Musikk i perspektiv 1 - Bokmål - Vg1 - Hans Jacob Høyem Tronshaug og Svein Tørnquist - 7744w - Fagbokforlaget 2010 - ISBN 978-82-450-0913-2

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 2018, Statped læringsressurser og teknologiutvikling.

Innhold:

[xxx1 Merknad](#_Toc517696830)

[xxx1 Forord](#_Toc517696831)

[xxx2 Historisk bakgrunn](#_Toc517696832)

[xxx2 Gregoriansk sang](#_Toc517696833)

[xxx2 Flerstemmighet](#_Toc517696834)

[xxx2 Verdslig musikk](#_Toc517696835)

[xxx2 Instrumenter og instrumentalmusikk i middelalderen](#_Toc517696836)

[xxx2 Norsk musikk i middelalderen](#_Toc517696837)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696838)

[xxx1 Kapittel 2: Renessansen](#_Toc517696839)

[xxx2 Historisk bakgrunn](#_Toc517696840)

[xxx2 Burgundskolen](#_Toc517696841)

[xxx2 Den flamske skolen](#_Toc517696842)

[xxx2 Evangelisk kirkemusikk i reformasjonstiden](#_Toc517696843)

[xxx2 Dansk-norsk kirkemusikk etter reformasjonen](#_Toc517696844)

[xxx2 Katolsk kirkemusikk i senrenessansen](#_Toc517696845)

[xxx2 Verdslig musikk i renessansen](#_Toc517696846)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696847)

[xxx1 Kapittel 3: Barokken - generalbasstiden ca.1580-ca.1750](#_Toc517696848)

[xxx2 Historisk overblikk](#_Toc517696849)

[xxx2 Musikken i barokken](#_Toc517696850)

[xxx2 Italia og de musikalske oppfinnelsene](#_Toc517696851)

[xxx2 1600-tallsbarokken](#_Toc517696852)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696853)

[xxx2 Vokale sjangrer på 1600-tallet - musikkdramaet](#_Toc517696854)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696855)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696856)

[xxx2 1700-tallsbarokken](#_Toc517696857)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696858)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696859)

[xxx1 Kapittel 4: De nye retningene på 1700-tallet](#_Toc517696860)

[xxx2 Historisk bakgrunn](#_Toc517696861)

[xxx2 Galant og ekspressiv stil](#_Toc517696862)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696863)

[xxx2 Wienerklassisismen](#_Toc517696864)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696865)

[xxx1 Kapittel 5: Romantikken](#_Toc517696866)

[xxx2 Historisk bakgrunn](#_Toc517696867)

[xxx2 Den romantiske bevegelsen](#_Toc517696868)

[xxx2 Romantikken i musikken](#_Toc517696869)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696870)

[xxx2 Instrumenter, komponister og utøvere i en overgangstid](#_Toc517696871)

[xxx2 Paris, en musikalsk smeltedigel](#_Toc517696872)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696873)

[xxx2 Operascenene i Paris, viktigst i Europa?](#_Toc517696874)

[xxx2 Italiensk opera før Verdi](#_Toc517696875)

[xxx2 Tysk opera før Wagner](#_Toc517696876)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696877)

[xxx2 Romantikkens "grunnlagsproblemer" - nytysk versus klassisisme](#_Toc517696878)

[xxx2 Lieden, symfonien og konserten i romantikken](#_Toc517696879)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696880)

[xxx2 Operaens giganter på 1800-tallet: Verdi og Wagner](#_Toc517696881)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696882)

[xxx2 Nasjonalismen i romantikken](#_Toc517696883)

[xxx2 Nasjonale trekk i romantisk musikk](#_Toc517696884)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696885)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696886)

[xxx2 Postromantikken](#_Toc517696887)

[xxx2 Operetten](#_Toc517696888)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696889)

[xxx1 Kapittel 6: Folkemusikken i Norge](#_Toc517696890)

[xxx2 Hva er folkemusikk?](#_Toc517696891)

[xxx2 Dialekter og varianter](#_Toc517696892)

[xxx2 Tonalitet i norsk folkemusikk](#_Toc517696893)

[xxx2 Metriske særegenheter i norsk folkemusikk](#_Toc517696894)

[xxx2 Improvisasjon og ornamentikk](#_Toc517696895)

[xxx2 Vokal folkemusikk](#_Toc517696896)

[xxx2 Kveding](#_Toc517696897)

[xxx2 Folkeviser - ballader](#_Toc517696898)

[xxx2 Nyere viser - bygdemålsviser](#_Toc517696899)

[xxx2 Arbeidsviser og skillingstrykk](#_Toc517696900)

[xxx2 Instrumental folkemusikk](#_Toc517696901)

[xxx2 Andre instrumenttyper](#_Toc517696902)

[xxx2 Bygdedansslåttene](#_Toc517696903)

[xxx2 Romantikken og tradisjonsmusikken](#_Toc517696904)

[xxx2 Samspillformer i folkemusikk](#_Toc517696905)

[xxx2 Folkemusikk i bearbeidet versjon](#_Toc517696906)

[xxx2 Oppsummeringsoppgaver](#_Toc517696907)

[xxx2 Samisk musikk](#_Toc517696908)

[xxx1 Fotoliste](#_Toc517696909)

[xxx1 Stikkord](#_Toc517696910)

[xxx1 Personregister](#_Toc517696911)

[xxx1 Informasjon fra originalboka](#_Toc517696912)

[xxx2 Forside - Kolofon](#_Toc517696913)

[xxx2 Bakside](#_Toc517696914)

[xxx2 Innhold](#_Toc517696915)

# xxx1 Merknad

Denne filen inneholder alle tekstene i originalboka. Musikkeksemplene er ikke med, fordi standarden for musikknotasjon i punktskrift bare gjelder for 6-punkts punktskrift som printes ut på papir. Det kan produseres et papirhefte med alle musikkeksemplene. For å nytte dette heftet er det en forutsetning at brukeren behersker musikknotasjon i punktskrift. I denne filen henvises det til musikkeksemplene med merke {{Musikknoter:}}

  De fleste bildene i boka er ikke beskrevet i denne leselistutgaven. Alle bildetekstene er med.

 Innholdsfortegnelsen på s. 5-8 i originalboka står under "xxx1 Informasjon fra originalboka".

  Uthevingstegnet er slik \_ Eksempel: \_Denne setningen er uthevet\_.

xxx innleder overskrifter. Overskriftsnivået vises med tall: xxx1, xxx2 osv.

  Overskrifter på nivå 3 og 4 er ikke tatt med i den klikkbare innholdsfortegnelsen ovenfor. Om du vil ha disse nivåene i den klikkbare innholdsfortegnelsen, gjør følgende:

-- Klikk på innholdfortegnelsen ovenfor for å merke den.

-- Slett innholdsfotegnelsen med "Delete".

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

-- Velg "Egendefinert innholdsfortegnelse".

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

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

-- Skriv 4 i feltet for "vis nivåer".

-- Klikk på OK til slutt.

--- markerer sidetallet.

{{...}} brukes rundt kommentarer eller forklaringer fra tilretteleggeren.

... tre prikker i en tabell er for tom celle

||:...:|| er tegn for repetisjon

Spesielle tegn:

È = e med gravis-tegn

ß = tysk dobbel s

ä = a med trema

ü = u med trema (tysk y)

ö = o med trema

ò = o med gravis-tgn

ř = r med omvendt cirkumfleks

ê = e med sirkumfleks

á = a med akutt-tegn

--- 3 til 301

# xxx1 Forord

Når man skal skrive en lærebok i et så omfattende fag som "Musikk i perspektiv", blir man snart klar over at man må foreta ganske radikale valg med hensyn til fagstoff, omfang og vinkling. Vårt valg har vært å fokusere hovedsakelig på de musikkhistoriske momentene i læreplanen.

 Vi har derfor valgt å utelate en beskrivelse av ulike lytteteknikker slik det nevnes i læreplanen under hovedområdet "Lyttetrening". For det første er dette et fagområde som allerede i noen grad dekkes av faget "Lytting" i Vg1. Dessuten er det læremål som først og fremst dreier seg om opptrening av en praktisk ferdighet, noe som ikke naturlig lar seg innpasse i en lærebok. Når det derimot gjelder læreplanens mål under samme hovedområde om "identifisering og beskrivelse av musikkens grunnleggende elementer og karakteristiske musikkhistoriske trekk", mener vi at dette er godt dekket i den foreliggende teksten.

 Når det gjelder kapitlene om samisk og norsk folkemusikk, har vi valgt å følge læreplanens oppsett ved å sette et skille i framstillingen ved 1900. Vi tillater oss likevel å mene at dette skillet virker kunstig, og at det hadde vært faglig mest tilfredsstillende å føre beskrivelsen av disse emnene fram til vår egen tid.

 De enkelte kapitlene eller avsnittene blir oppsummert ved hjelp av repetisjonsoppgaver. Disse er ment å skulle være til hjelp for eleven under gjennomlesning og ved repetisjon. Konkrete lytteoppgaver har vi valgt å utelate. Erfaring tilsier at de aller fleste lærere ønsker å finne sine egne eksempler for å illustrere musikkhistorien, og at de også i stor grad ønsker å formulere sine egne arbeidsoppgaver til bruk i klassene sine. Av samme grunn har vi latt være å bruke plass på detaljerte analyser av enkeltverk. Dette ville dessuten ha sprengt rammene for denne boka.

 Musikkhistorien kan selvsagt beskrives som en håndverkshistorie der den ene generasjonen komponister overfører formverk og komposisjonsteknikker til neste generasjon. En slik framstilling ville beskrive det vi kunne kalle en "indre stilhistorie". Men man må ikke glemme at kunstnerne alltid vil forsøke å skape det uttrykket som på den beste måten kommuniserer med samtidens mennesker. Derfor har vi i denne boka pekt på noen ytre faktorer som kan ha påvirket den musikkhistoriske utviklingen, for eksempel politiske maktforhold, økonomiske forhold, filosofiske tanker, idéhistoriske strømninger osv. I all kunst gjelder følgende: Redskapene arver man fra fortiden, uttrykk og innhold preges av samtiden. Vi har i denne boka prøvd å favne begge disse dimensjonene.

--- 4 til 301

I bildevalget har vi tatt hensyn til at ressursene på Internett er blitt kraftig utbygd i løpet av det siste tiåret. Vi har valgt å ta med noen illustrasjonsbilder og bilder av de mest sentrale komponistene, men lærere som har vært vant til å bruke tidligere læreverk i musikkorientering og musikkhistorie, vil nok savne den bilderikdommen som har preget disse bøkene. Rammene for denne læreboka gir ikke rom for en gjennomillustrering av hvert kapittel. Vi forutsetter derfor at elevene selv søker opp adekvat bildemateriale i andre kilder, og har lagt hovedvekten på en tekstlig framstilling av musikkhistorien og det samfunnsmessige og stilhistoriske perspektivet musikken har utviklet seg innenfor.

 Dette er ikke en lærebok som skal leses for å huskes. Til det er detaljrikdommen for stor og resonnementene for omfattende. Vi håper imidlertid at boka kan være en inspirasjonskilde for lærere og elever til å reflektere videre over og fordype seg i de aspektene som har vært med på å utvikle en kunstform som faktisk er livsviktig for mange av oss.

    Tynset og Stord, 9. juni 2010

    Hans Jacob Tronshaug

    Svein Tørnquist

--- 9 til 301

xxx1 Kapittel 1: Middelalder

## xxx2 Historisk bakgrunn

Middelalderen blir i europeisk historie gjerne regnet fra ca. 500 til 1500, altså en periode på 1000 år. Det er først og fremst en periode preget av ustabilitet. Den innledes av folkevandringstiden ca. 300-600. I disse hundreårene drives germanske og slaviske stammer ut fra sine opprinnelige områder i Nord- og Øst-Europa og vandrer mot syd og vest. Årsakene er antakelig folkeøkning, klimaforverring, matmangel og derav følgende konflikter og kriger. I tillegg er det gamle romerske imperiet i ferd med å svekkes og gå i oppløsning, og dermed kunne rikdommene som hadde hopet seg opp i dette området, virke tiltrekkende på mang en utenforstående.

 Folkevandringstiden innebærer en oppløsning av samfunnsstrukturer som Europa brukte lang tid på å bygge opp igjen. Den verdslige makt, som hadde vært så sterk i det romerske imperiet, ser vi reise hodet i noen spede forsøk under Karl den store rundt år 800 og under dannelsen av det tysk-romerske keiserriket under Otto 1. og Otto 2. rundt år 1000. Men verdslige fyrster hadde vanskelig for å etablere noen varig og effektiv sentralmakt før på 1200-tallet. Føydalsystemet svekket mer enn styrket fyrstenes makt fordi det på sikt overførte makt til det jordeiende aristokratiet.

 Den første virkelige sentraliserte maktfaktoren som står fram etter folkevandringstiden, er den romersk-katolske kirken. Kirken som institusjon omfatter store deler av befolkningen og har sterk innflytelse på folks oppfatning av seg selv og samfunnet rundt. Den styrker stadig sin makt ved at kirker og klostre får lagt til seg mer og mer jord, og jord var middelalderens verdimåler. Paven har også forholdsvis lojale medarbeidere strategisk plassert utover hele det kristne området med biskoper, prester og klosterbrødre og -søstre, som selvsagt tjener på å ha pavekirken i ryggen om de skulle komme i konflikt med en lokal fyrste. Vi ser at kirken allerede rundt år 500 innser at det opp gjennom tidene har foregått en maktkamp mellom den og fyrstemakten. Derfor formulerer man det syn at Gud har skapt en verden som styres av to autoriteter: en verdslig og en åndelig. Paven og de geistlige skal ha hånd om de religiøse og kirkelige sakene, mens fyrstene skal styre i de verdslige. Gjennom hele middelalderen går maktkampen mellom den verdslige og den kirkelige myndigheten som en rød tråd. Det burde være nok å nevne investiturstriden på 1000-tallet (kampen om hvem som skulle ha rett til å innsette biskoper)og vår egen kong Sverres "tale mot biskopene" på slutten av 1100-tallet. Men tendensen er at så lenge fyrstemakten er svak, søker fyrstene å styrke sin egen makt ved å alliere seg med paven. Dette ser vi hos Karl den store og Otto 1. Senere, da fyrstene følte seg sterkere, øker motsetningene. Etter hvert svekkes kirkens makt så mye at fyrstene mer eller mindre

--- 10 til 301

tar kontrollen over kirkene, slik det skjer i Nord-Europa ved innføringen av reformasjonen på 1500-tallet.

 Verdimåleren i middelalderen var jord. Det føydale systemet er bygd opp nettopp på dette grunnlaget. En fyrste gir \_len\_, det vil si disposisjonsrett over og inntekter av et visst landområde, til en vasall, mot at vasallen skal støtte fyrsten med soldater. Dette systemet fører til at kongene utover i middelalderen gir fra seg mer og mer av det mest verdifulle de eier. Når så folketallet øker og det blir knapphet på jord, vil prisen på jord stige, og dermed øker tapet for fyrstene. Verdiene, og dermed makten, overføres til de store jordeierne, og disse blir faktisk ofte mektigere enn kongene de er vasaller under. Et godt eksempel er hertugen av Burgund som på 1400-tallet fremdeles er vasall under franskekongen, men som samtidig er overhode for en av Europas største og mest innflytelsesrike stormakter. I et samfunn med en slik ressursfordeling og en slik spredning av makt er det vanskelig å samle nok ressurser på ett sted til at det skal kunne bli etablert et kultursentrum. Ett hederlig unntak finnes, nemlig hoffet til hertugen av Burgund. Men som vi sa: Burgund var på 1400-tallet en av Europas stormakter.

 Fra 1200-tallet vokser det fram en ny form for økonomi. I høymiddelalderen øker folketallet kraftig. Jordbruksredskapene forbedres, og dermed effektiviseres matproduksjonen. Folk flytter inn til byene. Det blir flere byer, og byene blir større. Med urbaniseringen følger også pengehusholdet og etter hvert bankvesenet. Det som kjennetegner et bysamfunn, er først og fremst spesialiseringen innenfor handel og håndverk. Det vokser etter hvert fram et pengesterkt handelsborgerskap som utfordrer makten til både kirke og kongedømme.

 Middelalderen hadde en forestilling om at Gud manifesterte seg gjennom skaperverket, og at dette også gjaldt musikken. Derfor hadde man to like viktige måter å nærme seg musikken på. Ved siden av den praktisk musiserende som prester og munker møtte i utdanningen sin, eksisterte det en filosofisk tilnærmingsmåte. Her var man opptatt av musikkens etiske og religiøse sider, og studiet av musikken var et viktig forstudium til filosofiske og teologiske studier. Særlig hadde man fokus på de matematiske sidene ved musikken. Det blir vanlig at musikkstudiet går inn som en del av det faglige firkløveret: aritmetikk, geometri, astronomi og musikk.

 Etter hvert som den flerstemmige musikken utviklet seg, ble musikkteoretikerne opptatt av å utvikle et velegnet notasjonssystem. Fra 900-tallet og utover ser man at disse tidlige notene mer og mer presist viser hvordan melodien skal klinge. Et avgjørende framskritt var det da man tegnet en rød horisontal linje som representerte tonen \_f\_. Dermed kunne de andre tonene plasseres i forhold til den. Etter en tid kom det en linje til, en gul en, og den viste hvor tonen \_c\_ lå, av og til \_g\_. Disse bokstavene ble så videreutviklet til våre dagers nøkler. Utviklingen av notesystemet gjorde at man ikke lenger var avhengig av muntlig overlevering, og for musikken var dette like viktig som oppfinnelsen av skrivekunsten var for språket.

--- 11 til 301

## xxx2 Gregoriansk sang

Allerede på 500-tallet vokser det fram en reformbevegelse internt i kirken som ønsket å styrke moralen blant de geistlige i kirker og klostre. Samtidig foregår det en stadig sentralisering av kirkens makt. Denne prosessen når et foreløpig høydepunkt under pave Gregor den store (590-604). Pave Gregor sies å ha standardisert liturgien i den katolske gudstjenesten. I denne forbindelsen opprettet han en sangskole i Roma. Tanken var at alle menigheter i den katolske verden skulle sende en representant til denne skolen. Her skulle vedkommende studere og lære seg de liturgiske sangene som var godkjent til bruk i gudstjenesten. En slik ensretting var i sterk grad med på å styrke sentralmakten innenfor den katolske kirken, med andre ord pavemakten. Men selv om pave Gregor er blitt tillagt æren for disse tiltakene, er det usikkert i hvilken grad han personlig har hatt den betydningen som man tilskriver ham. Det som imidlertid er hevet over tvil, er at pave Gregor spiller en vesentlig rolle i en prosess som har pågått over lang tid.

 Det er blitt vanlig å kalle denne liturgiske sangformen for "gregoriansk sang". Den katolske kirken har i stor grad beholdt sin sentraliserte struktur helt fram til våre dager. Dette har ført til at den gregorianske sangtradisjonen fremdeles er en levende del i katolsk kirkeliv, noe som igjen har gjort at vi har en ganske inngående kjennskap til denne musikkformen. Og fremdeles er den i høy grad inspirasjonskilde for komponister som prøver å integrere gregorianske elementer i sine moderne komposisjoner.

 Høymessen var selve hovedgudstjenesten i den romersk-katolske kirken. Liturgien i høymessen var satt sammen av ulike tekstledd, noen ble sunget, andre lest. Noen tekstledd var med i alle høymessene, \_ordinarieleddene\_, og noen var knyttet til bestemte høytidsdager i kirkeåret, \_proprieleddene\_.

{{Tabell omgjort til liste:}}

\_De faste ordinarieleddene var:\_

Kyrie - Herre, forbarme deg over oss

Gloria - Ære være Gud i det høyeste

Credo - Trosbekjennelsen

Sanctus - Hellig er Gud

Benedictus - Velsignet være han som kommer i Herrens navn

Agnus Dei - Se det Guds lam som bærer verdens synd

\_De viktigste musikalske proprieleddene var:\_

Introitus - ...

Graduale - ...

Alleluia - ...

Tractus - (erstatter Alleluia på bots- og bededager)

Offertorium - ...

Communio - ...

{{Slutt}}

--- 12 til 301

Ordinarieleddene ble som oftest sunget av kor. Dette er nok en av grunnene til at komponister fra og med 1300-tallet har brukt disse leddene som tekstgrunnlag for polyfone komposisjoner. Dermed har ordet messe fått to betydninger: 1) gudstjeneste, og 2) et større musikalsk verk som bygger på teksten i ordinarieleddene. Korsangen ble framført på to måter. Enten sang man to kor mot hverandre, \_antifonalt\_, eller så kunne man ha en forsanger som sang perioder alene, og som så ble svart av koret, \_responsorialt\_. Teksten i messeleddene var på latin.

 Den gregorianske sangen er enstemmig (\_unison\_). Melodien har bueform og består bare av skalaens egne toner (\_diatonisk\_). Den er i all hovedsak trinnvis, og sprang over kvart forekommer bare sjelden. Skalaene som brukes i gregorianikk, er de såkalte \_modale\_ skalaene, eller kirketoneartene som de også kalles. Disse skalaene er 7‑toneskalaer på samme måte som dur og moll. De mest brukte fra begynnelsen var \_dorisk\_, som er den skalaen vi får når vi går fra d til d uten fortegn, \_frygisk\_ fra e til e uten fortegn, \_lydisk\_ fra f til f uten fortegn og \_mixolydisk\_ fra g til g uten fortegn. Noe senere kom to til, \_nemlig jonisk\_ som tilsvarer vår \_dur\_-skala, og \_eolisk\_ som går fra a' til a" uten fortegn, og som kom til å danne grunnlaget for vår \_moll\_-skala.

{{Musikknoter: Modale skalaer, Dorisk, Frygisk, Lydisk og Mixolydisk.}}

Rytmen i den gregorianske sangen er fri, flytende og uten fast puls. Vi kan si at rytmen styres av teksten. Noen tekstrike ledd der mye tekst skal inn på kort tid, kan være utformet \_syllabisk\_. Det betyr at det bare er en tone per tekststavelse. Andre ledd, for eksempel Alleluia, kan være \_melismatiske\_ med mange toner på hver stavelse.

 I utgangspunktet ble nok den gregorianske sangen overlevert muntlig. Men etter hvert utviklet man et slags primitivt notasjonssystem som ble kalt \_neumer\_. Dette var enkle tegn over teksten som markerte om melodien beveget seg opp eller ned, men uten å angi nøyaktig tonehøyde.

 Fram til det 2. vatikankonsilet (1962-65) var bruken av gregoriansk sang ganske ensartet innenfor den katolske verden. Det at vi har hatt å gjøre med en musikalsk form som har vært nærmest uendret gjennom så lang tid, har gjort den til en uvurderlig kilde til kunnskap om kirkelig middelaldermusikk. Både fordi teksten var på latin og fordi musikkens røtter strekker seg så langt tilbake, har musikken hatt en objektiv karakter. Det følelsesmessige uttrykket har vært underordnet det religiøse innholdet i teksten. Under det 2. vatikankonsilet åpnet man opp for å bruke morsmålet i større grad i gudstjenesten. Dette får også betydning for musikken. Den

--- 13 til 301

tradisjonelle gregorianske sangen blir etter hvert erstattet av forenklede versjoner som er mer tilpasset menighetens smak. Dessuten vil bruken av andre språk enn latin endre musikkens opprinnelige karakter. Rytmen og betoningene blir annerledes, og de følelsesmessige assosiasjonene som knyttes til, blir andre. Dermed kan vi også si at den gregorianske sangen slik den etter hvert framtrer, stadig vil få svekket sin verdi som musikkhistorisk kilde til kunnskap om middelalderens kirkemusikk.

{{Bilde: Neumer.}}

## xxx2 Flerstemmighet

1000-tallet er på mange måter et tidsskifte i europeisk historie. Vi finner et økonomisk oppsving over hele Vest-Europa. Økningen i folketallet skyter for alvor fart, ny jord blir lagt under plogen, og vi ser starten på en stadig økende urbanisering. Vikingenes angrep på kontinentet avtar. Prosessen som til slutt gjør slutt på det arabiske herredømmet i Spania, er i full gang. Europeernes kontakt med andre verdensdeler øker, og nye handelsforbindelser opprettes både i og utenfor Europa.

--- 14 til 301

Europeisk kultur får etter hvert et kraftig oppsving. Vi får de første oversettelsene av gresk og arabisk litteratur, og det vokser fram en egen europeisk morsmålslitteratur. I arkitekturen får vi den romanske rundbuestilen, og de første universitetene opprettes.

 1000-tallet er også viktig sett fra et musikkhistorisk synspunkt. Skjematisk kan vi oppsummere de nye elementene slik:

1. Komposisjon erstatter improvisasjon som måten musikken blir skapt på.

2. Notesystemet utvikles.

3. Musikken blir mer bevisst strukturert og begrunnet med teoretiske systemer, slik som teoriene om modale skalaer, rytmer, dissonanser, konsonanser osv.

4. Flerstemmighet (\_polyfoni\_) erstatter enstemmighet (\_monofoni\_).

Det er viktig her å gjøre det helt klart at utviklingen aldri går i brå kast. Både enstemmig og improvisert musikk levde selvsagt videre i beste velgående parallelt med den noterte flerstemmige musikken.

### xxx3 Organumstilen

De første kildene på flerstemmighet stammer fra omkring år 1000, og de beskriver to ulike praksiser som begge kalles \_organum\_. Det interessante er at disse kildene ikke er et forslag til en ny måte å tenke musikk på, men at de refererer til en allerede eksisterende musikkform. Det må bety at former for flerstemmighet har eksistert i praktisk musikk lenge før man begynte å behandle den i teoretiske skrifter.

 Den ene typen har en gregoriansk melodi i overstemmen, \_vox principalis\_, og en motstemme, \_vox organalis\_, i parallellbevegelse med denne en kvint eller kvart under (se figuren på neste side, a)). I den andre typen som beskrives, starter de to stemmene på samme tone. Vox principalis beveger seg så oppover til den danner en kvart i forhold til vox organalis. Deretter beveger de seg parallelt før de til slutt ender på samme tone igjen b). Mot slutten av 1000-tallet kan vi se beskrevet en tredje type der de to stemmene går i motbevegelse til hverandre, men på en slik måte at de alltid danner rene intervaller (prim, kvart, kvint og oktav) i samklangene c)

 På begynnelsen av 1100-tallet utvikler det seg en ny type organum som vi finner kildedokumentasjon for i blant annet tre manuskripter i St. Martial-klosteret i nærheten av Limoges i Midt-Frankrike. Denne organumtypen går gjerne under navnet \_flytende\_ eller \_melismatisk\_ organum d). Her ligger den opprinnelige gregorianske melodien i understemmen i lange noteverdier. Over denne er det lagt en mer bevegelig stemme i kortere noteverdier. Vi kan ikke lese ut av notasjonen om den har vært framført deklamerende eller med en fast puls, men det er uansett klart at dette har økt sangens lengde betraktelig, og at den opprinnelige gregorianske melodien har mistet preget av å være melodi. I stedet har understemmen mer fått karakter av å være en rekke med enkelttoner eller borduntoner som understøtter en fritt flytende melodi på toppen.

--- 15 til 301

{{Musikknoter: Ulike typer av organum.}}

--- 16 til 301

### xxx3 Notre Dame-skolen

Etter hvert som stemmetallet økte, ble det nødvendig med en mer nøyaktig måte å notere tonelengde på. Dette førte til at det ble utviklet et system av faste noteverdier. Det var et slikt system som lå til grunn for den musikken som ble komponert av komponister som var aktive i Nord-Frankrike på 1100- og 1200-tallet. To av disse komponistene, vel de to første vi kjenner navnene på, var \_Leonin\_ (som levde rundt 1170) og \_Perotin\_ (ca. 1183?-1238?). Man tror at de begge var korledere i Notre Dame-katedralen i Paris. Den stilen som disse to komponistene og alle deres anonyme samtidige skrev i, kalles \_Notre Dame-skolen\_.

 Stilen til Leonin tar utgangspunkt i St. Martial-organumet. Den er tostemmig og den gregorianske melodien ligger i understemmen, \_tenor\_ (avledet av \_tenere\_ = å holde ut), i lange noteverdier. Over denne har Leonin komponert en motstemme i raskere noteverdier og med en fast rytmikk som ofte har preg av tredeling. Det er svært vanskelig å vite hvordan denne musikken har vært framført, men én teori kan være at understemmen har vært sunget av en gruppe sangere (slik at de kunne korpuste), mens overstemmen har vært en solostemme, kanskje uten tekst, eller på den vokalen som til enhver tid lå i tenor. Vi kan også tenke oss at understemmen har vært framført instrumentalt, og at teksten har ligget i overstemmen. Musikken er tydelig inndelt i fraser med klare kadenser og pauser, men disse frasene har ulik lengde. Samklangene danner stort sett rene intervaller som prim, kvart, kvint og oktav.

 Går vi så en generasjon fram og ser på stilen som Perotin og hans samtidige skriver i, finner vi en videreføring av stilen til Leonin. Den gregorianske sangen ligger fremdeles i understemmen i lange noteverdier, men den er mer rytmisk utformet enn hos Leonin. I tillegg er antallet overstemmer økt fra en til to eller tre. Disse stemmene ligger i det samme registeret og fletter seg inn i hverandre. Alle samklanger i begynnelsen og slutten av frasene er selvsagt rene intervaller, men terser forekommer så ofte inne i satsen at Perotins musikk nesten får et preg av å være en serie treklanger på hver av de tonene som kommer i tenor.

 I Perotins produksjon finner vi også to nye musikkformer, \_motett\_ og \_conductus\_. Motetten på 1200-tallet har lite å gjøre med motetten slik vi kjenner den i dag. Vår motett ble skapt i renessansen, så den må vi komme tilbake til i et senere kapittel. 1200-tallsmotetten bygger på organumstilen, det vil si at tenor ligger som understemme i lange noteverdier. Men det settes helt ny tekst til de øverste stemmene, ja, hver stemme kan få sin egen tekst. Disse tekstene er "kommentarer" til den latinske teksten i tenor. Dette er grunnen til at denne komposisjonstypen har fått navnet "motett". Det er avledet av det franske ordet "mot", som betyr "ord".

 Conductus var også religiøse komposisjoner, men det lå ingen gregoriansk sang til grunn for den, og tekstene var gjerne friere religiøs diktning. Den musikalske stilen fra organum ble likevel beholdt ved at det også i conductus lå en tenorstemme nederst i lange noteverdier.

 Med Notre Dame-skolen ser det ut til å ha utviklet seg en komposisjonsstil som har spredt seg til et større kulturområde. Derfor har musikkhistorikerne funnet det

--- 17 til 301

nyttig å starte på en periodisering av musikkhistorien nettopp på denne tiden. Tidsrommet fra 1150 til 1300 har blitt betegnet som en egen periode. Den har fått navnet \_Ars antiqua\_, som betyr "den gamle kunsten", noe som igjen viser at navnet må ha vært bestemt av dem som etterfulgte og gjerne ville markere at de hadde funnet på noe nytt. Så fikk da også perioden etter, tidsrommet fra 1300 til 1450, betegnelsen \_Ars nova,\_ "den nye kunsten".

### xxx3 Ars nova

Hadde 1200-tallet i Europa vært preget av en relativt stabil politisk tilstand og blomstrende økonomi, må 1300-tallet kunne betegnes som tidenes nedtur. Dette århundret preges av to store katastrofer som det skulle ta flere århundrer før Europa klarte å komme over, nemlig svartedauden og de påfølgende pestene i hundreåret etter, og hundreårskrigen mellom Frankrike og England som mer eller mindre sammenhengende pågikk fra 1338 til 1453. I tillegg svekkes kirkens myndighet gjennom et internt moralsk forfall og en brutal maktkamp som gir seg uttrykk i pavens såkalte "babylonske fangenskap". I perioden 1305 til 1417 måtte paven oppholde seg i Avignon under beskyttelse av den franske kongen, og i perioder hadde man to og til og med tre konkurrerende paver. 1300-tallet innebærer også slutten på den politiske enheten i Europa. Dette illustreres ved at Frankrike mer og mer utvikler seg til et sentralisert monarki, mens Italia deles opp i et mangfold av små by- og fyrstestater.

 At kirken mister makt og myndighet, gjenspeiles av at den verdslige kulturen vokser i omfang. Særlig blir dette synlig i det økende antall litterære verk på morsmålet. Tidligere hadde det meste av både vitenskapelige tekster og skjønnlitteratur vært skrevet på latin. Gode eksempler på morsmålslitteratur er Dantes \_Divina Commedia\_ (1307), Boccaccios \_Decameronen\_ (1353) og Chausers \_Canterbury Tales\_ (1386).

 Vi ser også framveksten av en gryende humanisme. Man studerer de latinske og greske klassikerne, Giotto (1266-1337) introduserer det naturalistiske maleri, og i arkitekturen erstatter gotikken, eller "spissbuestilen", den romanske "rundbuestilen".

 I musikken er også stilendringen tydelig. Det var den også for samtiden noe som gjenspeiles ved at Phillippe de Vitry i 1325 lanserer begrepet "ars nova" om den nye kunsten han ser vokse fram rundt seg.

 Et nytt stiltrekk som kommer til syne på 1300-tallet, er hyppigere bruk av todelt takt. Dette er et tegn på at det tette båndet mellom musikk og teologi er i ferd med å løsne. Tidligere hadde nemlig tredelt takt vært knyttet til forstillingen om den treenige Gud, og den hadde derfor betegnelsen "tactus perfectum", symbolisert ved den fullkomne geometriske figur, sirkelen. Todelt takt hadde tilsvarende betegnelsen "tactus imperfectum" og ble symbolisert ved den brutte sirkelen. Dette symbolet lever i dag som betegnelser for 4/4-takt og alla breve (C og {{Stor C overstrekket}}). Man begynner også

--- 18 til 301

å notere musikken i mindre noteverdier. Sammen med innføringen av todelt takt gir dette mulighet for større rytmisk variasjon.

 Harmonisk skjer det også en utvikling ved at tersen i større grad blir brukt som samklangsintervall. Dette er et tegn på at musikken er i ferd med å preges av en gryende humanisme. Kirkemusikken tidligere i middelalderen skulle symbolisere det guddommelige i skaperverket. Dermed var det verkets indre struktur og den symbolikken som lå gjemt i denne strukturen, som var det vesentlige. Musikken hadde bare en oppgave, den skulle være en lovprisning av Gud. Derfor kunne selvsagt også motetten være flertekstlig. Gud hadde jo ingen problemer med å skille de ulike tekstene fra hverandre selv om det for menigheten må ha fortont seg heller forvirrende. Innføringen av tersen i samklangene er et tegn på at musikken i større grad var laget til glede for tilhørerne.

 Dette er en parallell til det som samtidig skjer i malerkunsten med innføringen av sentralperspektivet og det naturalistiske maleri. Det viktige med perspektivet er nettopp å sette tilskueren i sentrum. Den gamle bysantinskinspirerte kirkekunsten var naturlig nok uten perspektiv; for en allmektig Gud er jo alt like nært og like fjernt, og bildene var, som musikken, kun laget til Guds ære. Men maler man et bilde med perspektiv, framstilles verden slik den ser ut fra tilskuerens ståsted. Slik kan vi si at den humanistiske ideen om "mennesket i sentrum" slår igjennom i kunsten. Tilhøreren eller tilskueren er mennesket, ikke Gud. Når det er sagt, er det viktig å huske på at utviklingen sjelden går i brå kast. Det som på 1300-tallet foreløpig bare er antydninger, slår først ut i full blomst under renessansen på 1400-tallet.

 I ars nova-perioden utvikler motetten seg bort fra det flertekstlige, men den beholder et ganske sterkt fokus på indre struktur. Vi kaller gjerne motetten i denne perioden \_den isorytmiske motett\_. Etter hvert som tenor hos Perotin hadde fått en rytmisk utforming, begynner komponistene på 1300-tallet å tenke at den egentlig består av to elementer, et melodisk \_color\_ og et rytmisk \_talea\_. Disse kunne man kombinere på forskjellig vis. Ofte hadde color og talea ulik lengde. Da ville color starte på ulike steder i talea hver gang den ble repetert. Noen ganger kunne de øverste stemmene være bygd opp isorytmisk på samme måte som tenor.

{{Figur: Color og talea vist skjematisk.}}

--- 19 til 301

Denne teknikken ble også i noen grad overført til andre typer komposisjoner. Og det ble en mye brukt teknikk til et godt stykke inn i renessansen. Isorytmikk var en måte å gi en indre struktur til et lengre verk på. Riktignok er det lite trolig at man kan oppfatte dette med øret, men den gamle tanken om det verdifulle ved en sterk indre struktur i et verk satt tilsynelatende fremdeles dypt i komponistenes bevissthet. Den samme hang til underliggende struktur finner vi også hos komponister i senere perioder. Vi finner det hos så ulike komponister som J.S. Bach, hos Alban Berg og hos serialistene etter den andre verdenskrigen.

 Den viktigste komponisten i ars nova-perioden er \_Guillaume de Machaut\_ (1304?-77). Han var født i Champagne i Nord-Frankrike og var utdannet prest. Han vant ikke bare berømmelse som komponist, men var også en fremragende poet. Hans musikalske produksjon omfatter verker i de fleste av datidens former. Det verket han i dag er mest berømt for, er "Messe de Notre Dame", en firstemmig komposisjon basert på ordinarieleddene i messen. Dette er det første kjente verket der en og samme komponist skriver en hel messe på disse leddene. Til da hadde det vært vanlig å bruke proprieleddene og skrive enkeltstående satser til spesielle høytidsdager. Machauts messe inneholder leddene Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus og Agnus Dei. I tillegg har han med utgangsleddet "Ite, missa est". At verket var firstemmig, var nytt og uvanlig på Machauts tid og peker fram mot Burgundskolen og renessansen. I tillegg er det tydelig at Machaut har planlagt komposisjonen som en musikalsk helhet. Denne heltheten oppnår han på flere måter. De ulike satsene er like i toneart og musikalsk stil, men det mest slående er at et lite motiv ser ut til å komme igjen flere ganger. Denne måten å binde satsene sammen på har senere gitt denne typen messer betegnelsen "mottomesse".

### xxx3 Engelsk forsmak på renessansen

Engelsk musikk har alltid hatt en nær forbindelse til det folkelige, og interessen for abstrakte teorier har vært forholdsvis liten. Derfor har det også vært mer tendens til å nærme seg dur og moll, til mer fokus på det harmoniske enn på det melodiske og derfor til en friere bruk av terser og sekster i samklangene enn på kontinentet. Det var engelske teoretikere som omkring 1300 anerkjente tersen som konsonerende intervall, og det var på Orknøyene man fant den såkalte Magnushymnen med sine parallelle terser. Noen forskere mener at dette kan være en påvirkning fra de gamle vikingene som koloniserte de britiske øyene fra 900-tallet og framover.

 Engelsk musikk ble kjent på kontinentet tidlig på 1400-tallet. Det er mulig at den hyppige bruken av parallellførte sekst-akkorder (1. omvendingsakkorder) hos komponister på kontinentet, ikke minst i Burgundskolen, er en påvirkning fra engelsk musikk. Den vanlige betegnelsen på denne stilen er \_Fauxbourdon\_. Strengt tatt var fauxbourdon et tostemmig stykke der de to stemmene beveget seg i parallelle sekster for så å ende i oktavavstand ved fraseslutt. Under framføringen ble en unotert stemme lagt til som konstant beveget seg en kvart under toppstemmen.

--- 20 til 301

{{Musikknoter: Magnushymnen.}}

Den mest kjente engelske fauxbourdon-komponisten er \_John Dunstable\_ (ca. 1380-1453).

{{Musikknoter: Fauxbourdon.}}

## xxx2 Verdslig musikk

Framstillingen har så langt bare beskrevet middelalderens kirkemusikk, og man kan lett få inntrykk av at det ikke fantes noe annet enn kirkemusikk i denne perioden. Det er selvsagt ikke riktig. Det fantes en rikholdig musikktradisjon utenfor kirkerommet, men det er nå engang slik at kildene er sparsomme på dette feltet. Det meste av den verdslige musikken var folkelig musikk som ble overført muntlig.

--- 21 til 301

Dessuten var det innenfor kirkemusikken at notesystemet ble utviklet, og det var kirkens folk som fikk musikken skrevet ned. I tillegg er den kirkemusikalske tradisjonen i den katolske kirken sterkt konservativ, og mye av musikken er fremdeles tilgjengelig i nær sagt opprinnelig form.

 Vi skal ta for oss noen av de verdslige musikkformene vi har kjennskap til.

 Den tidligste verdslige musikkformen vi kjenner til, er de såkalte \_goliardsangene\_ fra 1000- og 1100-tallet. (I dag er nok disse sangene mest kjent gjennom Carl Orffs moderne versjon i "Carmina Burana".) En goliard var en omreisende student eller prestespire som dro fra lærested til lærested i tiden før de faste universitetene ble opprettet. Sangene er på latin og skildrer studentenes omflakkende liv, et liv som for øvrig ble sett ned på av "skikkelige folk". Vi kjenner flere samlinger med slike goliardsanger. Tekstene handler stort sett om kvinner, vin og sang, spedd opp med en god porsjon satire. Noen ganger er tematikken behandlet med et visst raffinement, andre ganger slett ikke. Bare litt av musikken er notert i linjesystemer, og det er derfor vanskelig å rekonstruere disse melodiene. Noe har vi imidlertid fått overlevert i yngre kilder med mer nøyaktig notasjon.

 Når det gjelder sanger med tekst på morsmålet, er de tidligste vi kjenner til, de såkalte \_chanson de geste\_. Dette var sanger med fortellende tekster som gjerne handlet om de store nasjonale heltene, og der melodiene var basert på enkle melodiformler. De ble overført muntlig og ble ikke skrevet ned før langt senere. Det mest berømte er \_Rolandskvadet\_, Frankrikes nasjonalepos. Det skriver seg fra andre halvdel av 1000-tallet, men handlingen forgår på 800-tallet, på Karl den stores tid.

 De menneskene som framførte disse sangene, ble kalt "sjonglører" eller "minstreler". De utgjorde en egen klasse av profesjonelle musikere, menn og kvinner, som vandret alene eller i grupper fra landsby til landsby, fra slott til slott, og underholdt med sang og spill, dyredressur, akrobatikk og tryllekunster. De var så uglesett av samfunnet rundt at de verken var vernet av loven eller fikk ta del i kirkens sakramenter. Utover på 1000-tallet ser vi at de begynner å organisere seg i "brorskap". Noe senere utvikler disse brorskapene seg til rene musikerlaug som kunne tilby profesjonell musikkundervisning.

 Minstreler og sjonglører som gruppe var verken tekstforfattere eller komponister. De var rene utøvere, men det er gjennom dem at vi kjenner til musikken til de såkalte \_troubadourer\_ og \_trouvèrer\_. Ordene betyr det samme, nemlig "å finne" eller "å finne på". Troubadourene var dikter-komponister, ofte adelige, fra Provence i Sør-Frankrike. De skrev på det lokale språket der, \_langue d'oc\_. Kunsten deres, som var sterkt inspirert av den spansk-arabiske kunsten på Pyreneerhalvøya, spredte seg raskt nordover til de nordfranske provinsene. Her skrev trouvèrene, som var aktive hele 1200-tallet, på \_langue d'oïl\_, den dialekten som senere kom til å utvikle seg til moderne fransk. Mange av disse sangene ble senere samlet og utgitt slik at vi i dag kjenner 2600 troubadourdikt og 260 melodier, mens etter trouvèrene har vi overlevert ca. 4000 tekster og 1400 melodier.

--- 22 til 301

Det er ikke alltid at det poetiske og melodiske uttrykket er av det mest elegante slaget, men formstrukturene viser stor grad av variasjon. Sangene er syllabiske, og toneomfanget (\_ambitusen\_) er begrenset til én oktav. De vanligste skalaene er dorisk og mixolydisk, men vi kan vel tenke oss at noen toner kan ha blitt endret kromatisk slik at man har nærmet seg dur eller moll. I samlingene finnes alt fra enkle sanger til større ballader i en mer dramatisk stil. Noen av disse kan ha krevd flere roller, andre igjen har det kanskje vært danset til. De eldre sangene har ofte refreng som kan ha blitt framført av kor.

 Særlig troubadoursangene fra syd har kjærlighet som et hovedtema. En populær underform av disse er den såkalte \_pastourelle\_, som alltid forteller den samme historien: En adelsmann prøver å komme "under fellen" til en hyrdinne, som etter så mye motstand som god folkeskikk krever, underkaster seg eller roper så høyt at en bror eller en elsker kommer til unnsetning og får kastet ut "inntrengeren". I begynnelsen var det vanlig at de fortellende avsnittene ble framført som monolog. Men etter hvert gikk man over til å framføre dem som en dialog mellom adelsmannen og hyrdinnen. Enda senere ble dialogen ikke bare sunget, men også dramatisert, og dersom man så la til en liten episode eller to, så hadde man et lite musikkdrama. Et slikt stykke er det berømte \_Jeu de Robin et de Marion\_ av Adam de la Halle, den siste av de store trouvèrene på 1200-tallet.

 Troubadourkunsten dannet mønster for den tyske utgaven av adelige poetmusikere, \_Die Minnesänger\_ (av "minne" = kjærlighet). Den kjærligheten disse sang om i sine "Minnelieder", var en mer abstrakt og overjordisk utgave enn den svært så jordnære varianten deres franske modeller hadde dyrket. Hos tyskerne fikk tekstene ofte et religiøst tilsnitt, og musikken deres gikk derfor mer i retning av gregoriansk sang. Den vanligste formen i sangene var såkalt \_bar-form\_ (eller \_AAB-form\_).

 Utover på 1300-, 1400- og 1500-tallet overtar \_Die Meistersinger\_ for minnesangerne, profesjonelle musikkhåndverkere i tyske byer, ikke minst i hansabyene, som hadde sin store blomstringsperiode på denne tiden. Kunsten til disse mestersangerne grodde etter hvert fast i et rigid regelverk som gjør at den framstår som stiv og uttrykksløs sammenlignet med minnesangernes. Det er for øvrig disse mestersangerne Richard Wagner harselerer med i sin opera \_Mestersangerne i Nürnberg\_ fra 1867.

## xxx2 Instrumenter og instrumentalmusikk i middelalderen

Vi vet ikke mye om hva slags musikk som ble spilt på instrumenter før vi er kommet inn på 1200-tallet. Men vi vet at instrumentene eksisterte, og at de ble spilt på. Kildene til denne kunnskapen er ikke vanlige manuskripter. Disse sier ingenting om instrumenter. Heller ikke de gamle teoretikerne sier noe om instrumentalmusikken før vi er inne på 1300-tallet. Når det gjelder tidlig middelalder, kommer informasjonen dels gjennom noen få litterære referanser, fra billedlige framstillinger i relieff og skulpturer, og særlig fra små miniatyrer som pryder gamle psaltere og andre bøker. I tillegg finnes det en del referanser til ulike instrumenter i fransk poesi fra 1100- og 1200‑tallet.

--- 23 til 301

En ting er sikkert: Ikke all dans i middelalderen var akkompagnert av sang. Den tidligste formen for instrumental dansemusikk som vi kjenner til, er \_estampie\_. Vi finner tallrike eksempler på den i England og på kontinentet fra før 1200-tallet. Det er vel tvilsomt om tidlig middelalder hadde utviklet en egen instrumentalmusikk, men det ville være enda mer tvilsomt å anta at musikken fra denne perioden bare er vokal. Vi kan jo heller ikke være bombesikre på at ikke den gregorianske sangen til alle tider og alle steder var framført rent vokalt.

 Det eldste karakteristiske middelalderinstrumentet var \_harpen\_, som ble importert til kontinentet fra Irland og England. Det viktigste strykeinstrumentet var \_vielle\_ eller \_fiedel\_, som hadde mange navn og forekom i mange forskjellige størrelser. Den er forgjengeren til renessanseviolen og den moderne fiolinen. Viellen fra 1200-tallet hadde fire strenger det ble spilt på, pluss en bordunstreng. Det er dette instrumentet vi oftest ser sjonglørene avbildet med, og som de gjerne akkompagnerte sangen sin med. Et annet instrument som også var mye i bruk, var det såkalte \_organistrum\_. Det var en trestrengers vielle som ble spilt på ved at man dreide et hjul ved hjelp av en sveiv. Hjulet gnisset mot strengene, og strengene ble trykt ned med nøkler eller tangenter og ikke med fingrene. Dette er forløperen til dreieliren.

 \_Lutten\_ kjenner vi fra 800-tallet. Den var blitt innført til Spania av araberne. Når vi nærmer oss renessansen, begynner den å komme i vanlig bruk også i andre land.

 Vi kjenner også til ulike blåseinstrumenter. Av treblåsere har vi flere både blokkfløyte-, tverrfløyte- og obotyper. Trompeter og horn ble nok bare brukt i adelige kretser, mens det universelle folkelige instrumentet var sekkepipa.

 I middelalderen var det også, i tillegg til de store orglene i kirkene, to mindre typer: \_portativ\_ og \_positiv\_. Det første var så lite at det kunne bæres (portatum), gjerne med en skulderstropp. Det hadde bare en piperekke og ble spilt på med høyre hånd mens den venstre håndterte belgen. Positivet var også bærbart, men det måtte plasseres på et bord når man skulle spille på det, og man måtte ha en assistent til å dra belgen.

## xxx2 Norsk musikk i middelalderen

Kildene er sparsomme når det gjelder norsk og nordisk musikk i middelalderen. Sikkert er det at med kristendommen og oppbyggingen av den katolske kirken i Norge, kom hele den gregorianske sangtradisjonen inn i norsk kultur. Dette er felles europeisk musikkultur. Det er likevel en sang som fortjener å bli omtalt her, den såkalte \_Magnushymnen\_, som handler om den hellige Magnus som ble drept i 1115, og som ble Orknøyenes skytshelgen. Dette er parallelt organum, men det særegne er at stemmene går i parallelle terser, ikke i kvarter eller kvinter som de "burde". Forskerne har prøvd seg på ulike forklaringsmodeller. Noen mener at det kan være en nedtegnelse av en improvisert praksis. Det fins nemlig en engelsk kilde fra 1100-tallet som beskriver hvordan walisere og folk i Nord-England improviserte to- og flerstemmig sang, og dette kan jo også ha vært en vanlig praksis på Orknøyene.

--- 24 til 301

Sagalitteraturen viser også at vikingferdene førte med seg en annen tradisjon til Norden, nemlig middelalderens omreisende spillemenn, sjonglørene. Disse \_leikerne\_ hadde i det gamle norrøne samfunnet den samme lave posisjon som sine europeiske brødre. De skilte seg derfor i sosial status sterkt ut fra \_skaldene\_, som gjerne innehadde en viktig posisjon i den nærmeste kretsen rundt en høvding eller en konge. Leikerne trakterte ulike instrumenter som \_gigja\_ (et strykeinstrument som ofte nevnes samtidig med \_fidla\_, middelalderfiolinen), \_bumba\_ (tromme) \_pipa\_ (ulike fløytetyper) og \_trumba\_ (en lur eller trompet).

 Etter at borgerkrigene i Norge ebber ut med kong Sverre på slutten av 1100-tallet og kongene i større grad får fast residens, kommer instrumentalmusikken mer til heder og verdighet. I \_Kongsspeilet\_, 1200-tallets "Skikk og bruk", sidestilles både vokal- og instrumentalmusikk med skaldskap. Men når det her nevnes "strengeleik", er det nok den "kongelige" harpen det siktes til, ikke leikernes gigja.

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Gjør kort greie for hvordan kirken styrker maktposisjonen sin utover i middelalderen.

2. Grei kort ut om musikksynet i middelalderen.

3. Hvilke reformer gjennomfører pave Gregor den store i den katolske høymessen?

4. Gjør greie for de stilistiske særtrekkene i gregoriansk sang.

5. Hvordan utvikler den tidligste flerstemmigheten seg fra omkring år 1000 og fram til slutten av ars antiqua-perioden? (Stikkord her er organumstil og Notre Dame-skolen.)

6. Gjør kort greie for livsvilkårene for mennesker i Europa på 1300-tallet.

7. Hvilke nye musikalske stiltrekk gjør seg gjeldende i ars nova-tiden?

8. Hva er en isorytmisk motett?

9. Hva kjennetegner fauxbourdon-stilen?

10. Gjør greie for de viktigste formene for verdslig musikk i middelalderen.

11. Hva slags instrumenter er dette: vielle, organistrum, portativ og positiv?

12. Gjør kort greie for forskjellen mellom en leikar og en skald.

--- 25 til 301

# xxx1 Kapittel 2: Renessansen

## xxx2 Historisk bakgrunn

Renessansen i musikkhistorien regnes fra 1450 til 1600. Dette er en tidsepoke som preges av store omveltninger i Europa. I 1453 erobrer tyrkerne Konstantinopel. Dermed går det bysantinske riket til grunne, og med det forsvinner den siste direkte forbindelseslinjen tilbake til antikken. Mange av vitenskapsmennene fra Bysants flykter til Italia der de inspirerer italienerne til å studere gresk språk og antikk gresk litteratur og filosofi. Boktrykkerkunsten revolusjonerer kommunikasjonen mellom mennesker.

 Dette er også tiden for de store oppdagelsene, både i himmelen og på jorda. Copernicus forsyner oss med det heliosentriske verdensbildet (sola som universets sentrum, ikke jorda), Columbus "finner" Amerika, Vasco da Gama finner sjøveien til India, og Magellans ekspedisjon foretar den første jordomseilingen. Europa ekspanderer, skaffer seg kolonier og handelsstasjoner i alle verdensdeler og tar på den måten over verdenshegemoniet. Rikdommene strømmer inn til Europa i form av gull, sølv, eksotiske krydder og luksusartikler. Fyrstene overgår hverandre i praktutfoldelse, og det vokser fram et velstående borgerskap særlig i de byene som driver med skipsfart og fjernhandel. Dermed ser vi at kunsten nettopp i denne perioden har sine beste vilkår ved de mektigste fyrstehoffene og i de rike byene i Italia og Flandern (dagens Nederland, Belgia og Nord-Frankrike).

 Selve betegnelsen "renessanse", som betyr "gjenfødelse", er lånt fra kunsthistorien, der den betegner stilen i billedkunst pål400- og 1500‑tallet. Etter hvert ble betegnelsen utvidet til å omfatte alle kulturelle ytringer, også musikken. Men når innholdet i et begrep utvides, svekkes presisjonen.

 For det første innebar det en slags gjenfødelse av den greske og den romerske antikken, en tanke som var stimulert av at man på denne tiden gjenoppdaget mange antikke verk innenfor billedkunst og litteratur. Det ble imidlertid ikke oppdaget noen musikkverk som kunne sammenlignes med disse, så det var aldri snakk om å gjenskape musikken på samme måte som på andre felter.

 For det andre innebar "renessanse" en gjenfødelse av det menneskelige gjennom å utvide interessefeltet til i større grad å omfatte verdslige studier som hadde blitt skjøvet til side i middelalderen. Denne dreiningen over mot det menneskelige og verdslige henger sammen med "humanismen", som er en vesentlig del av renessansen. Kunstnerne begynte å fokusere på både verdslige og religiøse motiver, og man ønsket å gjøre kunstverket både forståelig og vakkert for menneskene og akseptabelt for Gud.

--- 26 til 301

For det tredje oppfattet renessansemennesket sin egen tid som et brudd med den umiddelbare fortiden. Middelalderens oppfatning av historien som en sammenhengende utvikling blir forlatt og erstattet med en lengsel tilbake til en gyllen tid, en tid som hadde vært glemt i tusen år, og som nå var i ferd med å bli gjenskapt.

 Renessansen starter i Italia, og derfra sprer den seg til resten av Europa. Den såkalte høyrenessansen omkring 1500 kan vise til kunstnere som Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo og Rafael.

 Kirken hadde fortsatt en sterk posisjon på 1400- og 1500-tallet, men den gjennomgår dramatiske endringer. Dette er reformasjonstiden, en tid der sterke krefter innenfor kirken arbeider for å gi kirken tilbake den åndelige kraft som den hadde hatt før forfallstiden på 1200- og 1300-tallet. Reformbestrebelsene fører til at det dannes nye kirkesamfunn utenfor den katolske kirken (luthersk, reformert osv.). Men det er også tiden for den såkalte motreformasjonen, en intern "opprydding" i pavekirken. Under trusselen om at England, Nederlandene, Tyskland, Østerrike, Böhmen, Polen og Ungarn kunne komme til å forlate den katolske kirken, var det nødvendig med kraftige mottiltak fra pavekirkens side. I dette arbeidet var Trientkonsilet et viktig tiltak. Alle erkebiskoper, biskoper og noen verdslige fyrster fra det katolske Europa møttes til et kirkemøte i den norditalienske byen Trient. Her satt man sammen mer eller mindre sammenhengende fra 1545 til 1563. Målet var å rense kirken for alle former for verdslighet og misbruk.

## xxx2 Burgundskolen

Ved hoffet til hertugen av Burgund utviklet det seg på 1400-tallet et rikt kulturliv. Her fantes det et orkester, \_et kapell\_, som sysselsatte en rekke profesjonelle musikere og komponister som fulgte med fyrsten på reisene hans. De hadde ansvaret for både kirkemusikken og underholdningsmusikken ved hoffet. Selv om mange både kirkelige og verdslige fyrster opprettet orkestre ved hoffene sine på denne tiden, var det ingen som kunne måle seg i kvalitet med orkesteret til Filip den gode, hertug av Burgund fra 1419 til 1467. I orkesteret spilte det folk fra hele Europa, franskmenn, englendere, tyskere, portugisere og flamlendere. Denne kosmopolitiske atmosfæren ble understreket av stadige besøk av utenlandske musikere. Og orkesterets egne musikere reiste stadig rundt i Europa på jakt etter enda bedre ansettelsesvilkår. Dermed lå alt til rette for at musikken som ble skapt ved hoffet i Burgund, skulle bli en internasjonal stil. Hoffet hadde så stor prestisje knyttet til seg at musikken herfra kom til å prege musikken ved de andre hoffene i Europa så vel som i de store katedralene. Og det er musikken som ble skapt her i disse årene som har fått betegnelsen \_Burgundskolen\_.

 Den sentrale komponisten ved hoffet i Burgund var \_Guillaume Dufay\_ (ca. 1400-74). Selv om han i samtiden var feiret som en av Europas fremste komponister, var han antakelig aldri medlem av det hertugelige kapell. Han var født i Flandern, var utdannet prest og hadde studert kirkerett i Paris, og han hadde hatt

--- 27 til 301

flere stillinger i Italia, blant annet ved det pavelige hoff i Roma, før han fikk ansettelse hos hertugen av Burgund. Selv om han ikke var ansatt som musiker, ble han likevel allerede i levende live feiret som en av Europas største komponister, og han fungerte som lærer for en lang rekke berømte musikere.

 Den største delen av produksjonen til komponistene i Burgund var messer, motetter og verdslige chansons med fransk tekst. Typisk for burgundstilen var fir-stemmig sats, der stemmene er selvstendige, men kadensene ofte får akkordprogresjonen V-I. Likevel er det viktig å være klar over at komponistene neppe tenkte akkordene som selvstendige størrelser. De var fremdeles bare dannet som et resultat av hvordan de fire melodilinjene beveget seg. I noen av de senere messene til Dufay ser vi klare renessansetrekk som strengere dissonansbehandling, mer konsonerende akkorder, likeverdighet mellom stemmene og av og til bruk av imitasjon. Dufay utnytter også Dunstables fauxbourdon-teknikk. Mange av messene hans er enten "motto-messer" etter modell av Machaut, eller såkalte \_cantus firmus‑messer\_. Cantus firmus (= fast sang) er betegnelsen på den gregorianske melodien som ligger i tenor og danner basis for komposisjonen. En cantus firmus-messe er da en messe som har den samme gregorianske melodien som grunnlag for alle satsene.

 Dufay innfører en ekstra stemme under tenor, og han er også av de første som plasserer melodistemmen i toppstemmen i stedet for i tenor. Dermed får vi følgende stemmeinndeling som også kom til å være grunnlaget for den typen firstemmig sats som vi kjenner:

cantus eller discantus = sopran

contratenor altus = alt

tenor = tenor

contratenor bassus = bass

Denne organiseringen av stemmene viser at klangidealet er i endring, og at det begynner å nærme seg det klangidealet som vi forbinder med renessansen, og som er levende den dag i dag. Fordi bassen hos Dufay sjelden beveger seg under c, vil musikken ha en forholdsvis lys klang sammenlignet med de senere renessansekomponistene.

## xxx2 Den flamske skolen

I perioden fra 1450 til 1550 preges europeisk musikkliv av det som har fått navnet \_den flamske skolen\_. I hele dette hundreåret var de fleste av de viktigste musikkstillingene i Europa besatt av musikere og komponister som hadde sin bakgrunn i Nordvest -Europa. Betegnelsen sikter altså ikke til en form for nasjonalitet, men viser til et større geografisk område og til en musikalsk stil som inneholder stiltrekk som mer eller mindre gjennomsyrer all musikk som blir skrevet i Europa fram til 1570.

--- 28 til 301

Flandern lå på 1400-tallet under hertugen av Burgund, på det tidspunktet en av de mektigste fyrstene i hele Europa. Omkring 1400 hersket hertugen over et område som i dag omfatter Nederland, Belgia, Nordøst-Frankrike, Luxembourg og Lorraine i tillegg til hans opprinnelige arveland hertugdømmet Bourgogne i det sentrale Øst-Frankrike. Selv om hertugens hovedresidens var i Dijon, var det vanlig at fyrstene reiste rundt i riket sammen med hoffet sitt. Så lenge statsadministrasjonen var dårlig utbygd, var det viktig for fyrstene å være til stede i alle deler av riket for å opprettholde sin myndighet over området. Hertugen og hoffet hans holdt derfor ofte til i de litt opprørske byene Lille, Brugge, Gent og Brussel.

 Musikken til de tidligste komponistene i den flamske skolen bygger direkte på de siste verkene til Dufay. I tidligere musikkhistoriske beskrivelser var faktisk det vi kaller Burgundskolen, regnet som en av flere "flamske skoler". Den første av de store flamske komponistene er \_Johannes Ockeghem\_ (ca. 1430-95). Han var ikke bare en stor komponist, men fikk også stor betydning som lærer for mange av de ledende flamske komponistene i generasjonen etter ham. Vi vet lite om livet hans, men vi vet at han i 1452 fikk stilling i kapellet til den franske kongen, og at han ble utnevnt til leder for dette kapellet i 1465, en stilling han beholdt til sin død i 1495.

 Ockeghem ser ikke ut til å ha vært en særlig produktiv komponist, selv om vi må ta i betraktning at mye kan være gått tapt. Det vi kjenner, er 12 messer, 10 motetter og omkring 20 chansons (verdslige sanger med fransk tekst, en viktig forløper for madrigalen). At antallet messer er så vidt stort i forhold til de andre komposisjonstypene, tyder på at messen var den viktigste komposisjonsformen i siste halvdel av 1400-tallet. Det må igjen bety at komponistene forsøker å prestere det ypperste innenfor denne sjangeren. Ockeghems stil i messene er en firstemmig sats der de fire stemmene er selvstendige melodiske linjer. Et nytt trekk er imidlertid at området for basstemmen nå er utvidet nedover til G og F, ja, faktisk ned mot D og C i spesielle partier med bare mørke stemmer. I forhold til Burgundskolen låter Ockeghems musikk fyldigere, mørkere og mer homogent. For å variere klangen kan Ockeghem i enkelte partier sløyfe en eller flere av de fire stemmene, og vi ser også at han andre steder organiserer stemmene parvis i kontrast til hverandre.

 Ockeghem brukte sjelden imitasjonsteknikken slik vi kjenner den hos neste generasjon flamske komponister. Han ser imidlertid ut til å ha hatt stor glede av å skrive musikk med skjult struktur, noe han har felles med komponister som skrev isorytmisk motett på 1300-tallet. Ockeghems felt er ulike former for kanon. Han tar utgangspunkt i én stemme. Neste stemme starter noen slag senere, enten med samme melodi, i kreps (samme melodi baklengs), i omvending (de samme intervallene i motsatt retning) eller i omvendt kreps. En annen mulighet er å bruke diminusjon (halvering av noteverdier) eller augmentasjon (dobling av noteverdier). Stemmene kan begynne på ulike toner, og det fins eksempler på dobbeltkanon, der to eller flere kanoner framføres samtidig. Det er imidlertid viktig å understreke at i de komposisjonene der Ockeghem bruker denne typen teknikk, er strukturen så godt gjemt at den ikke har noen betydning for det klingende resultatet. Dermed blir det

--- 29 til 301

hos Ockeghem en likeverdighet mellom det håndverksmessige og det klingende resultatet. Dette kjennetegner musikken til mange store komponister, det være seg Palestrina, Bach, Beethoven eller Schönberg.

{{Musikknoter: Ulike former for kanonteknikk.}}

Når det gjelder harmonikk, er Ockeghem mer konservativ enn Dufay. Han forlater ikke modaliteten, men det knytter seg en del usikkerhet til om man i praktisk musisering har endret noen toner kromatisk for å skape ledetoner i kadensene. Og når det gjelder kirkemusikken hans med den begrensede ambitusen, de lange linjene uten klare kadenser, de skjulte strukturene, den homogene klangen - ingen musikk formidler det mystiske og overjordiske i religionen så foredlet som Ockeghems komposisjoner.

 Blant alle de fremragende komponistene som preget europeisk musikk omkring 1500, er det imidlertid én som skiller seg ut, og som må regnes blant de største til alle tider, Ockeghem-eleven \_Josquin des Prez\_ (ca. 1440-1521). Få komponister har nytt høyere anseelse i levende live, og få har betydd så mye for ettertiden. Hans mesterskap fikk Luther til å utbryte: "Han er tonenes mester; de må gjøre som han vil, mens andre komponister må gjøre som tonene vil." Josquin innehadde stillinger ved hoff både i Italia og i Frankrike, en periode også ved det pavelige kapell i Roma.

--- 30 til 301

Produksjonen hans omfatter 18 messer, omkring 100 motetter og 70 chansons og andre verdslige sanger.

 Det er verdt å merke seg det store antallet motetter hos Josquin. Vi har sagt at det var messen som var den viktigste sjangeren for komponister å vise sitt mesterskap i. Men messen, med sin faste tekst og faste liturgiske funksjon, ga lite rom for eksperimentering. Annerledes var det da med motetten. Dette var i renessansen en ensatsig komposisjon med religiøs tekst på latin og der teksten gjerne var hentet fra Bibelen eller andre religiøse skrifter. Dette åpner for nye muligheter i forholdet mellom tekst og musikk fordi det her var mulig å velge tekster med et sterkere følelsesmessig innhold. Derfor blir motetten den mest nyskapende formen for kirkemusikk fra Josquin og utover på 1500-tallet.

 Josquins messer er heller konservative i stilen. De fleste av dem er cantus firmusmesser bygd over en verdslig melodi. Men her finnes det også messer i en stil som ble mer vanlig utover på 1500-tallet, nemlig "parodimessen". Slike messer var ikke bare basert på en enkelt melodi. De bygger på en eksisterende chanson eller en annen verdslig sang med karakteristiske motiver, akkordprogresjoner, ja, til og med selve grunnstrukturen. Hva og hvor mye som "lånes", kan variere sterkt fra verk til verk. Det som likevel er avgjørende, er hvor original bearbeidingen av det lånte materialet er. Parodimessene synes å erstatte den gamle cantus firmus-messen fra omkring 1540. Vi kan kanskje undre oss litt over at komponistene i tidligere tider ikke strebet etter mer originalitet ved å produsere det musikalske råmaterialet sitt selv. Men da må det være tillatt å peke på at dette vel er noe av det samme som jazzmusikere har gjort siden 1940-årene, nemlig å bruke for eksempel en standardlåt og bearbeide den på sin egen måte.

 Det er likevel i sine motetter at Josquin viser størst originalitet. Det karakteristiske for stilen er at hver tekstfrase bygger på sitt eget musikalske motiv som blir presentert imitatorisk i hver stemme etter tur. Når første tekstfrase er presentert på denne måten, starter neste med et nytt melodisk motiv. Dermed overlapper frasene hverandre ved at den nye frasen starter i den stemmen som er først ferdig med den foregående før de andre stemmene er ferdige. Det er dette vi kaller \_gjennomimitert sats\_. Dermed flyter musikken i ett uten å bli delt opp i ledd eller i seksjoner.

 For at musikken ikke skulle bli ensformig, ser vi at Josquin kan gjenta fraser, gjerne ved å kontrastere stemmepar. Større verk kan bli delt i seksjoner ved at han lager en kadens i alle stemmer eller endrer taktart eller tempo. Likedan kan vi av og til ane en slags tredelt form, der de to ytterdelene er like i karakter, mens de står i kontrast til den midterste. Typisk for alle flamlenderne er også et påfallende "driv mot kadensen", der tettere sats, kortere noteverdier, raskere harmonisk puls og økt dissonansbruk er med på å intensivere spenningen fram mot den avsluttende akkorden, en akkord som fremdeles hos Josquin er uten ters.

--- 31 til 301

{{Musikknoter: De 12 første taktene av Josquins motett Ave Maria.}}

Josquins musikk er basert på de modale skalaene, men i harmonikken ser vi en sterkere tendens til å bruke V-I-forbindelser, særlig fram mot kadensene. Bassen går oftere i kvint- og kvartsprang, noe som er et tegn på at denne stemmen er på vei til heller å være harmonisk fundament enn selvstendig melodilinje.

 Josquin legger også vekt på å uttrykke teksten gjennom musikken, ikke bare ved å gi setningene og ordene en korrekt betoning, men også ved å skildre ordenes mening og de følelser de vekker, gjennom musikken. Slik tolkende eller beskrivende musikk kalles i renessansen for \_musica reservata\_. Mot slutten av renessansen utvikles denne typen "ordmaleri" til det ekstreme, særlig innenfor italiensk madrigal.

## xxx2 Evangelisk kirkemusikk i reformasjonstiden

Da Luther i 1517 slo opp sine 95 teser på kirkedøra i Wittenberg, hadde han ingen forestilling om at det skulle komme til et brudd med den katolske kirken. Selv etter at bruddet var et faktum, beholdt man i de lutherske gudstjenestene det meste av

--- 32 til 301

den katolske liturgien med sine latinske tekster og sin tradisjonelle kirkemusikk, både gregoriansk sang og polyfoni. Ofte ble den opprinnelige sangteksten beholdt på latin, eller den ble oversatt til tysk, eller det ble laget en ny tekst på tysk til den gamle musikken.

 Musikkens stilling i den lutherske kirken reflekterte på mange måter Luthers eget musikksyn. Han var en stor musikkelsker, sanger, habil komponist og en beundrer av Josquin og den flamske skolen. Han var overbevist om at musikken hadde en oppdragende virkning, og ville at hele menigheten skulle delta i den musikalske delen av gudstjenesten. Derfor ble den lutherske menighetssangen, \_koralen\_, det viktigste bidraget fra den lutherske kirken på musikkens område. Opprinnelig besto koralen av to elementer: en tekst og en melodi. De kunne bli til på forskjellige måter. Mange melodier var nykomponert, og Luther selv skal ha laget flere, blant andre den velkjente "Vår Gud han er så fast en borg". Men mange melodier var melodier som allerede eksisterte som hymner, kirkelige sanger og åndelige viser. En viktig klasse av koraler var de såkalte \_contrafacta\_, parodier av verdslige sanger av ymse karakter, der man beholdt melodien og satte en ny religiøs tekst til. Den kanskje mest kjente av denne typen er "O, Welt ich muss dich lassen", som i originalversjonen til Heinrich Isaac het "Innsbruck, ich muss dich lassen".

## xxx2 Dansk-norsk kirkemusikk etter reformasjonen

På 1500-tallet hadde Norge begynt å overvinne nedgangen etter svartedauden og den forverrede klimatiske situasjonen. Folketallet var langsomt stigende, og vi ser antydninger til en økonomisk oppgang. Dette fører til en bredere kulturell kontakt med Europa. Men å gjenvinne den politiske friheten ble vanskeliggjort med innføringen av reformasjonen i 1537. Da fikk kongen, som satt i København, kontroll over alle kirkens eiendommer, og erkebispesetet i Trondheim, som ofte hadde stått i opposisjon til de danske kongene, ble avviklet. Når så de ledende kirkelige stillinger etter hvert blir fylt opp av kongens menn, sier det seg selv at den danske tilstedeværelsen i Norge blir sterkere.

 En bok var i særlig grad med på å prege den lutherske gudstjenestemusikken i tiden like etter reformasjonen, nemlig Hans Thomissøns \_Den danske Salmebog\_ fra 1569. Den inneholdt 268 salmetekster og 216 melodier og var beregnet på bruk både i kirkene, skolene og private hjem. Den ble autorisert av kongen, og det ble pålagt alle kirker å kjøpe den inn. Thomissøn beholdt en del at den gamle katolske sangskatten, selv om den strengt tatt var ubrukelig i gudstjenestesammenheng. Dette var imidlertid en så viktig del av folks sangtradisjon at den levde videre utenfor kirkerommet. Det var tyske salmer med, oversatt til dansk, og omkring halvparten var nyere danske salmer. Til de utenlandske salmene foretrakk ofte Thomissøn danske melodier framfor de opprinnelige, noe som styrket den nasjonale tendensen i samlingen.

 Selv om det fantes orgler i enkelte norske kirker i middelalderen, ser det ut til at framveksten av den lutherske menighetssangen og en generell økonomisk oppgangstid på 1500-tallet har ført til at antall orgler øker kraftig i denne perioden. Den første

--- 33 til 301

kjente organisten i Norge var en viss Niels Mogensen, som var ansatt i Bergen domkirke til sin død i 1566. Kildene nevner at han nøt høy anseelse og beveget seg i de høyeste sosiale kretser.

## xxx2 Katolsk kirkemusikk i senrenessansen

Da musikken var oppe til diskusjon under Trientkonsilet, ble det rettet kritikk mot den verdslige ånd som gjennomsyret den, særlig når det gjaldt parodi- og cantus firmus-messer. I tillegg så man med skepsis på den kompliserte polyfonien som man mente tilslørte teksten. Man kritiserte bruken av støyende instrumenter i kirkene, og man kritiserte sangerne for dårlig tekstuttale og likegyldighet i framførelsen av musikken.

 Den viktigste komponisten innenfor den katolske kirken i siste halvdel av 1500-tallet er \_Giovanni Pierluigi da Palestrina\_ (1525/26‑94), som gjerne kalles Palestrina etter byen han var født i. Det har vært en seiglivet myte at Trientkonsilet holdt fram Palestrinas musikk som et eksempel på \_god\_ kirkemusikk. Det aktuelle verket skal ha vært den såkalte \_Marcellusmessen\_, en seksstemmig messe publisert i 1567. Det konsilet imidlertid gjør, er antakelig bare å stadfeste en kirkemusikalsk stil som allerede er etablert, og som Palestrina er den fremste eksponenten for.

\_Palestrinastilen\_, som er blitt en fast betegnelse på Palestrinas komposisjonsteknikk, kommer klarest til uttrykk i messene hans. Grunnlaget for stilen er den flamske skolens imitasjonsteknikk. Hver frase har sitt eget melodiske motiv som behandles imitatorisk i alle stemmer. Vi finner hos Palestrina den samme "driv mot kadensen" som hos Josquin des Prez. Melodikken er nærmest gjennomført diatonisk, de melodiske frasene har ofte bueform. Den er overveiende trinnvis, sprangene forekommer som regel i starten av frasen, og de blir etterfulgt av trinnvis bevegelse i motsatt retning.

{{Portrett: Giovanni Pierluigi da Palestrina.}}

--- 34 til 301

{{Musikknoter: Kyrie fra Marcellusmessen av Palestrina, 9 første takter.}}

--- 35 til 301

Harmonikken er et resultat av de polyfone linjene, men disse danner som regel fullstendige treklanger, også i sluttakkordene. Karakteristisk er også den hyppige bruken av kvart- og kvintsprang i bassen, noe som gir tydeligere kadenser og viser en tendens i retning av dur- og molltonalitet. Et annet viktig trekk ved Palestrinas harmonikk er hans varsomme dissonansbehandling. Alle dissonanser (kvarter, septimer og noner) forberedes (= forekommer som konsonans i akkorden før) og videreføres trinnvis ned.

 Rytmen i Palestrinas musikk styres av teksten. Fra Palestrinas hånd er musikken skrevet i stemmebøker, ikke i partitur. Den er også skrevet uten taktstreker, noe som viser at de ulike stemmene ikke nødvendigvis går i samme taktart selv om de har samme puls. Noen fraser kan ha to- eller firetaktsfølelse, andre tretaktsfølelse. Og på grunn av polyfonien vil de ulike rytmiske mønstrene sjelden opptre samtidig i alle stemmer. Hvis vi skal lete etter det rytmiske hos Palestrina, er det altså viktig å se "bakenfor" taktstrekene som våre dagers utgivere setter inn i partituret til hjelp for dirigentene.

 Klangen hos Palestrina er rik og fyldig. Han presser sjelden sangerne ut i ytterregistrene. Klangvariasjon skaper han på samme måte som hos Josquin ved å utelate stemmer og sette dem parvis opp mot hverandre, for eksempel mørke mot lyse.

 Teksturen er som sagt overveiende polyfon, men han bruker homofoni i enkelte partier. Dette skjer særlig i tekstledd med mye tekst, slik som i Gloria- og Credo-satsene. Ved siden av at det gir variasjon i musikalsk karakter, og at det i homofone partier er lettere for tilhøreren å oppfatte teksten, er det selvsagt også tidsbesparende.

 Noen samtidige komponister som i stor grad skriver i samme stil som Palestrina, bør vel også være nevnt. I Spania finner vi \_Tomás Luis de Vittoria\_ (ca. 1549-1611) og i England \_William Byrd\_ (1543-1623). \_Orlando di Lasso\_ (1532-94) var en av de store kosmopolitter på 1500-tallet. Han var ansatt en rekke steder i Europa og er sammen med Palestrina den største komponisten av kirkemusikk i senrenessansen. Men mens Palestrina konsentrerer seg om messen, er det motetten som blir Lassos fremste uttrykksform. Totalt har han komponert over 2000 motetter i tillegg til all den andre kirkelige og verdslige musikken han har skrevet. I og med at motetten åpner for mer ekspressivitet i uttrykket, preger dette Lassos musikk slik at den virker noe mer impulsiv, emosjonell og dramatisk enn Palestrinas.

## xxx2 Verdslig musikk i renessansen

Humanismen hadde med sitt fokus på mennesket ført til en stadig økende interesse for verdslig kunst. Og den musikkformen som speiler renessansen best, er uten tvil \_madrigalen\_. Den utvikler seg i løpet av 1500-tallet til å bli den kunstnerisk mest forseggjorte verdslige musikkformen i Europa. I tillegg til humanismens gjennombrudd ser vi et par andre tydelige tendenser i Europa på 1400- og 1500-tallet. Det ene er framveksten av nasjonalstatsideen, det andre er at denne ideen går parallelt med en tendens til at makten sentraliseres. At madrigalen vokser fram i Italia, synes

--- 36 til 301

å være i tråd med begge disse tendensene. Det som kjennetegner den italienske madrigalen på 1500-tallet, er at den bruker tekst på "morsmålet". Men på denne tiden hadde ikke Italia en felles skriftnorm. Tvert imot var dette en periode hvor diskusjonen gikk om hva som skulle danne grunnlaget for et framtidig italiensk skriftspråk. En av de viktigste modellene for italiensk ble etter hvert det "folkelige" språket som de store italienske renessanseforfatterne brukte: Dante, Boccaccio og Petrarca. I utgangspunktet var denne skriftnormen basert på det talespråket de hadde i Toscana omkring Firenze. Italiensk poesi har en rik blomstringstid på 1400- og 1500-tallet. Det er denne poesien som inspirerer komponister til å utvikle en ny musikalsk form, madrigalen. Og på samme måte som poesien hadde sin basis i folkespråket, fikk musikken sine røtter blant annet fra folkelige musikkformer som den franske chanson og den italienske frottola.

 Madrigalen kjennetegnes også av at den var kammermusikk. Det vil si at den var framført med kun én sanger på hver stemme. Den var eksperimentell, særlig når det gjaldt harmonikk. Tekstene handlet stort sett om kjærlighet av et eller annet slag og hadde ikke sjelden erotiske undertoner. Å hygge seg med madrigaler var da også i stor grad en utpreget herreaktivitet, ved selskapeligheter ved hoffene og i samlinger i klubber og selskaper der man diskuterte kunst, litteratur og vitenskap. Produksjonen av madrigaler i Italia var enorm, og mellom 1530 og 1600 ble omkring 2000 madrigalsamlinger trykt og gitt ut.

 De første madrigalene var firstemmige, etter hvert ble de oftere femstemmige. De var tenkt som acappellakomposisjoner, men man antar at man ofte benyttet seg av instrumentdoblinger. Madrigalen var typisk \_musica reservata-musikk\_, teksten skulle tolkes i musikk. I Italia fikk enkeltord mer fokus, mens de engelske madrigalkomponistene i noe større grad fokuserte på diktets grunnstemning og prøvde å reflektere den.

 Madrigalen var en gjennomkomponert form, det vil si at hver tekstfrase hadde egen musikk. Dermed besto den av flere deler, noen polyfone, noen homofone som ofte overlappet hverandre. Slik sett var den et verdslig motstykke til motetten.

 En viktig faktor i forbindelse med at madrigalen så fort ble utviklet til et så høyt kunstnerisk nivå, var utvilsomt koblingen mellom nyskapende italiensk poesi og den tekniske dyktigheten til flamske musikere som var i tjeneste rundt omkring i Italia. De viktigste komponistene i første fase av utviklingen var folk som \_Phillippe Verdelot\_ (ca. 1480-1545) i Firenze, \_Adrian Willaert\_ (ca. 1490‑1562) i Venezia og \_Jacob Arcadelt\_ (ca. 1505-ca. 1560) i Roma. Den sentrale skikkelsen rundt midten av hundreåret var også nederlender, \_Cipriano de Rore\_ (1516-65). Det er først enda en generasjon senere at italienerne for alvor overtar med navn som \_Luca Marenzio\_ (1553-99), \_Gesualdo da Venosa\_ (ca. 1560-1643) og \_Claudio Monteverdi\_ (1567-1643).

 Et særtrekk som gjør seg gjeldende utover på 1500-tallet, er bruken av "kromatikk". I dag mener vi med kromatikk at en skalatone heves eller senkes et halvt trinn med bruk av løst fortegn. De Rore utnytter kromatikk i homofone partier for å øke uttrykksfullheten gjennom å sidestille ubeslektede treklanger. Dette stiltrekket får

--- 37 til 301

sin mest ekstreme bruk hos Gesualdo. Spenningen ligger altså ikke i opplevelsen av den kromatiske tonen som dissonans, slik vi kjenner det fra tonal musikk, men i sammenstillingen av uventede akkorder. Et illustrerende eksempel er åpningen av madrigalen "Moro lasso" av Gesualdo.

{{Musikknoter: Gesualdo: "Moro lasso", de to første systemene.}}

--- 38 til 301

For det første har vi her på ordet "moro" en fallende kromatisk linje i sopranstemmen, noe som er ment å illustrere død. Akkordprogresjonen er Ciss-dur - a-moll - H-dur - G-dur. Flere ganger oppstår det tverrstand som også virker spenningsskapende. Dette er altså en form for kromatikk som ligger noe utenfor begrepet slik vi bruker det i dag. Men her er også i dette lille partiet et eksempel på en annen form for "kromatikk" som inngikk i begrepet den gang. Vi skal huske på at dette var musikk som først og fremst var skrevet for utøverne til bruk i hyggelige sosiale lag. "Chroma" betyr farge, og komponistene fargela musikken ikke bare ut fra det auditive, men også det visuelle. Det er neppe tilfeldig at ordet moro starter med en Cissdurakkord. Da har man nemlig muligheten til å skrive mange kryss (= kors), og kors og død hører som kjent sammen i vår kulturkrets. Madrigalene og komponistenes ordmalingskunst i denne musikkformen var altså komposisjoner både for øre og øye.

 Senere på 1500-tallet blir den italienske madrigalen eksportert til andre land i Europa. Her benytter også komponistene tekster på morsmålet, så nå får vi franske, engelske og tyske madrigaler. Men på grunn av språkenes ulikheter når det gjelder rytme, betoning og språkmelodi, vil det musikalske uttrykket nødvendigvis også bli annerledes. Dermed blir madrigalen den første musikalske formen der vi ser antydning til musikalske nasjonalstiler. Og slik blir også musikken en del av den begynnende tendensen til å etablere nasjonalstater med særegen kulturell identitet, en utvikling som kulminerer på 1800-tallet med framveksten av etnosnasjonalismen og samlingen av Italia og Tyskland rundt 1870, og i kunsten det som har fått navnet nasjonalromantikk.

 Den italienske madrigalen sprer seg til resten av Europa på slutten av 1500-tallet. Særlig høyt nivå når den engelske madrigalen som blir dyrket ved hoffet til Elisabeth 1. (1558-1603). De sentrale komponistene her er \_Thomas Morley\_ (ca. 1557-1602), \_Thomas Weelkes\_ (ca. 1575-1623) og \_John Wilbye\_ (1574-1628). Generelt kan vi si at engelsk madrigal skiller seg fra den italienske ved at den har mer fokus på musikalsk struktur, mens den italienske legger vekt på det teksttolkende. Det er da også lite av den ekstreme kromatikken i de engelske madrigalene. Tekstene er ofte pastorale og lett humoristiske, selv når man beskriver kjærlighetslengsel, og de har ikke de erotiske hentydningene vi finner mye av i de italienske.

 En annen sjanger som blomstret under Elisabeth 1., var solosanger akkompagnert av lutt, de såkalte \_ayres\_. Den fremste komponisten her var \_John Dowland\_ (1562-1626). Tekstene i disse sangene var stort sett av høyere litterær kvalitet enn de man brukte i madrigalene. Musikken mangler det teksttolkende elementet, men den er ofte lyrisk, og melodiene er velformede og uttrykksfulle. Luttakkompagnementet er underordnet sangstemmen, men det har ofte en viss melodisk og rytmisk selvstendighet. De to stemmene er ofte notert over hverandre. Det må bety at man tenkte at sangeren kunne akkompagnere seg selv.

--- 39 til 301

xxx2 Instrumentalmusikk i renessansen

Det er først i renessansen at vi kan snakke om en selvstendig instrumental kunstmusikk. Det hadde lenge vært vanlig å erstatte eller doble stemmer i vokalmusikken, og denne praksisen holder seg også utover på 1500-tallet, selv om den når det gjelder kirkemusikken, blir kritisert av Trientkonsilet. Utviklingen av en egen instrumentalmusikk henger også uløselig sammen med utviklingen av nye instrumenter, særlig utviklingen av instrumentfamilier, det vil si instrumenter av samme type i forskjellige størrelser. Da ble det mulig å spille firstemmige satser med homogen klang. De viktigste instrumentfamiliene fra denne tiden er blokkfløytefamilien og gambefamilien. Fra den siste har vi beholdt kontrabassen, de andre måtte etter hvert vike for vår tids fiolin, bratsj og cello.

 Formene i den første instrumentalmusikken har flere utgangspunkt. Noen former utvikles fra vokalmusikkformer, andre er videreutviklinger, eller det vi kaller stiliseringer, av folkelige dansetyper. Den første typen som bør nevnes, er \_ricercaren\_, som bygger direkte på motetten. Den preges av utstrakt bruk av imitasjonsteknikk, og med sin polyfone tekstur peker den fram mot barokkens fuge. Den andre viktige komposisjonstypen som har vokalt forbilde, er \_canzonaen\_, som bygger på den franske chansonen. Denne formen er mer homofon i teksturen enn ricercaren, og den er også oftere delt i klare avsnitt.

 Den andre viktige kilden til instrumentalmusikkformer er de mange folkelige dansene. Etter hvert som dansene ble tatt i bruk av borgerskap og adel, ble de ofte forenklet og utført på en måte som var tilpasset omgangsformene deres. Musikken gikk så fra å være dansemusikk til å bli musikk man lyttet til, altså ren instrumentalmusikk. Senere ble det vanlig å samle forskjellige dansesatser i serier, en praksis som legger grunnlaget for barokkens sonata da camera og suite. Blant de mest populære dansetypene i renessansen finner vi \_pavane\_, en langsom og verdig seremoniell dans i totakt, og den hurtige \_gaillarden\_ i tretakt.

 I England, rundt hoffet til Elisabeth 1., ble \_virginal\_ et yndet instrument. Det er egentlige bare den engelske betegnelsen på et spinett eller en liten cembalo. Komponistene blir ofte kalt virginalister, og de viktigste her var \_William Byrd\_ (1542-1623) og Thomas Morley. Av de 300 stykkene som ble trykt i den såkalte \_Fitzwilliams' Virginal Book\_ (utgitt omkring 1620), er det påfallende mange stykker som har formen "Tema med variasjoner", et enkelt, sangbart tema som blir utbrodert og variert på ulike måter. Variasjonsprinsippet blir etter hvert en mye brukt komposisjonsteknikk, og det brukes av komponister den dag i dag.

 Noen former har tydelig bakgrunn i ren improvisasjon. Slike improvisatoriske stykker kunne ha mange forskjellige navn, som \_toccata, preludium\_ eller \_fantasia\_. Det var vanlig å framføre slike stykker på spinett eller orgel. Også i barokken har komposisjoner med disse betegnelsene ofte en fabulerende og improvisatorisk karakter. Da opptrer de gjerne som kontrasterende element til den strengeste imitatoriske formen, nemlig fugen.

--- 40 til 301

Det er viktig å ha klart for seg at renessansen instrumentalmusikk, bortsett fra virginal- og luttkomposisjoner, ikke var tiltenkt bestemte instrumenter. Den kunne stort sett framføres på de instrumentene man hadde for hånden. Det er først med Giovanni Gabrieli at det begynner å bli vanlig å skrive \_idiomatisk\_, det vil si skrive musikk som utnytter det aktuelle instrumentets egenskaper og muligheter.

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Gjør kort greie for de endringene som skjer i det europeiske samfunnet på 1400- og 1500-tallet.

2. Hva legger vi i begrepet "renessanse"?

3. Hva legger vi i begrepet "humanisme"?

4. Drøft hva som skiller renessansen fra middelalderen.

5. Gjør greie for hva som kjennetegner musikken i Burgundskolen.

6. Hva er en cantus firmus-messe, og hva er en parodimesse?

7. Gjør greie for det som kjennetegner musikken til Johannes Ockeghem.

8. Gjør kort greie for hva som kjennetegner en motett.

9. Drøft hvorfor Josquin des Prez synes å være mest nyskapende i sine motetter.

10. Gjør greie for hva som ligger i begrepet "gjennomimitert sats".

11. Hva kjennetegner den lutherske koralen?

12. Grei ut om "palestrinastilen".

13. Gjør greie for hva som kjennetegner madrigalen, og hvordan den utvikler seg på 1500-tallet.

14. Hva kjennetegner ricercaren og canzonaen?

--- 41 til 301

# xxx1 Kapittel 3: Barokken - generalbasstiden ca.1580-ca.1750

## xxx2 Historisk overblikk

Den stilhistoriske perioden som i all hovedsak omfatter 1600-tallet, blir vanligvis kalt barokken. Betegnelsen brukes om all kunst, litteratur og arkitektur skapt i denne perioden. Også klær, inventar og levesett blir omfattet av begrepet barokk. Musikkhistorisk sett sammenfaller barokken med den kanskje viktigste identitetsfaktoren i musikk fra denne tiden: bruken av generalbass. Generalbassprinsippet ble "oppfunnet" og brukt i all musikk fra 1500-tallets siste tiår og fram til siste halvdel av 1700-tallet. Mange mener derfor at \_generalbasstiden\_ er en mye riktigere benevnelse på den musikkhistoriske perioden ca. 1580-1750. Begrepet barokkmusikk har imidlertid festet seg gjennom snart 200 års bruk, og det blir brukt over hele verden. Det er derfor viktige grunner for å holde fast på dette begrepet, men samtidig være oppmerksom på at generalbassprinsippet, som vil bli behandlet senere i dette kapitlet, er den musikalske faktoren som egentlig holder perioden sammen musikkhistorisk.

 Opprinnelsen til ordet barokk er usikker. Vanligst er det å oppfatte begrepet som en avledning av det portugisiske ordet for uregelmessig perle, "barueco", men det italienske adjektivet "barocco" som betyr merkelig eller rart, kan også være utgangspunkt for ordet barokk. På 1700-tallet tok man i bruk begrepet barokk som en negativ stilkarakteristikk av 1600-tallets litteratur og musikk. På 1800-tallet ble derimot barokk brukt som positiv betegnelse på hele den stilhistoriske perioden.

 Vi finner parallelle tendenser med nasjonale trekk i flere land samtidig, men barokken som stilhistorisk periode hadde i likhet med renessansen sitt utspring i Italia, og mange av de stiltrekkene vi finner i 1600-tallsmusikken, er en videreutvikling av senrenessansens. Disse trekkene spredte seg, og det ble komponert barokkmusikk i alle deler av Europa. De viktigste komponistene i perioden finner vi likevel i Italia, Frankrike, England og Tyskland. I Norge fantes det også noen få komponister som skrev barokkmusikk, men de var innflyttere eller nordmenn som oppholdt seg i utlandet i kortere eller lengre perioder.

### xxx3 1600-tallet - et urolig hundreår

Konflikten mellom den lutherske kirken og pavekirken kulminerte med trettiårskrigen (1618-48). Krigen påførte sivilbefolkningen store lidelser. Ødeleggelsene var enorme, og i krigens fotefar fulgte alvorlige epidemier, religionsforfølgelse og andre

--- 42 til 301

overgrep. Den dramatikken og omveltningen krigen skapte i folks hverdag, kan være noe av forklaringen på at kunstnerne i barokken finner det naturlig å benytte sterke og dramatiske virkemidler i kunsten sin.

 Kirkereformasjonene på 1500-tallet og motreformasjonen i den katolske kirken hadde ført til at renessansens humanisme ble erstattet av et sterkt fokus på Guds makt og velde. Menneskene var ikke lenger sentrum i tilværelsen. At vi svake mennesker er avhengige av Gud, og at livet på jorda er skjørt og forgjengelig, ble forkynt både av reformatorene og pavekirken. Den katolske kirkens motreformasjon brukte litteratur, arkitektur, bildekunst og musikk som våpen for å vinne menneskesjelene. Kirkelig forhåndssensur blir etter hvert tatt i bruk, og strenge regler for rett tro brer seg i løpet av 1600-tallet, spesielt innenfor de protestantiske kirkene. Mange kunstnere og forfattere innenfor de reformerte områdene i Europa ble religionens talerør.

 Samtidig som kirken styrker sin makt overfor menneskets åndelige hverdag, styrker de verdslige fyrstene sin makt overfor adelen. Fyrstene sikrer seg eneveldig politisk makt, og Frankrikes konge, Ludvig 14., "Solkongen", skaper et mønster som blir fulgt av mange europeiske fyrster. I 1660 tvang for eksempel Fredrik 3. igjennom eneveldet i Danmark/Norge.

 "L'état, c'est moi" (Staten, det er jeg), hevdet Ludvig 14., og de eneveldige fyrstene påsto alle at de var herskere av Guds nåde. Og var de herskere av Guds nåde, kunne selvsagt heller ingen tvile på at deres beslutninger var riktige. Samfunnet ble oppfattet som statisk. "Skomaker, bli ved din lest" var mottoet. Man skulle med ydmykhet akseptere den plasseringen i samfunnet som Gud hadde gitt en, noe som utvilsomt var enklere for en rik enn for en fattig. Viste man ydmykhet, ville Gud sikkert belønne en med et bedre liv etter døden. Når kunsten hyllet den eneveldige fyrsten, hyllet den også Gud.

 I Storbritannia utviklet det seg litt annerledes. Parlamentets seier i den engelske borgerkrigen førte til at det ble innført konstitusjonelt regime i England og etter hvert i hele Storbritannia. Dette førte i sin tur til at kongen alltid måtte ta hensyn til Parlamentet når han skulle ta viktige beslutninger. Dette kan være en av grunnene til at man i England ganske tidlig ser tegn til et offentlig musikkliv uavhengig av hoff og kirke.

### xxx3 Kunst, Litteratur og vitenskap på 1600-tallet

Malere og billedhoggere på 1600-tallet velger ofte religiøse motiver, men de har en forkjærlighet for å framstille de dramatiske øyeblikkene i bibelhistorien. Drama og lidenskap preger kunstnernes uttrykk. Rubens utstyrte ofte figurene i sine malerier med kraftige og ofte fordreide bevegelser, mens Caravaggio sammen med de hollandske malerne Rembrandt og Vermeer er mer opptatt av dramatiske kontraster dannet av lys og skygge. De sterke virkemidlene som blir skildret i Bibelens fortellinger, og de spennende historiene i den greske mytologien danner utgangspunkt for dramatiseringer oppført i teateret, på operascenen og sågar i kirkene. Men på samme

--- 43 til 301

måte som i standsamfunnet er de dramatiske kontrastene statiske, de eksisterer side om side uten å influere på hverandre.

 I arkitekturen er det først og fremst de monumentale byggverkene for himmelfyrsten eller de verdslige fyrstene som tiltrekker seg oppmerksomhet. Eksteriørmessig er bygningene ofte preget av klassisismens idealer med kannelerte (loddrett rifling) og søyler. I tillegg kommer symmetriske, bastante og tunge bygningskropper kronet av tårn og kupler, og de er ofte plassert i forbindelse med overdådige parkanlegg eller store, symmetriske plasser. Innvendig er bygningene preget av storartede, delvis svulstige dekorasjoner og ornamentikk, der de mest fantastiske materialer er tatt i bruk sammen med en kompleks og dramatisk arkitektur. De mest storslagne eksempler på tidens bygningsstil finner vi i Peterskirken i Roma, St. Paulskatedralen i London og i Versailles utenfor Paris. Her ble det tegnet og bygd opp en hel by rundt et enormt slott som ikke bare rommet kongen, hans familie og hoff, men også den franske regjeringen og administrasjonen i mer enn 100 år fra 1680-årene og fram til revolusjonsåret 1789.

 Det ble også skrevet en lang rekke litterære mesterverk på 1600-tallet. Engelskmannen William Shakespeare og de franske dramatikerne Molière, Corneille og Racine skrev for scenen, mens John Dunne og John Milton skrev poesi som fikk stor utbredelse. De første romanene så verdens lys, og spanjolen Cervantes gjorde seg udødelig med romanen om adelsmannen \_Don Quixote\_. I Danmark/Norge er Thomas Kingo, Dorothe Engelbretsdatter og Petter Dass viktige forfattere i barokken.

 I barokken var det et ubetinget krav at menneskene var lydige både overfor kirken og verdslige autoriteter. Dette sto ofte i veien for å utvikle og formidle nye teorier og oppdagelser innenfor vitenskapen. Likevel ble både teleskopet og mikroskopet oppfunnet tidlig i barokken, og disse instrumentene var viktige forutsetninger for Keplers og Galileis oppdagelser. Dette kunne Isaac Newton trekke veksler på da han i sin tur fant fram til og utformet mekanikkens bevegelseslover og gravitasjonslovene. Til tross for stor motstand fra kirken vokste det altså fram en tillit til at mennesket kunne overvinne naturen, og de store framskrittene innenfor anatomi og fysiologi bidro til å legge grunnlaget for rasjonalismen på 1700-tallet.

## xxx2 Musikken i barokken

En stilhistorisk periode som strekker seg over mer enn 150 år, må nødvendigvis romme tendenser og stiltrekk som medfører til dels store uttrykksmessige endringer og forskjeller innenfor de enkelte musikalske sjangrene. De utviklingstendensene vi ser i løpet av disse årene, gjør at det er naturlig å dele perioden i flere faser: \_tidlig barokk\_ ca. 1580-ca. 1650, \_høybarokk\_ ca. 1650-1700 og \_senbarokk\_ ca. 1700-1750. Ofte bruker vi begrepet 1600-tallsbarokken om de to første fasene og 1700-tallsbarokken om den siste, og det gjør vi her. Samtidig med at barokkomponistene Johann Sebastian Bach og Georg Friedrich Händel står på høyden av sin produksjon

--- 44 til 301

i 1720-årene, skjer det musikalske endringer som danner starten på en ny musikalsk stilperiode som når sitt høydepunkt i 1780-årene. Fra ca. 1730 er det altså to markerte musikalske stilretninger som går parallelt, og som kjemper om oppmerksomhet fra musikere og musikkskjønnere. Fram til 1750 er det likevel det barokke stilidealet bygd på generalbassprinsippet som dominerer, blant annet på grunn av den framtredende posisjonen de to komponistene Bach og Händel hadde.

## xxx2 Italia og de musikalske oppfinnelsene

To italienske oppfinnelser danner utgangspunktet for barokkens sjangermangfold: \_operaen og sonaten\_. Operaen er en storslagen sjanger som tar i bruk dramatikk, scenografi, vokal- og instrumentalmusikk. Sonaten, eller \_sonata\_ som italienerne kalte sjangeren, er ren instrumentalmusikk som bygger på det konserterende prinsipp, og som danner utgangspunkt for store instrumentale sjangrer som konsert og sinfonia. Et viktig felles element for disse sjangrene er enda en italiensk oppfinnelse: \_generalbassen\_.

### xxx3 Generalbass - basso continuo

Den gjennomgående, kontinuerlige bass, \_generalbass\_ eller \_figuralbass\_ er forskjellige begreper brukt om det samme fenomenet og er som nevnt det kanskje viktigste kjennetegnet ved barokkmusikken. Fra og med siste del av 1500-tallet og fram til midten av 1700-tallet da den klassisistiske stilen blir dominerende, finner vi et akkordinstrument sammen med ett eller flere bassinstrumenter som grunnelement i nesten all musikk som ble skrevet. Bare acappellakorverk manglet generalbass. Ideen bak basso continuo er prinsippet om en basslinje og en melodilinje som kompositoriske motpoler. I prinsippet er det alltid minst to instrumenter som spiller generalbasstemmen: et bassinstrument og et akkordinstrument. Bassinstrumentet kan være cello, gambe, basslutt (theorbe) eller fagott (dulcian), mens akkordinstrumentet kan være cembalo, orgel eller lutt. Akkordinstrumentet spiller etter et eget besifringssystem der tallene under basslinjen angir basstonens plass i akkorden som spilles. Tallene gir utøveren beskjed om hvilken omvending av akkordene komponisten har bestemt skal danne grunnlaget for akkompagnementet til enhver tid.

 Etableringen av dur- og mollsystemet med treklangen som det bærende harmoniske elementet i siste del av 1500-tallet, ble utgangspunktet for utviklingen av generalbassystemet. I siste del av barokken var continuospillerne så dyktige at de ikke trengte å få notert besifringssystemet i partituret.

 Generalbassprinsippet var en viktig forutsetning for utviklingen av det konserterende prinsipp. Basso continuo danner fundamentet og forutsetningen for at overstemmene og særlig solostemmen(e) kunne bevege seg fritt.

--- 45 til 301

{{Ramme:}}

\_Basso continuo\_, \_generalbass\_ eller \_figuralbass\_ består av minst et bassinstrument og et akkordinstrument.

  Akkordinstrumentet spiller etter et besifringssystem som gir beskjed om plasseringen av akkordens grunntone i forhold til basstonen som spilles.

  Nesten all musikk skrevet i perioden 1580-1750 bygger på generalbassprinsippet.

{{Slutt}}

### xxx3 Det konserterende prinsipp

Blant byene i Italia sto Venezia, Firenze og Genova i en særstilling. Dette var bystater som hadde en fri stilling og var blant de rikeste i verden på 1500- og 1600-tallet. Byenes rikdom var basert på sjøfart, handel og bankvesen, og pengeflommen førte til en sterk oppblomstring av kunstnerisk aktivitet. Selv i vanlige borgerhjem ble det bestilt overdådige dekorasjonsmalerier fra datidens mest berømte verksteder. Musikalsk sett ble Venezia den viktigste av disse byene. Byen var et knutepunkt for trafikken øst/vest og nord/sør, og allerede i renessansen ble byen tilholdssted for ledende musikere og komponister.

 En viktig forutsetning for den musikalske utviklingen i Venezia var Marcuskatedralen. Den fransk-flamske komponisten \_Adrian Willaert\_ (ca. 1490-1562) ble kirkens kapellmester i 1527, og han regnes som grunnleggeren av den venetianske skolen. Katedralens spesielle arkitektur med sideskip, kapeller og gallerier ga mange alternativer for oppstilling av kor og ensembler, og det ble den venetianske skolens spesialitet. Willaerts \_elev Andrea Gabrieli\_ (ca. 1510-1586) utnyttet akustikken i det store kirkerommet og kombinerte kor og instrumentalister med hverandre over større avstander. For å oppnå god musikalsk presisjon måtte han forenkle den polyfone stilen som rådet i tiden. Samtidig la han større vekt på å utvikle en rikere harmonikk, og sammen med klangeffektene som oppsto i vekselspillet mellom gruppene spredt over hele katedralen kunne Gabrieli presentere et nytt, billedrikt og malerisk tonespråk for tilhørerne.

 Nevøen, \_Giovanni Gabrieli\_ (ca. 1554-1612), utviklet dette videre, og han kunne plassere opptil fire kor og fem instrumentalgrupper rundt omkring på kirkens gallerier. Han la stadig større vekt på utformingen av de instrumentale delene av de flerkorige komposisjonene og komponerte etter hvert rene instrumentalstykker. I disse skapte han uventede akustiske og dynamiske virkninger: strykere mot blåsere, enkeltgrupper alene, eller bare noen få instrumenter innenfor gruppen som kontrast mot mektige tutti. For første gang i musikkhistorien ble dynamiske kontraster satt i system, og i Gabrielis komposisjon \_Sonata pian' e forte\_ (piano = svakt, forte = sterkt) blir en enkelt strykestemme stilt overfor en gruppe blåsere for å utnytte dynamiske og klanglige kontrastforhold til det ytterste.

 I Gabrielienes musikk stilles homofone klangblokker mot hverandre, kontrasterende rytmiske effekter forekommer, eller kontraster mellom lyse og mørke klangfarger. Den nye konserterende musikkstilen spredte seg på kort tid til hele Europa gjennom alle musikerne som valfartet til Venezia for å oppleve og lære.

--- 46 til 301

{{Ramme:}}

Det konserterende prinsipp innbefatter blant annet dette:

-- En enkelt stemme eller en gruppe av stemmer danner kontrast til eller imiterer en annen stemme eller stemmegruppe.

-- Komposisjonen er nøye tilpasset instrumentene den er skrevet for (ideomatisk skrivemåte (partitur)), og solopartiene for instrumentene er virtuost skrevet.

-- Instrumentene har selvstendige stemmer (ikke dobling av sangstemmer slik det var vanlig i renessansen).

{{Slutt}}

### xxx3 Operaen

{{Ordforklaring:}}

Monodi: enstemt melodi med improvisert preg over et enkelt akkompagnement med et kontrasterende bassinstrument og et akkordinstrument (generalbass).

I 1570-årene møttes en rekke intellektuelle i Firenze i et uformelt akademi som de kalte \_Camerata\_. Her drøftet de hovedsakelig tekst- og musikkspørsmål knyttet til antikkens dramaer. Cameratakretsen mente at musikk hadde hatt en sentral plass i greske dramaer, men denne musikken var forsvunnet. Man kom likevel fram til at grekerne hadde hatt den enstemmige melodien som ideal, eventuelt ledsaget av et enkelt akkompagnement. Cameratabevegelsen forsøkte å rekonstruere en slik musikk, og de kalte den \_monodi\_. Melodirytmen fløt fritt og fulgte ordenes betoning, og den enkle melodien ble understøttet av akkorder spilt på lutt eller et klaverinstrument.

  Både de ansvarlige for den katolske motreformasjonen og Luther forsto at musikk var velegnet som et pedagogisk hjelpemiddel for å lære og formidle Bibelens lære og hellige skrifter. Kirkemusikken skulle tjene ordet og understreke dets tanke og innhold, og det var de samme ideene som Cameratabevegelsen forfektet.

 I Italia hadde musikk spilt en viktig rolle i middelalderens mysteriespill. Komediene og tragediene i renessanseteateret var ofte inspirert av antikke emner, og handlingen ble av og til omkranset av korsatser. Mellom aktene i komediene ble det komponert og framført såkalte \_intermezzi\_ eller mellomspill av pastoral, allegorisk eller mytologisk karakter for kor, solister og instrumentalister. Slike intermezzi ble komponert av de fleste italienske madrigalkomponistene, og flere av dem komponerte madrigalsamlinger som en serie av scener inspirert av intermezziene. Både monodien og madrigalen skulle framheve innholdet i teksten ved hjelp av musikalske virkemidler. Denne musikkstilen blir kalt \_musica reservata\_. Alle disse elementene er utgangspunkt for \_operaen\_.

 Monodien utvikler seg etter hvert til vokalformen resitativ + arie, og denne formen blir en hovedkomponent i operaen. I tillegg kommer rent instrumentale partier som en innledende sinfonia, akkompagnement av danseinnslag og stemningsskapende mellomspill. To av Cameratakretsens medlemmer, \_Jacopo Peri\_ (1561-1633)

--- 47 til 301

og \_Giulio Caccini\_ (ca. 1560-1618), komponerte de første operaene, men den første operaen som har overlevd fram til i dag, ble komponert av Claudio Monteverdi i 1607. Den heter \_L'Orfeo\_ og er den første helaftens operaen vi kjenner. Monteverdi skapte en operatradisjon der det ble vanlig at et orkester som besto av strykere, blåsere og minst ett akkordinstrument akkompagnerte sangerne og sto for de rent instrumentale partiene. Koret fikk også en viktig rolle i operaen, og i de fleste operaer ble handlingen delt inn i akter slik vi finner det i sceniske dramaer, og i mange operaer finner vi en overdådig scenografi. Mens Peri akkompagnerte sangerne med en cembalo og et par lutter diskret gjemt bak scenen, benyttet Monteverdi seg av et orkester med mange musikere.

## xxx2 1600-tallsbarokken

{{Ordforklaringer (s. 48):}}

Resitativo secco (= tørt resitativ): sangeren blir bare akkompagnert av basso continuo.

Resitativo accompagnato (= akkompagnert resitativ): hele orkesteret akkompagnerer sangeren.

Venezia befestet så sin lederstilling som europeisk musikkhovedstad gjennom de første tiårene av 1600-tallet. Det var her de nye instrumentale musikkformene ble utprøvd både i Markuskatedralen og ved Dogens hoff. Det var også i denne byen operaen fikk sitt gjennombrudd som underholdning for folk flest, og i karnevalstiden i februar hvert år strømmet folk fra hele Europa til byen for å oppleve det musikalske mangfoldet den hadde å by på.

 Den komponisten som først og fremst blir forbundet med framveksten av operaen, er som nevnt \_Claudio Monteverdi\_ (1567-1643). Sin første faste ansettelse som musiker fikk Monteverdi hos hertugen i Mantova. Han var hoffsanger og violaspiller og møtte noen av tidens største kulturpersonligheter ved det mantovanske hoffet. Her oppholdt komponisten, forfatteren og matematikeren Vincenzo Galilei seg i perioder, det samme gjorde den flamske maleren Peter Paul Rubens og dikteren Torquato Tasso.

{{Portrett: Claudio Monteverdi.}}

Operaen \_L'Orfeo\_ starter med et rent instrumentalstykke som Monteverdi kalte \_Toccata\_. Umiddelbart etter Toccata kommer en lang prolog som er en hyllest til hertugen av Mantova. Den er formet som et seccoresitativ oppdelt av et instrumentalt ritornell. Monteverdi skrev svært uttrykksfulle resitativer, og disse bringer handlingen framover. Seccoresitativet ble akkompagnert bare av basso continuo.

--- 48 til 301

Helten Orfeo uttrykker seg i arier pyntet med enkle forsiringer. Operaen har danseinnslag og to kor av nymfer og hyrder. Strykestemmene i \_L'Orfeo\_ er virtuost skrevet, og det forekommer både spiccatto og pizzicato. Forskjellige typer blokkfløyter er i bruk sammen med oboer og zinker, og som messingblåsere er trompeter og tromboner brukt. Monteverdis orkester besto av til sammen ca. 40 musikere.

 Sin neste opera, \_Arianna\_, skrev Monteverdi i 1608. Bare fragmenter fra denne operaen er bevart, blant dem \_Lament d'Arianna\_, som var en virkelig hit på 1600-tallet. Her synger Arianna "La meg dø" (\_Laschiatemi morire\_) etter at hun er blitt forlatt av sin elskede, Tesseus. Arien har ABA-form, et etter hvert svært vanlig formprinsipp for operaarier.

 I 1613 ble Monteverdi ansatt som kapellmester i Markuskatedralen (San Marco) i Venezia, og han satt i denne stillingen resten av livet. Monteverdi reorganiserte kortjenesten og engasjerte nye instrumentalister i heltidsstilling til kapellet. Han skapte i disse årene en rekke fremragende og stildannende kirkemusikalske verk, både i gammel og ny stil (\_stile antico\_ og \_stile moderno\_).

 Monteverdis sjuende madrigalbok ble utgitt I 1619 og tilegnet hertugfamilien i Mantova, og samlingen fikk tittelen \_Concerto\_. Her er koret erstattet av duetter med generalbassakkompagnement. Sangpartiene er virtuost skrevet og krever svært mye av utøverne. Den stilistiske utviklingen hos Monteverdi hadde tatt et langt steg videre, og gjennom madrigalbøkene sine viser han hvordan de opprinnelige renessanseformene (stile antico) etter hvert blir omdannet til og erstattet av de nye barokkformene (stile moderno).

 Utover i 1620- og 1630-årene komponerte Monteverdi en rekke sceniske verker, og hans forsøk på å skildre følelser eller affekter peker framover mot figurlæren (se nedenfor) som etter hvert ble et viktig stilelement i barokken. Den åttende madrigalboka som kom ut i 1638, er en samling med \_madrigali amorosi\_ og \_madrigali guerrieri\_. Her forsøker Monteverdi å uttrykke i musikk to av de viktigste affektene i figurlæren: kjærligheten og kampen. I denne samlingen finner vi også det sceniske verket \_Il Combattimento di Tancredi e Clorinda\_, som var blitt iscenesatt allerede i 1624.

 Da det første offentlige operahuset åpnet i Venezia i 1637, førte det til nye muligheter for utforskning av det musikkdramatiske uttrykket. \_L'Arianna\_ ble omarbeidet i 1640, og kort tid etter fulgte tre nye operaer. Blant disse var hans mest kjente opera ved siden av \_L'Orfeo\_, nemlig \_L'incoronazione di Poppea\_ (Poppeas kroning) fra 1642, som har hentet handling fra keiser Neros liv. I alt komponerte Monteverdi 18 operaer, men bare tre er bevart i sin helhet. I sine siste operaer valgte han å

--- 49 til 301

behandle historiske emner og ikke mytologiske vesener som i hoffoperaene. Menneskeskildringer får større plass, og de lange monologene i hans tidligere operaer er blitt erstattet av dialoger som bedre gir uttrykk for skiftende sinnsstemninger. Korpartiene er blitt mer kompliserte, og det er større forskjell på resitativ og arier enn før. Orkesterbesetningen er redusert, og strykerne spiller en viktigere rolle. De nye strykerteknikkene han innførte, f.eks. tremolo (hurtige skiftninger mellom to toner) og pizzicato (musikerne knipser på strengene), blir hyppig benyttet. Pizzicato ble skapt for å skildre sabelkamp.

 Monteverdi, som var glemt helt fram til 1900-tallet, er en av barokkens viktigste komponister. Verkene hans inspirerte mange av de senere komponistene i barokken, og de effektene han eksperimenterte seg fram til, fikk stor betydning for utviklingen av affektlæren og skildringen av menneskelige egenskaper og sinnsstemninger i senere musikkdramatiske komposisjoner.

### xxx3 Figurlæren

Monteverdis ideer om at musikken skulle være ordets lydige tjener, førte raskt til at man tok i bruk retoriske figurer i musikken for å understreke og belyse innholdet i teksten. De musikalske figurene kunne være bestemte rytmiske figurer eller bestemte melodiske vendinger som til å begynne med var knyttet til tekst, men som etter kort tid fikk et betydningsinnhold uavhengig av teksten, og som kunne brukes i ren instrumentalmusikk også. Figurene var viktige redskaper for komponisten, og det hørte til komposisjonsfaget å beherske dem.

{{Musikknoter: (Tre eksempler).}}

  Noen av de viktigste figurene er (tonearten er tilfeldig valgt):

1. Trinnvis stigende bevegelse ga beskjed om oppstandelse, opphøyelse triumf osv. både i bokstavelig og overført betydning.

2. Trinnvis fallende bevegelse sto for død, fornedrelse, helvete osv.

3. Kromatisk fallende melodisekvens kunne bety smerte, lidelse, klage, død. Det samme gjorde forstørrede eller forminskede sprang. Slike sprang kunne også uttrykke falskhet.

{{Slutt}}

--- 50 til 301

### xxx3 Affektlæren

Det kunstfilosofiske fenomenet affektlæren ble først beskrevet av tyske musikkvitere på 1600-tallet. De tok utgangspunkt i antikkens retorikk slik den ble beskrevet hos blant andre Aristoteles og Cicero. I antikken tok talerne i bruk bestemte retoriske virkemidler for å kunne beherske og styre tilhørernes følelser. På tilsvarende måte forsøkte barokkens komponister å bevege tilhørerne gjennom sin musikk. På 1600-og 1700-tallet lånte musikkteoretikerne begreper fra retorikkens terminologi og skapte analogier mellom retorikk og musikk. Affektene ble beskrevet som rasjonelle emosjonelle tilstander eller lidenskaper skapt ved hjelp av forskjellige musikalske virkemidler.

 På 1600-tallet forsøkte komponistene å sette sammen vokalmusikken slik at affekten i den teksten de behandlet, ble uttrykt gjennom musikken. De vanligste affektene var tristhet, sinne, hat, glede, kjærlighet og sjalusi. I barokken skulle hver komposisjon, eller hver enkelt del i lengre verk, uttrykke bare én affekt. I en opera måtte det derfor skrives seks arier for å uttrykke alle affektene ovenfor. Det var ikke rart at operaene ble ariedominerte! Komponistene søkte generelt å finne bare ett virkemiddel som kunne brukes i utformingen av verkets musikalske ideer slik at affekten ble tydelig for både musikere og tilhørere. Teoretikerne forsøkte å kategorisere og systematisere affektene slik at de kunne uttrykkes gjennom blant annet toneartsvalg, dansesatser, rytmer, bruk av instrumenter, form eller stiltrekk for øvrig. Affektlæren må vi derfor se i nær sammenheng med figurlæren.

### xxx3 Temperering av instrumenter

Den stemmingen man gir et instrument, kalles \_temperatur\_. På 1600-tallet var akkordinstrumentene stemt ulikesvevig, dvs. at halvtonene innenfor en oktav hadde litt forskjellig størrelse. Det førte til at oktaver, kvinter og enkelte terser var rene, resten av intervallene temmelig "sure". Som en konsekvens hadde hver enkelt toneart forskjellig klangpreg, og dette ble utnyttet i affektlæren. En annen konsekvens var at enkelte tonearter ble nærmest umulig å bruke. Derfor finner vi få stykker fra 1600-tallet som har mer enn 4# {{kryss}} eller 4b {{beer}}. Instrumentene hadde \_ulikesvevig temperatur\_. I dag blir instrumentene stemt likesvevig, dvs. at alle halvtonene innenfor en oktav er like store. Det fører til at bare oktavintervallet er rent, resten av intervallene er mer eller mindre urene eller "sure", men urenheten er lik i alle tonearter, og følgelig klinger alle tonearter likt. Bare tonehøyden gir en beskjeden karakterforskjell. Man sier at instrumenter som er stemt slik, har en \_likesvevig temperatur\_. Gjennom hele barokken strevde musikkteoretikere, instrumentmakere og komponister for å finne fram til en temperering der \_alle\_ tonearter kunne klinge akseptabelt, og utover på 1700-tallet finner vi stadig flere komposisjoner som forutsetter at instrumentene er stemt tilnærmet likesvevig (f.eks. Bachs \_Das wohltemperierte Klavier\_).

--- 51 til 301

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Hvem var "Solkongen", og hva er han kjent for?

2. Hva ligger i begrepet "statisk samfunn"?

3. Hva preger det kunstneriske uttrykket hos malerne på 1600-tallet?

4. Hvilken rolle spilte kirken i folks bevissthet på 1600-tallet?

5. Forklar begrepene generalbass og monodi.

6. Hva er det konserterende prinsipp, og hvem utviklet det?

7. Hva er opera, og hvordan oppsto denne sjangeren?

8. Gjennom hvilke komposisjoner viser Monteverdi tydeligst utviklingen fra renessansestil til barokkstil?

9. Hvilke nye formtyper bruker Monteverdi i \_L'Orfeo\_?

10. Forklar begrepene figurlære og affektlære.

## xxx2 Vokale sjangrer på 1600-tallet - musikkdramaet

Operaen er den viktigste nye vokale sjangeren i barokken. Den oppstår som nevnt i Nord-Italia og utvikler seg i løpet av 1600-tallets første desennier til å bli en levedyktig kunstmusikalsk sjanger som i Italia blir gjort tilgjengelig for folk flest.

{{Ramme:}}

\_Opera\_ er en musikalsk sjanger der sangere og musikere framfører et dramatisk verk hvor tekst (kalt \_libretto\_, i flertall \_libretti\_) og musikk er blitt satt sammen i et \_partitur\_.

  Ordet \_opera\_ er avledet av \_opus\_, som best kan oversettes med "verk".

  Opera benytter seg av mange elementer fra teateret, for eksempel skuespillerkunst, scenografi og kostymer. Dans og ballett forekommer også i mange operaer.

  Et orkester eller mindre musikkensemble akkompagnerer sangerne og danserne og framfører kortere eller lengre instrumentale partier.

  Normalt blir operaen framført i et operahus, spesielt tilpasset slike forestillinger.

{{Slutt}}

### xxx3 Operaen i Venezia

Det første offentlige operahuset åpnet i 1637 og var San Cassianoteateret i Venezia. Det førte til at operaen ble gjort tilgjengelig for allmennheten, og enhver borger av byen kunne løse billett og få adgang til en kunstform som tidligere bare hadde vært forbeholdt fyrstehus og adel. Kort tid etter kom flere operahus i gang, og det ble raskt konkurranse om publikum. Det gjorde at publikums smak i temmelig stor grad kom til å styre utviklingen av operaen. Venezia hadde lange teatertradisjoner, og publikum var generelt opptatt av sceniske virkemidler i forestillingene. Scenearkitektene i byen var rene trollmenn. Det ble skapt scenebilder med en veldig dybdevirkning og med en overdådig utsmykning som ble kopiert av byggmestre på den tiden. Fantastiske og dramatiske scenearrangementer med flygende engler og levende dyr på scenen ble tatt i bruk for å tilfredsstille et stadig mer kresent publikum.

--- 52 til 301

I praktoperaen \_Gulleplet (Il pomo d'oro)\_ av \_Marc Antonio Cesti\_ (1623-69) ble det utkjempet veritable sjøslag mens stormer hylte og skip forliste. I denne operaen opplevde publikum dessuten at en sky kom ned fra himmelen, og Zevs steg fram da skyen åpnet seg. Han sang sin arie, skyen lukket seg og steg til værs igjen. Denne operaen krever ikke mindre enn 24 sceneskift. I tillegg til Cesti var \_Francesco Cavalli\_ (1602-76) den mest sentrale operakomponisten i Venezia, og han fikk framført mer enn 30 operaer. Disse operaene har en sterk dramatisk nerve som forenes med stor musikalitet og en grotesk form for humor.

 I år 1700 skal det ha vært hele 16 faste etablissementer for operaoppføringer i Venezia. Adelsmenn og kunstnere fra hele Europa kom til byen, og i karnevalstiden inntok utenlandske adelsmenn sine faste plasser i de venezianske operahusene. Det vokste etter hvert fram en sterk interesse for de sanglige prestasjonene, og ariene ble sentrale musikalske uttrykk i operaen. Berømte kastratsangere framførte heltearier skrevet i sopranleiet. Disse forente guttesopranens klare og lyse røst med den voksnes kraft og pustekontroll. Stemmestyrken kunne kontrolleres slik at sangeren behersket hele styrkeregisteret fra \_pp\_ til \_ff\_ og tilbake igjen (\_messa di voce\_). De dyktigste sangerne var den tids popidoler og kunne tjene seg ustyrtelig rike.

### xxx3 Operaen i Roma

En av de viktigste operakomponistene i Roma var \_Stefano Landi\_ (1587-1639). Etter opphold både i Venezia og i Padova returnerte Landi til Roma i 1620. Her komponerte han den første operaen med et historisk tema, \_Sant'Alessio\_, i 1632. I denne operaen viser han en bemerkelsesverdig psykologisk karakteriseringsevne. Gjennom tekst og musikk beskriver han det indre livet hos en helgen, noe som var helt nytt i en opera. Dessuten blandes danser og komiske scener inn mellom seriøse arier og resitativer. Og i pausen mellom aktene kunne det til og med bli oppført komiske \_intermezzi\_, forløperen for \_opera buffa\_ som ble en populær operasjanger på 1700-tallet. Denne effektive vekslingen mellom ulike musikalske uttrykk bidro til operaens enorme popularitet i samtiden. \_Sant'Alessio\_ er en av de første operaene som forener monodien og polyfone partier på en vellykket måte. Koret spiller en viktigere rolle i operaene i Roma enn andre steder, og det er her vi ser de første tegn til et klart skille mellom resitativ og arie.

 Et viktig moment er det også at operaens akter innledes av instrumentale \_canzonaer\_. Disse fungerer som operahistoriens første egentlige ouverturer og mellomaktsmusikk. Landi skrev operaen for et orkester sammensatt av "moderne" instrumenter. Han forlater den arkaiske "violafamilien" til fordel for moderne strykeinstrumenter som fioliner, bratsjer og celli. I tillegg bruker han harpe, lutt, theorbe og cembalo.

### xxx3 Operaen i Napoli - italiensk språk blir eksportartikkel

I siste del av 1600-tallet ble Napoli den ledende operabyen i Italia. Dette skjedde samtidig med og delvis som en konsekvens av at operastilen endret seg. På mange måter kan vi si at moderne opera fikk sin form og uttrykksmåte fra napolitanerskolen

--- 53 til 301

fra slutten av 1600-tallet og første del av 1700-tallet. Italienske komponister og musikere oversvømte etter hvert Europa, og mange av dem var blitt opplært i den napolitanske tradisjonen. Som konsekvens av denne "musikereksporten" ble italiensk det dominerende musikerspråket. Gjennom hele 1700-tallet ble de fleste operalibretti skrevet på italiensk, og de fleste musikkuttrykk som forekommer i trykte noter fra og med denne tiden og fram til i dag, er skrevet på italiensk.

 Hadde sangprestasjonene vært viktig i operaen i Venezia, ble de i Napoli fullstendig dominerende og fullstendig overordnet kravet til sceniske effekter og en sammenhengende dramatisk handling. Dette representerer en fullstendig dreining fra florentinernes idé om at teksten skulle dominere over musikken. Samtidig skjer det altså en forskyvning fra dramatisk opera til lyrisk konsertopera. Hovedvekten legges på det lyriske foredraget i framførelsen heller enn selve handlingen i operaen og tekstens dramatiske funksjon i helheten.

{{Ramme:}}

\_Primadonna\_ betyr førstedame, men blir på 1600-tallet brukt om ledende sangere, både menn og kvinner.

  \_Kastratsangeren\_ var en voksen mann som var blitt kjønnsoperert før stemmeskiftet inntrådte i tidlig ungdom. På grunn av denne operasjonen vokste ikke stemmebåndene, og de kastrerte guttene beholdt dermed sin barnestemme. Med en voksen manns kraft og lungekapasitet og en streng og strukturert opplæring helt fra barnsben av oppviste kastratsangerne ofte en uovertruffen virtuositet. Det ble forbudt ved lov å kastrere gutter i 1870.

  \_Kontratenor\_ er en mann som synger sopran eller vanligvis altstemmen i falsett. Falset-teknikken ble utviklet som et alternativ til kastratteknikken, som var avhengig av den barbariske kjønnsoperasjonen.

{{Slutt}}

Det er vanlig å bruke betegnelsen \_nummeropera\_ om formen i den napolitanske operaen. Operaene fikk en tydelig avsnittsinndeling der resitativer, arier, kor og instrumentalpartier kunne få status som egne numre egnet til separate framføringer løsrevet fra den egentlige handlingen i operaen. Sangerne tok seg etter hvert friheter i forhold til den komponerte musikken. Primadonnaene, som også kunne være mannlige kastratsangere eller kontratenorer, påvirket ofte operaen i betydelig grad. Enkelte sangere hadde sin "spesialarie" eller sine favorittpassasjer som vedkommende sørget for å ta med i alle operaene sangeren deltok i, enten ved å overtale komponisten til å legge inn de musikalske spesialeffektene sangeren behersket, eller tilpasse librettoen til "spesialarien". Dersom en sanger fikk stor applaus etter en arie, kunne vedkommende kvittere med å synge sin spesialarie selv om den overhodet ikke passet inn. Dette kunne skje fordi vektleggingen av operaens indre handlingsforløp var mindre viktig enn sangerens prestasjoner. Slike episoder kunne avbryte operaens egentlige handlingsforløp flere ganger i løpet av en forestilling.

--- 54 til 301

Ariene i napolitanerskolens operaer fikk tredelt ABA-form, der A-delen ble gjentatt etter mellomdelen. Det var ikke bare musikken som ble gjentatt, også teksten kom dacapo. Slike dacapoarier ble nærmest enerådende i den napolitanske operaen, og denne arieformen fikk sterk innflytelse på 1700-tallets arier, også utenfor Italia. Slike dacapoarier bidrar til å bryte opp handlingen i operaen fordi en del av teksten blir gjentatt før man kan gå videre i dramaet. Denne arietypen viser at ordet var underlagt musikken. Det blir ytterligere bekreftet av det faktum at mange utøvere så gjentakelsen av A-delen som en mulighet for improvisasjon. Publikum forventet til og med at sangerne skulle legge til improvisatoriske avsnitt i form av melismer eller melodiske figurasjoner og forsiringer som var sangerens egne i ariens dacapodel. Komponistens versjon hadde man hørt da A-delen ble framført første gang, ved gjentakelsen forventet man å høre utøverens.

{{Ramme:}}

\_Bel canto\_ betyr skjønn eller vakker sang og refererer seg til kunsten og teorien bak sangteknikken som oppsto i Italia i på slutten på 1500-tallet.

  \_Aria cantabile\_ er en langsom arie i 3/4 takt, og i belcantostil, ofte med sarabanderytme.

{{Musikknoter:}}

\_Aria di bravura\_ var paradenummeret med raske, vanskelige løp, figurasjoner og koloratur (= fargelegging) som forsiringer.

\_Italiensk ouverture\_ er den instrumentale innledningen til napolitansk opera. Den er tredelt og har dette tempoforløpet: \_hurtig - lagsom - hurtig\_.

{{Ramme slutt}}

Napolitaneroperaens instrumentale innledning som vanligvis ble kalt sinfonia, fikk en klar tredeling med en midtdel som gikk langsommere enn delene på hver side. Denne strukturen ble videreført i flere instrumentale sjangrer, men også da operaens innledning etter hvert ble kalt \_ouverture\_, ble formen brukt.

 Den viktigste komponisten innenfor napolitanerskolen var \_Alessandro Scarlatti\_ (1660-1725). Musikken hans forener på mange måter den italienske vokalstilen fra 1600-tallet med den internasjonale klassisistiske 1700-tallsskolen som kulminerte med Mozart. Innen 1686 hadde Scarlatti etablert bruken av italiensk ouverture som innledning til sine operaer, og den todelte arieformen med fast bassostinat var blitt erstattet av den tredelte dacapoarien. Operaen \_Mitridate Eupatore,\_ som ble skrevet i Venezia i 1707, regnes som en av hans viktigste operaer sammen med \_Il Tigrane\_ (1714) og \_La Griselda\_ (1721). I sistnevnte opera viser han en sterk dramatisk uttrykkskraft, ikke minst i orkesterresitativene (resitativo accompagnato), og han bruker en mer moderne orkestrering, blant annet finner vi for første gang horn i orkesterbesetningen.

--- 55 til 301

I tillegg til sine 125 operaer skrev Scarlatti en rekke oratorier. Han komponerte bortimot 500 solokantater, og disse representerer periodens mest intellektuelle form for kammermusikk.

{{Ramme:}}

\_Kammermusikk\_ er fellesbetegnelse på musikk spilt av et ensemble der hver stemme spilles av bare en musiker, i motsetning til orkestermusikk der to eller flere musikere spiller hver orkesterstemme.

{{Slutt}}

### xxx3 Operaen i Frankrike

Den franske opera fikk en utforming som skiller seg klart fra den italienske selv om det i utgangspunktet var en italiener som skapte sjangeren. To viktige kulturfaktorer bidro sterkt til operasjangerens utvikling i Frankrike, nemlig dans og drama.

 Allerede i 1581 ble hoffballetten etablert under den franske dronningen Katarina av Medici, og dans ble raskt en kulturfaktor både ved hoffet og i befolkningen. Da Ludvig 14. besteg tronen i 1643, økte danseinteressen ytterligere fordi kongen selv danset. Han skal ha fått tilnavnet "Solkongen" fordi han danset solas parti i en ballett, og i hans regjeringstid ble dansen en profesjonell kunstart, først for menn, men mot slutten av 1600-tallet også for kvinner. I disse årene ble teateret en viktig kulturfaktor, og dramatikerne Corneille og Racine og komedieforfatteren Molière fikk solide posisjoner i fransk kulturliv.

 \_Jean Baptiste Lully\_ (1632-87) var født i Firenze, men kom til Paris som 14-åring, hovedsakelig fordi han hadde naturtalent for å spille både gitar og fiolin ved siden av å være en god danser. Lully trådte inn i kong Ludvig 14.s tjeneste som danser ved årsskiftet 1652/53. Etter kort tid komponerte han musikk for balletten \_La Nuit\_ (1653), og kongen ble så begeistret at han snart etter utpekte Lully som kongelig hoffkomponist og leder for det kongelige strykeorkesteret (\_Les Vingt-quatre violons de Roi\_ = kongens 24 fioliner). Lully komponerte mange balletter i løpet av 1650- og 1660-årene, og både han og kongen danset i flere av dem. Da Lully traff Molière, skapte de sammen \_Comèdie - Ballet\_ (komedieballett) som kombinerte komedie, dans og teater.

{{Portrett: Jean-Baptiste Lully.}}

--- 56 til 301

Da kongen ikke lenger orket å danse selv (kongen opptrådte for siste gang i 1670), begynte Lully å komponere opera. I januar 1687 dirigerte Lully et Te Deum for å feire at kongen var blitt frisk etter lengre tids sykdom. Den vanlige måten å lede orkesteret på var å støte en stor ibenholtstav i golvet for at musikerne skulle holde takt og tempo. Lully var uheldig, staven traff foten, og det gikk koldbrann i såret slik at Lully døde i mars 1687.

 Lully skrev 14 operaer og en lang rekke balletter. I tillegg laget han en del kirkemusikk og en mengde andre komposisjoner. Operaene hans behandler mytologiske og historiske emner. Hans siste opera, \_Armide\_ (1686), er et godt eksempel på Lullys operastil. Operaen handler om en trollkyndig prinsesse som korsfarerridderen Rinaldo forelsker seg i. (Händel har skrevet operaen \_Rinaldo\_ over samme tema.)

 Operaens instrumentale åpning blir kalt ouverture, og den er tredelt.

{{Ramme:}}

\_Fransk ouverture\_ er den instrumentale innledningen til Lullys operaer. Den er tredelt og har dette tempoforløpet:

  langsom (grave) - hurtig (allegro) - [langsom (grave)]

  Grave (= alvorlig) er en langsom, majestetisk, homofon åpning med punkterte noteverdier.

Allegro er en hurtig, mer polyfon del.

Grave kan være en variant av første del, men ofte blir den utelatt.

{{Slutt}}

Lullys operaer har fransk tekst, og både arier og resitativer er tilpasset det franske språket. Et viktig prinsipp var at man skulle følge den naturlige franske språkmelodien. Sangen er melodiøs og uttrykksfull uten overdådige forsiringer og melismer, og handlingen brytes ikke opp av kunstferdige og virtuose arier som i napolitaneroperaen. Stilen er \_arioso\_, en mellomting mellom resitativ og arie. I Lullys operaer forekommer det klangfulle og homofone korsatser. Koret deltar ikke i handlingen, men kommenterer den omtrent som i de antikke tragediene.

 Det som imidlertid i størst grad skiller den franske operaen fra den samtidige italienske, er alle danseinnslagene, og \_Armide\_ har mange av dem. \_Menuetten\_ og \_gavotten\_ var de mest populære hoffdansene på Lullys tid. Lully satte gjerne sammen to menuetter slik at den første ble gjentatt etter at den andre var spilt, og utgjør dermed en slags midtdel. Den "midterste" menuetten ble ofte spilt av tre blåsere, gjerne to oboer og en fagott, og derfor blir midtdelen i senere menuetter kalt \_trio\_. Lully komponerte flere hundre menuetter, og det blir sagt at både "Bergensiana" og den britiske (og norske) kongesangen opprinnelig kan være menuetter komponert av Lully.

--- 57 til 301

{{Ramme: \_Menuettformen\_ ser normalt slik ut:}}

A (menuett I) - ||:a:||:ba:||

B (menuett II) Trio - ||:c:||:dc:||

A (menuett I) - aba

Hver menuett har en tredelt form som blir betegnet ved hjelp av små bokstaver.

{{Slutt}}

Gavottene hos Lully blir ofte skrevet i \_rondoform\_. Rondo betyr rund og ble brukt som betegnelse på en runddans. I kunstmusikken ble rondoformen mye brukt i barokken og i den påfølgende wienerklassisismen. En regelmessig rondo har et ritornell som gjentas, og episoder mellom ritornellene som ofte innfører nytt tematisk materiale, og som har annen toneart enn ritornellet. En rondo begynner og slutter alltid med ritornellet.

{{Ramme: \_Rondoformen\_ ser normalt slik ut:}}

A (ritornell) - Toneartsforløp: T (tonika)

B (episode I) - Toneartsforløp: S (subdom.)

A (ritornell) - Toneartsforløp: T

C (episode II) - Toneartsforløp: D (dominant)

A (ritornell) - Toneartsforløp: T

{{Slutt}}

På Lullys tid ble spesielt treblåseinstrumentene forbedret av franske instrumentmakere, og selv om strykerne er de viktigste instrumentene i orkesteret, brukte Lully både fløyter, oboer og fagotter.

{{Ramme:}}

Kammertone = vedtatt standard tonehøyde for instrumenter som skal spille sammen i et ensemble, eller den vedtatte tonehøyden for akkordinstrumenter.

  Orkesteret ved det franske hoffet på 1600-tallet hadde lavere kammertone enn det som er normalt i dag. I dag er den normale internasjonale kammertonen a1 = 440 Hz. På 1600- og 1700-tallet eksisterte det mange forskjellige kammertoner rundt om i Europa, og den franske var ca. en heltone lavere enn dagens kammertone (a1 = ca. 392 Hz).

{{Slutt}}

Oppførelsespraksisen i Frankrike var også forskjellig fra resten av Europa. Det var bestemte, ikke skrevne "regler" for hvordan man skulle spille punkteringer og åttedeler. Denne praksisen ble kalt \_stile inegalité\_ og minner om det vi i dag kaller "jazzåttedeler" eller "swingstil". Sammenhengen åttedelene og punkteringene var en del av, avgjorde hvordan de skulle utføres. Enkelte vanlig noterte punkteringer kunne bli til dobbeltpunkteringer, mens andre ble utført slik vi spiller dem i dag. Slik var det også med åttedelene. I noen sammenhenger kunne de spilles som slepne punkteringer, slik vi i dag spiller swingrytme, mens i andre sammenhenger ble åttedelene spilt like lange.

--- 58 til 301

### xxx3 Operaen i England

Operaen så vel i England som i Italia hadde røtter bakover på 1500-tallet gjennom de såkalte \_masques\_, en form for musikkdramatisk underholdning som særlig var populær ved det engelske hoffet rundt 1600.

 Den mest betydningsfulle operakomponisten i England i barokken, var \_Henry Purcell\_ (1659-95). Bare 17 år gammel ble han organistassistent i Westminster Abbey. I 1682 ble han utnevnt til organist for det kongelige kapell, og han beholdt denne stillingen sammen med organisttjenesten i Westminster Abbey til sin død. Stillingene som organist krevde at han skrev mye kirkemusikk, og spesielt utover i 1680-årene skrev han mange anthems (hymner) og annen musikk til bruk i gudstjenesten. Til tross for sine kirkelige plikter skrev Purcell scenisk musikk både for hoffets masques og etter hvert også operaforestillinger.

 I 1689 skrev Purcell sin mest kjente opera, \_Dido og Aeneas,\_ for en pikeskole i Chelsea. Selv om forestillingen bare varer ca. en time, regnes den som den første engelske opera. Verket har vist seg svært levedyktig, og det blir stadig oppført av både profesjonelle og amatører over hele verden. Handlingen er hentet fra et romersk helteepos. På en reise tilbake til Roma besøker Aeneas dronning Dido i Kartago. De blir umiddelbart forelsket i hverandre, men en ond trollkvinne bestemmer seg for å ødelegge forholdet. Hun lar Aeneas få beskjed om at han må skynde seg tilbake til Roma. Dido oppfatter den raske hjemreisen som svik og tar sitt eget liv.

{{Musikknoter: Sluttarien fra Dido & Aeneas, \_When I am laid in earth\_ bygger på et bassostinat og er en ground (passacaglia). Se s. 69.}}

--- 59 til 301

Purcells orkester består av bare strykere og basso continuo. Han bruker fransk ouverture som innledning til operaen, men det er større variasjon mellom arier og resitativer hos Purcell enn hos Lully. Samme år som \_Dido & Aeneas\_ ble oppført, komponerte Purcell \_The Fairy Queen\_ med handling hentet fra Shakespeares \_En midtsommernattsdrøm\_.

### xxx3 Kirkemusikken på 1600-tallet

Kirkemusikken på 1600-tallet var påvirket både av det konserterende prinsipp og operaens framvekst og utvikling. Nord for Alpene hadde kirkereformene på 1500-tallet grepet om seg, og den protestantiske kirken hadde i all hovedsak basert sin musikkutøvelse på orgel, kor og menighet. Kirkegjengerne sang selv aktivt med i gudstjenesten, men det var også rom for å lytte og oppleve kor og ensembler. Den viktigste protestantiske komponisten på 1600-tallet var \_Heinrich Schütz\_ (1585-1672). Han begynte å studere juss i Marburg, men i årene 1609-12 oppholdt han seg i Venezia og studerte musikk med Giovanni Gabrieli. Deretter hadde han et kort opphold som organist i Kassel før han kom til Dresden som hoffkomponist. Få år senere startet trettiårskrigen, og han reiste fra Dresden flere ganger for å slippe unna krig, uår og hungersnød som rammet de tyske områdene hardt i disse årene. I 1628 dro han igjen til Venezia, sannsynligvis for å møte Monteverdi.

 I to perioder, 1633-35 og 1642-44, tok han tjeneste som overhoffkapellmester hos kong Kristian 4. i København. Ellers arbeidet han som musikalsk rådgiver ved en rekke fyrstehoff. Mot slutten av livet vendte han tilbake til oppvekstbyen Weißenfels og skapte i disse årene av sitt liv en rekke større komposisjoner, blant annet pasjonene. Heinrich Schütz døde i 1672, hele 87 år gammel.

 Schütz ble sterkt influert av venezianerskolen, og nesten all hans kirkemusikk er konserterende. Det er ikke kjent at Schütz komponerte ren instrumentalmusikk, men han skrev ellers i alle musikkformer som var vanlige på den tiden. Han komponerte fem samlinger med geistlige konserter og hellige symfonier. Her utnytter han det konserterende prinsipp fullt ut ved å bruke flerkoreffekter og sette solister eller

--- 60 til 301

solistgrupper, instrumenter og instrumentgrupper opp mot hverandre. På den måten får han belyst teksten på en effektiv måte, og Schütz viser en sterk og frodig uttrykkskraft som i enkelte tilfeller overgår hans venezianske læremestre.

 Hans siste verk er en fullstendig tonesetting av Salme 119 (1671), oppdelt i 11 motetter med et tilhørende tysk \_magnifikat\_. Salme 119 er Bibelens lengste, og hele verket er gjennomgående dobbeltkorig. Siden dette er hans siste verk, kalles det også "Schwanengesang" (svanesang).

{{Ramme:}}

\_Magnifikat\_, eller Marias lovsang, er en bibeltekst som blir lest eller sunget som del av liturgien på bestemte kirkelige festdager. Teksten er hentet fra Lukasevangeliet (1, 46-55). En lang rekke komponister har brukt denne teksten som grunnlag for å komponere magnifikat til framføring i kirken. Selv på protestantisk område var ofte teksten på latin.

  \_Pasjon\_ er betegnelsen på Jesu lidelseshistorie. Den blir fortalt av alle evangelistene, og på 1600-tallet ble det satt musikk til tekstene. De ble dramatisert for framføring i kirkene. Pasjonene får navn etter hvilken evangelist som har levert teksten. Denne typen musikkdramaer var spesielt populære innenfor den protestantiske kirken.

{{Slutt}}

Den viktigste kirkemusikk-komponisten i det nordlige protestantiske området på 1600-tallet var \_Dietrich Buxtehude\_ (1637-1707). Han vokste opp på begge sider av Øresund ettersom faren var organist i Helsingborg og deretter i Helsingør. I 1668 overtok han den prestisjetunge organiststillingen ved Mariakirken i Lübeck. Mariakirken var berømt på grunn av "Abendmusiken" i adventstiden. Dette var musikkandakter som trolig hadde et svært variert musikalsk innhold. Det er ikke bevart noen repertoarlister fra disse "konsertene", men det faktum at både Händel og Bach besøkte Mariakirken for å høre dem, viser at "Abendmusiken" var en viktig musikalsk arena. Buxtehude er i første rekke kjent for sine kantater og orgelverk, men han skrev også kammermusikk. På 1900-tallet ble det blant annet gjenfunnet en samling med triosonater.

 I Syd-Tyskland var en annen betydelig samtidig komponist virksom. \_Johann Pachelbel\_ (1653-1706) ble regnet som en av de aller største utøvere og komponister i sin samtid, og han hadde en rekke elever, blant dem Johann Christoph Bach, Johann Sebastians Bachs eldste bror. Pachelbel mottok sterke impulser fra italiensk og katolsk kirkemusikktradisjon, men han var også godt kjent med den nordtyske tradisjonen. I dag er vel hans "Kanon i d" det eneste verket som er allment kjent.

#### xxx4 Oratoriet

Det er ikke først og fremst operaen som har gitt Roma en sentral plass i musikkhistorien. Romerkirken introduserte \_oratoriet\_ som var svært lik operaen, og som gjennom 1600-tallet utviklet seg parallelt med denne.

--- 61 til 301

{{Ramme:}}

\_Oratoriet\_ har fått navn etter stedet disse musikkdramatiske verkene ble framført; oratorier var bedesaler som ble brukt til bibellesning og framføring av andektige betraktninger ispedd åndelige sanger.

  Tekstene i oratoriene var hentet fra Det gamle testamentet i Bibelen eller den "hellige historie" som handler om helgenene.

  Oratoriet inneholder arier, resitativer, korpartier, instrumentale partier og danser.

  En forteller (\_testo\_) er en gjennomgående figur i oratoriet og bidrar til å skille denne sjangeren fra operaen.

  Det fantes to typer oratorier:

  \_Oratorio latino\_: latinsk tekst.

  \_Oratorio volgare\_: folkelig italiensk tekst.

{{Slutt}}

\_Emilio del Cavalieri\_ (1550-1602) regnes for den første oratoriekomponisten, men den viktigste var \_Giacomo Carissimi\_ (1605-1674). Han skrev hovedsakelig \_oratorio latino\_, og det mest kjente av dem er \_Jephta\_ fra før 1650. Carissimi skrev 16 oratorier, men bare et av dem er oratorio volgare. Carissimis oratoriestil er stort sett homofon, akkordisk, og i verkene hans forekommer det korpartier og delvis fortellende roller i tillegg til resitativer og mer ariosolignende avsnitt. \_Kantaten\_ er et oratorium eller en opera i miniatyr.

{{Ramme:}}

Kirkekantaten har en kort bibelsk handling eller er en kommentar til en bibeltekst fortalt i resitativer, arier og korpartier.

  \_Den verdslige kantaten\_ behandler et verdslig tema. Teksten inneholder ofte en hyllest til en fyrste, en brud/brudgom eller til og med kaffe, som i løpet av 1600-tallet ble en svært populær drikk i hele Europa.

{{Slutt}}

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Hva kjennetegner operaen i Venezia?

2. Hvilke musikalske trekk er typiske for romersk opera på 1600-tallet?

3. Forklar begrepene primadonna, kontratenor og kastratsanger.

4. Hva er lyrisk konsertopera, og hvor oppsto sjangeren?

5. Hva er bel canto?

6. Hva er en dacapoarie?

7. Pek på trekk som er typiske for fransk opera på 1600-tallet.

8. Hva er en kammertone?

9. Hva skiller engelsk opera fra den franske?

10. Nevn noen typiske trekk ved kirkemusikken til Schütz.

11. Hva er et oratorium?

12. Nevn minst fem viktige operakomponister fra 1600-tallet.

--- 62 til 301

### xxx3 Den selvstendige instrumentalmusikken

Barokken er den første perioden i musikkhistorien der selvstendig instrumentalmusikk ble en viktig musikalsk faktor. I løpet av 1600-tallet tok man i bruk nye typer strykeinstrumenter, og blåseinstrumentene ble til dels kraftig endret både klanglig og utseendemessig. I renessansen var de fleste komposisjonene knyttet til en tekst, og denne bestemte langt på vei formen stykket skulle ha. Når teksten falt bort, måtte komponistene finne andre referanser som kunne gi musikken struktur. Ved å støtte seg på faste formmønstre fikk komponistene rettesnorer å komponere etter, og enda viktigere: Det ble enklere for lytterne å orientere seg i musikken. På denne bakgrunnen kan vi grovt dele inn musikken etter disse hovedformene:

1. Ricercare-form

2. Canzona-form

3. Danseformer

4. Variasjonsformer

5. Komposisjoner av improviserende karakter

  En slik skjematisering gir til en viss grad oversikt, men det er ikke alltid kart og terreng stemmer overens. Komponistene benyttet seg av sin kunstneriske frihet og integritet, og vi finner mange blandingsformer der formelementer fra en gruppe blandes med dem fra en annen gruppe. Vi må derfor se på komposisjonens hovedtendens når vi skal vurdere hvilken av gruppene den hører til i, og enkelte ganger er selv ikke det nok.

#### xxx4 Ricercare-formen

{{Ramme:}}

\_Ricercare\_ betyr "søke på nytt". Formen har to hovedtyper:

a) Flere avsnitt og nytt tema for hvert avsnitt. Temaet blir imitert i alle stemmer i en flytende kontrapunktisk stil.

b) En hovedsakelig homofon form med løp og raskere passasjer på enkelte steder i komposisjonen.

Komposisjoner av ricercare-typen kan ha navn som ricercare, fantasia, fancy, capriccio, fuga, verset, men også toccata og canzona kan være en ricercare.

{{Slutt}}

Den fremste komponisten av ricercare var \_Girolamo Frescobaldi\_ (1583-1643). Frescobaldi etterfulgte Ercole Pasquini som organist ved Peterskirken i Roma i 1608. Mange av hans komposisjoner er for orgel, og hans trykte samlinger med orgelstykker inneholder noe av den mest innflytelsesrike musikken skrevet på 1600-tallet. Frescobaldis verk var viktige for komponister som Johann Jakob Froberger, Johann Sebastian Bach, Henry Purcell og et stort antall andre viktige komponister. Stykker fra samlingen med liturgisk orgelmusikk, \_Fiori musicali\_ (musikalske blomster), ble brukt som mønsterstykker for komposisjoner i strengt kontrapunkt så sent som på 1800-tallet.

--- 63 til 301

Den viktigste musikalske formen som sprang ut av ricercaren, er utvilsomt \_fugen\_. Utover på 1600-tallet fikk ricercarer som bare utviklet ett tema (monotematisk ricercare) gjennomslag, og disse komposisjonene ble etter hvert kalt fuger. Utviklingen av fugen i siste del av 1600-tallet viser imidlertid at den var langt tydeligere orientert mot spenningsforholdet tonika/dominant enn ricercaren, som hadde et friere tonalt forløp og i mange tilfeller en mer modal struktur.

#### xxx4 Canzona-formen

{{Ramme:}}

\_Canzona\_ eller \_canzone\_ (avledet av fransk/flamsk chanson = sang) var opprinnelig et flerdelt polyfont stykke for kor, men ble på 1600- og 1700-tallet betegnelse på et rent instrumentalverk.

  Canzonaene (eg. \_Canzoni da sonar\_) for messing av Giovanni Gabrieli hadde indirekte innflytelse på utviklingen av fugen, men er direkte forløper for sonaten.

  Betegnelsene \_Canzona, canzona da sonar\_ og \_fantasia\_ blir brukt om hverandre om et seksjonsdelt instrumentalt musikkstykke på 1600-tallet.

{{Slutt}}

Canzonaen var ofte delt i tre kontrasterende seksjoner, enten ABA eller ABC. Fra midten av 1600-tallet ble slike komposisjoner kalt \_sonata\_. I begynnelsen av 1600-tallet ble ordet sonate brukt nærmest synonymt med \_sinfonia\_, men 50 år senere er begrepet sonate knyttet til spesifikt to sjangrer: \_sonata da chiesa\_ og \_sonata da camera\_.

{{Ramme:}}

\_Sonata\_ kommer av ordet \_sonare\_ (= klinge el. lyde) og danner motstykket til \_Cantata\_ avledet av \_cantare\_ (= synge).

  \_Sonata da chiesa\_ (= kirkesonate) har flere satser med ulik karakter. Tempobetegnelsen brukes som tittel på disse satsene, og de har vekslende tempo.

  \_Sonata da camera\_ (= kammersonate) er en suite av stiliserte dansesatser med vekslende tempo.

{{Slutt}}

Til tross for at sjangerbeskrivelsen er ganske presis, finner vi eksempler på kirkesonater som avsluttes med dansesatser, og kammersonater som ikke starter med en dansesats. Det vil altså være flertallet av satser som avgjør hvilken kategori en sonate hører til.

 Slike sonater kalles \_triosonater\_ til tross for at flere enn tre instrumenter spiller. Oftest består besetningen disse sonatene er skrevet for, av to fioliner og basso continuo. Continuostemmen spilles i de fleste tilfeller av cembalo/orgel og cello eller viola di gamba. Det ble også skrevet \_solosonater\_ (en fiolin og basso continuo), men disse forekommer sjelden før år 1700.

 I Italia gjennomgikk strykeinstrumentene en omfattende utvikling fra og med siste halvdel av 1500-tallet, og omkring år 1600 fikk fiolinen sin endelige form. I løpet av 1600-tallets første halvdel fikk fiolinen, bratsjen, celloen og kontrabassen samme utseende og konstruksjonsmåte, men størrelsen på instrumentene var selvfølgelig tilpasset

--- 64 til 301

leiet instrumentene spilte i. På kort tid produsert Italia en rekke fremragende utøvere på de "nye" strykeinstrumentene, men ifølge samtidens beretninger var den kanskje aller fremste \_Arcangelo Corelli\_ (1653-1713). Han var dessuten den betydeligste komponisten av triosonater på 1600-tallet, og komposisjonene hans hadde stor betydning for utviklingen av denne sjangeren i barokken.

 Corelli utdannet seg til fiolinvirtuos, og under et besøk i Paris bare 19 år gammel gjorde han seg så bemerket som utøver at han på kort tid fikk et kjent navn i hele Europa. Corelli ble kammermusiker hos dronning Kristina av Sverige, som tilbrakte de siste 20 årene av livet sitt i Roma. Han tilegnet de 12 kirkesonatene i Opus 1 til dronningen, og hun forble Corellis mesen så lenge hun levde. Gjennom sin pedagogiske virksomhet fikk han stor innflytelse på utviklingen av fiolinteknikken, og komposisjonene hans ble studert av alle samtidens store komponister, som Vivaldi, Telemann, Händel og Bach. Likevel er solopartiene for fiolin i komposisjonene hans ikke spesielt vanskelige å spille, og han foreskrev sjelden raske kompliserte løp eller passasjer med dobbeltgrep.

  Corelli skrev utelukkende instrumentalmusikk, og han er den første viktige komponisten i musikkhistorien som helt unnlot å skrive vokalmusikk. Produksjonens hans er betydelig mindre enn den de fleste samtidige komponistene kunne oppvise, "bare" 48 triosonater, 12 solosonater og 12 concerto grossi gitt ut i seks publiserte samlinger.

 I Corellis musikk finner vi hyppig bruk av \_sekvensering\_, og disse blir oftest utført diatonisk enten innenfor hovedtonearten eller langs kvintsirkelen.

{{Portrett: Arcangelo Corelli.}}

--- 65 til 301

{{Ramme:}}

\_Sekvensering\_ betyr å flytte samme melodiske bevegelse oppover eller nedover langs skalaens toner. En slik sekvensering kalles diatonisk, og intervallene i det sekvenserte motivet endrer seg i pakt med skalatrinnene. [eks. a)] {{Musikknoter: eks. a)}}

  Dersom intervallene i motivet beholdes eksakt like når det sekvenseres, kalles sekvensen real. [eks. b)] {{Musikknoter: eks. b)}}

  I praksis er imidlertid de fleste motiver som blir sekvensert, av en blandingstype, og sekvenseringen kalles da modulerende eller kromatisk. [eks. c)] {{Musikknoter: eks. c)}}

{{Slutt}}

Corellis kirkesonater har vanligvis fire satser som spilles i forskjellige tempi. Den vanligste satsrekkefølgen er slik:

 Grave/Adagio (L) - Vivace/Allegro (H) - Adagio (L) - Allegro (H)

altså fire satser med vekslende tempo: hurtig, langsom, hurtig, langsom. Det er imidlertid flere sonater som har fem satser og en annen temporekkefølge. Corellis kammersonater begynner ofte med et preludium, deretter følger to eller tre dansesatser, men i stedet for den obligatoriske giguesatsen (se suiten) benytter Corelli en gavotte.

--- 66-67 til 301

{{Musikknoter (s.66-68): Corelli: Triosonate Op. 3 nr. 11, 2. sats. Dette er en kirkesonate som godt illustrerer Corellis stil. Satsen inneholder eksempler på sekvensering. Legg for øvrig merke til besifring for generalbassen som i dette eksemplet er skrevet fullt ut.}}

--- 68 til 301

#### xxx4 Danseformer - suiten

{{Ramme:}}

\_Suite\_ er en komposisjon som er satt sammen av flere dansesatser.

Suiten fikk etter hvert en mer eller mindre standardisert sammensetning der disse satsene ofte skulle være med:

-- Allemande

-- Courante

-- Sarabande

-- Gigue

{{Slutt}}

--- 69 til 301

En av de viktigste komponistene av de instrumentale formene på 1600-tallet var \_Johann Jacob Froberger\_ (1616-67). Han er den første store komponisten som komponerte store mengder musikk for klaverinstrumenter, og han skrev canzonaer, ricercarer, toccataer, fantasiaer og spesielt suiter. Han etablerte nærmest egenhendig denne formen, og gjennom fantasifull behandling av standard danseformer banet han vei for Johann Sebastian Bachs sterke bidrag i sjangeren, og for så vidt nesten alle viktige komponister i Europa. Froberger er den første som konsekvent anvender de fire "kjernesatsene" \_allemande, courante, sarabande\_ og \_gigue\_ i denne rekkefølgen i suitene sine.

#### xxx4 Variasjonsformer

På 1600-tallet ble det i all hovedsak bruk basso continuo-variasjoner som eget komposisjonsprinsipp for variasjonsverk Det var to typer av slike variasjonsformer: \_chaconne/ciacona\_ og \_passacaglia\_.

{{Ramme:}}

\_Chaconne/ciacona\_ er en komposisjon med fast generalbassmønster, der bassmelodien som er utgangspunkt for variasjonene dannes på basis av de akkordene som blir brukt.

  I \_passacaglia\_ danner en komponert bassmelodi, oftest i nedadgående diatonisk eller kromatisk bevegelse, utgangspunktet for variasjonene.

{{Slutt}}

Basstemaet eller det harmoniske mønsteret behøver ikke å bli gjentatt helt likt gjennom alle variasjonene, men basstemaets lengde og det harmoniske forløpet knyttet til temaet bidrar likevel til at vi oppfatter grunntrekkene i temaet der det fravikes. Formene ble brukt av så å si alle som komponerte musikk for tasteinstrumenter på 1600-tallet.

#### xxx4 Komposisjoner av improviserende karakter - "stile fantastico"

Mange komposisjoner på 1600-tallet var nedskrevne improvisasjoner, og til musikerutdanningen hørte opplæring i improvisasjonskunst. Spesielt de som skulle bli dyktige utøvere på klaviaturinstrumenter, måtte kunne improvisere, men det var en generell oppfatning at alle musikere skulle kunne improvisere på sine instrumenter. De som spilte tasteinstrumenter eller lutt, improviserte over generalbassens akkordskjema når de spilte basso continuo, og organistene måtte være i stand til å fylle pauser mellom de liturgiske leddene eller bidra med musikk til enkelte av leddene i gudstjenesten med kortere eller lengre improvisasjoner. Fiolinister måtte kunne improvisere smakfulle forsiringer eller passasjer i solopartier, det samme måtte sangerne når de framførte sine arier og resitativer. De dyktigste musikerne kunne improvisere lange, frie stykker, gjerne seksjonsdelte, slik at enkelte deler hadde homofon karakter, men med virtuose partier i de forskjellige stemmene. Andre deler kunne være polyfone, og på den måten fikk utøveren vist at vedkommende behersket flere uttrykksmåter og teknikker.

--- 70 til 301

De frie komposisjonene for tasteinstrumenter eller lutt ble gjerne kalt \_toccata, fantasia\_ eller \_preludium\_. Betegnelsen \_stile fantastico\_ blir ofte brukt om slike frie stykker av improvisatorisk karakter. Spesielt de frie orgelstykkene til de ledende tyske organistene Dietrich Buxtehude og Johann Pachelbel har et format som overgår de fleste andre komponistene i samtiden. Buxtehude delte i likhet med flere andre komponister toccataen opp i seksjoner der den friere, rapsodiske stilen ble avløst av kontrapunktiske partier. På 1700-tallet blir det vanlig å bruke tittelen Toccata og fuge eller Preludium og fuge om slike komposisjoner.

{{Ramme:}}

\_Stile fantastico\_ (fantastisk/fantasifull stil) blir brukt som betegnelse for friere komposisjoner med improvisatorisk karakter.

  \_Toccata\_ er avledet av det italienske ordet toccare (= å berøre), og er som regel en komposisjon for tasteinstrumenter eller lutt med raske, virtuose løp og passasjer, og komposisjonen har improvisatorisk karakter.

  \_Pr(a)eludium/pr(a)eambulum\_ betyr rett og slett forspill med en fri improvisert karakter.

{{Slutt}}

En svært spesiell komponist var fiolinisten \_Heinrich von Biber\_ (1644-1704). Lenge etter sin død ble han betraktet som den beste fiolinkomponisten i historien. Biber komponerte en rekke virtuose fiolinsonater for fiolin og basso continuo. Fiolinpartiene i disse sonatene minner mye om de frie, improvisatoriske passasjene vi finner i orgeltoccataene til Buxtehude.

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Beskriv formene ricercare og canzona.

2. Hvilke nye former utviklet seg utover på 1600-tallet med utgangspunkt i formene ovenfor?

3. Pek på forskjellene mellom kirkesonate og kammersonate.

4. Nevn de fire dansesatsene som utgjør "standardsatsene" i suiten.

5. Beskriv forskjellen mellom chaconne og passacaglia.

6. Beskriv stile fantastico.

7. Nevn minst fem viktige komponister av instrumentalmusikk på 1600-tallet.

## xxx2 1700-tallsbarokken

### xxx3 Innledning

1600-tallsbarokken var preget av store vokalformer som opera og oratorium, mens de instrumentale formene var av mindre format og først mot slutten av århundret ble mer likestilt med vokalformene. I begynnelsen av 1700-tallet var likevel instrumentale former som preludium/toccata, fuge, sonate, suite og variasjonsformene chaconne og passacaglia vel etablerte, og det var først og fremst formatet og kvaliteten på disse formene som ble større utover i århundret. I tillegg fikk solokonserten

--- 71 til 301

stor betydning, og de stort anlagte dacapoariene kom til å dominere både i operaene og i større og mindre kirkemusikkverk. Tonaliteten stabiliserte seg i dur og moll, og det funksjonsharmoniske systemet basert på tonika, subdominant og dominant ble beskrevet og brukt konsekvent. Polyfoni med kontrapunkt ble igjen viktig, spesielt for de tyske komponistene, men polyfonien var nå strengere bundet til harmoniske regler. Basso continuo fikk en stadig viktigere melodisk funksjon, ikke minst takket være den økte interessen for improvisasjon gjennom siste del av 1600-tallet.

 Den økende interessen for musikk førte til at musikere, politikere og filosofer stadig oftere førte diskusjoner og offentlige debatter der musikkens samfunnsrolle ble diskutert. Musikk som selvstendige kunstverk var et av tidens temaer. På 1600-tallet ble mye av musikken skapt til bestemte anledninger. Musikken var "bruksmusikk" og bare ment for framføring én gang. Tanken om at musikken skulle kunne framføres flere ganger og bli betraktet som et autonomt kunstverk, påvirket etter hvert både komponister og musikklivet for øvrig. Den etter hvert store musikkinteressen skapte et marked der forlagene jaktet på lett omsettelig musikk, og de trykte villig vekk lærebøker og musikkleksika.

 I dette miljøet vokste både Händel og Bach opp. Sammen med den italienske komponisten Antonio Vivaldi og tyskeren Georg Philip Telemann dominerte disse komponistene barokkens siste tiår, og de representerer en frodighet og skaperkraft som knapt er overgått verken før eller senere.

 Bach arbeidet innenfor det protestantiske tyske området. Musikken hans er intellektuell, rikere bearbeidet og dypere følelsesmessig uttrykt enn den de fleste av hans samtidige skrev, og Bach brakte den kontrapunktiske teknikken til nye nivåer. Händel, som var født i Sachsen og fikk sin opplæring i det sentrale Tyskland, Hamburg og Italia, komponerte i et fullt ut kosmopolitisk musikalsk språk og skrev de fineste operaer samtiden hørte. Han skapte dessuten det engelske oratorium og orgelkonserten som sjanger og fylte tradisjonelle barokke former med nytt og variert innhold. Disse to mennene som var født bare noen mil fra hverandre, men temperamentsmessig tilhørte to forskjellige verdener, kroner barokkens musikalske landevinninger gjennom sin musikk og satte med det varige spor i musikkhistorien.

### xxx3 Barokkens musikkinstrumenter

I barokken fikk tasteinstrumentene viktige roller både som solo- og continuo-instrument. De fleste resitativene i de musikkdramatiske verkene ble akkompagnert av et tasteinstrument, og mange av de instrumentale formene i barokken var i utgangspunktet skrevet for et slikt instrument. Det er først og fremst tre tasteinstrumenter som var viktige: orgelet, cembaloen og klavikordet.

#### xxx4 Orgel

Instrumentet, ofte kalt "instrumentenes dronning", har beholdt sitt konstruksjonsprinsipp siden antikken og er dermed blant de eldste instrumenttypene som fortsatt er i bruk. Orgelet kom inn i kirkene på 900-tallet, og instrumentet gjennomgikk en

--- 72 til 301

viktig utvikling i løpet av senmiddelalderen. I begynnelsen av 1600-tallet var instrumentet i prinsippet ferdig utviklet slik vi kjenner det i dag, og ble ansett som det mest avanserte tekniske apparatet som fantes.

 Helt siden 1500-tallet har orgelbyggerne forsøkt å etterligne de forskjellige stemmene i orkesteret. Man finner derfor registernavn som \_viola da gamba, obo\_ og \_trompet\_ blant de vanlige orgelstemmene både på 1600-tallet og i dag. Et orgel kan ha én eller flere manualer (tangentrekker, de største har fire på 1600-tallet) med forskjellig styrkegrad i hver manual. Man oppnår \_terrassedynamikk\_ (se nedenfor) ved å skifte mellom manualene. I Nederland og særlig i England ble det på 1700-tallet vanlig å ha mindre orgler (kammerorgler/orgelpositiver) i velstandshjem. Disse ble ofte brukt som continuo-in-strumenter. Organisten kunne selv pumpe slike kammerorgler mens hun eller han spilte.

{{Fotografi: Et kammerorgel fra 1700-tallet. Slike orgler ble brukt til å spille orgel- og cembalo-musikk, men også ofte som continuo-instrument.}}

#### xxx4 Klavikord

Orglene sto i kalde, uopplyste kirker, og belgene måtte pumpes av en eller flere personer når organisten skulle spille. Det var derfor upraktisk å øve i kirkene. Sammen med cembaloen ble derfor klavikordet det viktigste øveinstrumentet for organistene på 1600- og 1700-tallet. Manualen (tangentrekka) er plassert nesten midt på instrumentets langside, og tangentene står på tvers av strengene. På tangentendene er det festet en metallstift som slår opp i strengen når man trykker ned tangenten. Instrumentet har en svak og sprø tone, og det egner seg godt som solistisk instrument på hjemmekonserter i små rom. På et klavikord kan tonestyrken påvirkes av anslaget.

--- 73 til 301

{{Tegning: Skjematisk framstilling av klavikordmekanikk. A/B: tangenter. 1A/1B: metallstift. 2A/2B: tangentarm. 3: streng som går på tvers (90°) av tangentarmen. 4. klangbunn. 5: styrepinne på strengebroen som løper nær stemmeskruen. 6: Dempefilt presset inn mellom strengene like ved strengeendens festestift.}}

{{Fotografi: Et stort femoktavers klavikord bygd av Paul Maurici etter modell av 1700-talls klavikordbyggeren Johann Hass (1713-1771).}}

#### xxx4 Cembalo

Det viktigste continuo-instrumentet på 1600- og 1700-tallet var cembaloen. Instrumentet ble utviklet på 1500-tallet, og i siste halvdel av dette århundret fikk det stadig større betydning. Manualen (manualene) er plassert ved enden av strengene (på instrumentets kortside), og tangentene er vendt i strengenes lengderetning. Når man trykker ned tangenten, skyver den en tynn trelist ("løper") med et plekter av gåsefjær eller stivt skinn oppover slik at plekteret passerer strengen og "knipser" den. På nedtur går plekteret klar av strengen, og en demper av filt legger seg mot strengen og stopper vibrasjonen. Man kan ikke påvirke tonestyrken ved hjelp av anslaget. I likhet med orgelet kan en cembalo ha én eller flere manualer (de største har tre) med forskjellig styrkegrad i hver manual. Cembaloen klinger mye kraftigere enn klavikordet,

--- 74 til 301

og det har en skarpere toneansats. Cembaloen ble ofte brukt solistisk, og selv om vi i dag oppfatter klangen som svak, ble den i barokken sett på som relativt sterk.

{{Tegning: Mekanikken i en cembalo. }}

{{Fotografi: Cembalo bygd i 1758 av Jacob Kirkman (1710-1792), nå i Williamsburg, Virginia USA.}}

--- 75 til 301

#### xxx4 Lutt og gitar

På 1600-tallet var lutten et viktig continuo-instrument, og spesielt basslutt (theorbe eller chittarone) med strenger som er bortimot en meter lange. Vanligvis har en slik lutt 14 strengepar (kor), og strengeparene er som regel stemt unisont og i oktaver. Vanlig lutt med opptil 13 strengepar var mye brukt som akkompagnement-instrument på 1400- og 1500-tallet, men utover på 1600-tallet overtok tasteinstrumentene mer og mer, og i 1700-tallsbarokken gikk lutten ut av bruk. I områdene rundt Middelhavet overtok barokkgitaren med fem strenger en viktig akkompagnement-rolle, men den ble sjelden brukt som continuo-instrument.

{{Fotografi: 1600-talls lutt }}

#### xxx4 Strykeinstrumenter

Rundt år 1600 fikk fiolinen sin endelige form, og det ble konstruert en hel stryke - familie over samme lest. Med de tre flolinbyggerfamiliene Amati, Stradivari og Guarneri ble Cremona fiolinens "hovedstad" og Italia fiolinens hjemland.

 Fiolinfamilien overtok posisjonen til violafamilien som hadde vært dominerende på 1500- og delvis 1600-tallet. Mange steder ble violaer likevel brukt til et godt stykke ut på 1700-tallet, og mest seiglivet var viola da gamba (kneviola). Instrumentet så ut som en liten cello, men hadde rundere kropp, og i stedet for en støttepigg mot golvet holdt man instrumentet mellom knærne. Viola da braccio (armviola) ble holdt mot skulderen, og den ble tidlig erstattet av fiolinen. Viola da gamba ble hyppig brukt som continuo-instrument og var vesentlig mer seiglivet.

#### xxx4 Barokkorkesteret

Det fantes ingen regler for hvor store orkestrene skulle være i barokken, heller ikke hvilke instrumenter som skulle være med. Mellom 1680 og 1740 er det likevel mange byer og hoff rundt om i Europa som har orkestre. Mange av dem har en noenlunde lik sammensetning, og på bakgrunn av dette går det an å peke på enkelte utviklingstrekk som ser ut til å være like mot slutten av 1600-tallet. Antall strykere øker, spesielt fioliner. Den nye fiolinfamilien overtar for violafamilien, og kontrabassen kommer med. Likevel ser vi at flere komponister skriver musikk for de instrumentene de har for hånden. I Bachs \_Brandenburgkonsert nr. 6\_ som ble skrevet rundt 1720, er for eksempel to viola da braccio og to viola da gamba med i besetningen sammen med cello og generalbass.

 Renessansens treblåsinstrumenter (kornetter, skalmeier og dulcian) forsvinner og blir erstattet av "moderne instrumenter" av fransk type, som blokkfløyter, traversfløyter (en forløper for tverrfløyten), oboer og fagotter. Vi finner likevel både barokkobo

--- 76 til 301

og de nært beslektede obo d'amore og obo da caccia i bruk langt utover på 1700-tallet. Det samme gjelder forholdet fagott og dulcian. På slutten av 1600-tallet ble to horn mer eller mindre faste instrumenter i orkesteret.

 Instrumentenes særpreg ble stort sett lite utnyttet selv om vi finner mange eksempler på at oboen og trompeten blir brukt som soloinstrumenter. Fagotten var medlem av continuogruppen. Organiseringen av orkestrene og tidens oppførelsespraksis bidro til at instrumenter av samme familie holdt sammen, og ensemblene ble mer "orkestrale".

 Et medlem av ensemblet ble utpekt til å være leder i den hensikt å sette riktige tempi og bestemme bueføring og ornamentikk. Ofte var det førstefiolinisten som fikk denne lederoppgaven.

{{Ramme:}}

\_Dynamikken i barokken\_ blir kalt \_terrassedynamikk\_ og oppsto som en konsekvens av antall instrumenter som spilte. Det vil si at når få instrumenter spilte, klang det svakt, men sterkere når flere kom med.

  Spesielt concerto grosso-formen reflekterer barokkdynamikken på en god måte (se nedenfor). Når alle i orkesteret spilte (tutti), betydde det styrkegraden \_ff\_. Når alle instrumentene utenom soloinstrumentene spilte (\_ripieno\_), tilsvarte det styrkegraden \_f\_. Dersom bare solistgruppen (\_concertino\_) spilte sammen med basso continuo, betydde det en styrkegrad mellom \_p\_ og \_mf\_, avhengig av hvor mange instrumenter solistgruppen besto av. Basso continuo alene ga styrkegraden (se s. 77).

  Crescendo/decrescendo ble ikke notert inn i notene. Man kunne likevel få til glidende overganger fra sterkt til svakt og omvendt ved gradvis å trekke fra eller legge til instrumenter.

  Først framover mot midten av 1700-tallet begynte man å eksperimentere med crescendo/decrescendo ved å spille gradvis sterkere og gradvis svakere på instrumentene. Nye instrumenter og tekniske forbedringer av barokkinstrumentene ga større dynamisk spenn enn de originale barokkinstrumentene hadde, og gjorde dette mulig.

{{Slutt}}

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Hvilke instrumenter ble vanligvis brukt til continuospill?

2. Beskriv de viktigste forskjellene mellom klavikord og cembalo.

3. Hva ble en lutt brukt til?

4. Beskriv de viktigste forskjellene mellom viola di gamba og cello.

5. Beskriv de viktigste orkesterinstrumentene i 1700-tallsbarokken.

### xxx3 De nasjonale skolene

Selv om det på mange måter kan sies at 1700-tallsbarokken representerer en syntese av barokkmusikken, er likevel det stilmessige mangfoldet stort og variert. Musikken fikk forskjellig stilistisk uttrykk i hvert av de ledende musikkområdene i Europa: det italienske, det franske, det tyske og det engelske. Også innenfor disse avgrensede

--- 77 til 301

språk- og kulturområdene rinner vi til dels store forskjeller, og det gir bedre oversikt å ta for seg de dominerende komponistene innenfor hvert område enn utelukkende å gi en beskrivelse av de forskjellige stilretningene.

#### xxx4 Italia

Gjennom 1500- og 1600-tallet hadde Italia befestet sin posisjon som den viktigste kulturelle impulsgiveren i Europa. Italienske kunstmalere dekorerte fyrsteslott i hele verdensdelen, italienske skulptører hadde helt siden Michelangelos tid forsynt de europeiske byene og palassene med skulpturer og statuer. Man kunne høre italienske musikere spille italienske komposisjoner ved fyrstehoffene over hele Europa, og italiensk ble hørt i alle operahus og i salonger der vokalmusikk ble framført. Kultur var kanskje Italias fremste eksportartikkel på denne tiden. Italienske kunstnere lærte opp nye kunstnergenerasjoner både i hjemlandet og i de landene de virket.

 Den musikalske "oppfinnelsen" som virkelig fikk stor utbredelse på 1700-tallet, var \_den instrumentale konserten\_. Flere 1700-tallskilder peker ut \_Guiseppe Torelli\_ (1658-1709) som oppfinneren av denne nye formen, og det var hans konserter som ble trykt og distribuert først. Sammen med komponistene Locatelli, Tartini og Albinoni ble solokonserten utviklet og spredt til alle hjørner av Europa i løpet av de første tiårene av 1700-tallet. Det ble skrevet konserter for alle orkesterinstrumentene, men de mest populære soloinstrumentene var fiolinen, fløyta, oboen og fagotten.

{{Ramme:}}

\_Concerto grosso\_ [(stor konsert) flertall: \_concerti grossi\_] er konsert for sologruppe og orkester. Sologruppen kan ha fra to til seks instrumenter og kalles \_concertino\_ (liten konsert). Det "akkompagnerende" orkesteret kalles \_ripieno\_ (helt fylt). i tillegg er den obligatoriske \_basso continuo\_ til stede. Når alle spiller samtidig, kalles det \_tutti\_ (alle).

  Når sologruppen erstattes av bare en solist, kalles konserten \_solokonsert\_.

{{Slutt}}

Den mest originale og innflytelsesrike italienske komponisten i første halvdel av 1700-tallet var \_Antonio Vivaldi\_ (1678-1741). Gjennom komposisjonene sine la Vivaldi til rette for 1700-tallsbarokkens konsertformer. Hans karakteristiske musikkstil stilte store krav til fiolinteknikk og orkestreringspraksis, og disse faktorene ble kopiert og videreført av de viktigste samtidige komponistene, blant dem Händel og Bach. Vivaldi var også en pioner når det gjaldt programmusikk for orkester.

--- 78 til 301

Vivaldi fikk publisert to sonatesamlinger i Venezia i 1705 og 1709, men det var først etter at han fikk trykt konsertsamlingen \_L'Estro Armonico\_ Op. 3 (Amsterdam 1711), at han oppnådde europeisk berømmelse. Fram til 1729 ble til sammen 12 samlinger konserter publisert, blant dem de tolv solokonsertene Op. 8 (1725), der de fire første konsertene er \_Le Quattro Stagioni\_ (De fire årstidene). I disse fire konsertene skildrer Vivaldi naturscener utelukkende ved hjelp av orkesteret. Vi hører kvitrende fugler, bjeffende hunder, summende mygg, gråtende gjetere, stormer, fulle dansere, jegere, klukkende bekker og frosne landskap. Vivaldi forfattet selv en sonett til hver konsert som beskriver det programmatiske innholdet.

{{Portrett: Antonio Vivaldi.}}

Vivaldi døde under et opphold i Wien i 1741.

 Vivaldis viktigste bidrag til musikkhistorien er utvilsomt den tresatsige instrumentalkonserten, men han komponerte en anselig mengde andre verk også. Rundt 50 operaer, et antall oratorier og andre kirkemusikalske verk, ca. 500 konserter, et 20-tall sinfoniaer og et 70-tall solo- og triosonater er bevart fra hans produksjon, som nok sannsynligvis har vært atskillig større.

 Allerede i sine første konserter (Op. 3; 1711) viser Vivaldi at han behersker den moderne konsertformen slik den var etablert av Torelli og Albinoni, og han tar i bruk det tresatsige konseptet som har satsmønsteret hurtig (H), langsom (L), hurtig (H). Dette satsmønsteret følger Vivaldi i de fleste av sine mer enn 300 bevarte solokonserter. I de fleste av dem er fiolinen soloinstrument, men han skrev også mange konserter for fløyte, cello og fagott. Den langsomme midtsatsen går enten i samme toneart som førstesatsen eller i parallelltonearten, i dominanttonearten og i noen tilfeller også i subdominanttonearten. Siste sats er som oftest kortere enn den første, og konsertene er overveiende homofone. Vivaldi overtok formmønstret fra Torellis sene konserter. Første sats i disse konsertene hadde ofte rondoform der tuttipartiene danner ritornellet, mens solopartiene er modulerende episoder.

 En slik satsoppbygging kalles modulerende rondo og forekommer i de fleste konsertene Vivaldi skrev. Ritornellet gjentas i skiftende tonearter, og solopartiene utgjør modulerende episoder mellom ritornellene. I det første ritornellet blir det presentert små tematiske avsnitt, eller \_motiver\_. Det første og siste ritornellet er fullstendig,

--- 79 til 301

mens de mellomliggende ritornellene bare bringer noen av motivene. Soloepisodene presenterer helt frie figurasjoner som ikke inneholder noe av det motiviske materialet i ritornellet.

{{Tabell omgjort til liste:}}

Skjematisk beskrivelse av formmønsteret til modulerende rondo.

  Formdel (seksjon) - Toneartsforløp - Motiver

-- A Ritornell 1 (tutti) - T - a b c d e d e

-- B Solo 1 - T-D (i moll ofte Dp) - Figurasjoner

-- A Ritornell 2 (tutti) - D (Dp i moll) - a b d e

-- C Solo 2 - modulerer - Figurasjoner

-- A Ritornell 3 (tutti) - Ofte Tp, men kan variere - a c d

-- D Solo 3 - Ofte Tp-T - Figurasjoner

-- A Ritornell 4 (tutti) - T - a b c d e d e

{{Slutt}}

Formen til modulerende rondo må vi se i sammenheng med den franske \_rondeau\_-formen som ofte forekom i franske suiter. I fransk \_rondeau\_ kommer det tilbakevendende ritornellet alltid i tonika. Denne formen bruker Vivaldi ofte som 3. sats, mens modulerende rondo forekommer sjeldnere her.

 Vivaldis innflytelse på konserten var så sterk i perioden 1710-30 at noen av de eldre, etablerte komponistene som Albinoni så seg tvunget til å endre stil midt i karrieren for å være up-to-date. I det meste av Italia og i Frankrike ble Vivaldis konsept tatt imot med entusiasme etter 1725. Konserten som sjanger fikk en så dominerende rolle i første halvdel av 1700-tallet at den også influerte på andre sjangrer. Vivaldi må derfor ses på som en av de viktigste impulsgiverne for bl.a. Bach-sønnene også når det gjelder utviklingen av den klassistiske symfonien.

#### xxx4 Tyskland

På 1700-tallet var Tyskland delt inn i en rekke småstater som hver hadde sin fyrste med hoff. Blant disse statene var det noen større kongedømmer, som Preussen, Sachsen/Polen og Bayern, og noen økonomisk uavhengige byer, som Hamburg, Liibeck og Bremen. Det fantes mange ansettelsesmuligheter for musikere og kunstnere rundt ved de ulike hoffene, og et stadig sterkere borgerskap i byene bidro også til at musikklivet der blomstret gjennom store deler av 1700-tallet. En lang rekke tyske og utenlandske komponister og musikere var virksomme i Tyskland i første halvdel av 1700-tallet. De to viktigste var Georg Philipp Telemann og Johann Sebastian Bach. Georg Friedrich Händel var født i Halle, men stort sett hele hans musikalske produksjon foregikk i England, og han er derfor å betrakte som engelsk komponist.

--- 80 til 301

{{Ramme:}}

\_Viderespinning\_ (på tysk: Fortspinnung) brukes som betegnelse på den måten spesielt de tyske barokkomponistene formet temaene på. Man opererer ofte med begrepene temahode og temahale. Det er temahalen som spinnes videre og på den måten skaper dynamisk bevegelse i musikken. Temahodet er ofte lett å huske og nynne på, mens temahalen ofte blir så omfattende at den "drukner" i alt det andre som skjer i musikken.

{{Slutt}}

\_Georg Philipp Telemann\_ (1681-1767) startet sin musikalske løpebane i Leipzig, og her grunnla han amatørorkestre, ledet operaoppføringer og ble til slutt musikkdirektør ved universitetskirken. 40 år gammel ble han ansatt som musikkdirektør i Hamburg, den mest prestisjefulle og lønnsomme musikerstillingen i Tyskland på 1700-tallet. Telemann komponerte lett og hadde en enorm arbeidskapasitet. Det gjør at verklisten hans er svært omfangsrik og omfatter alle de vanligste musikkformene i senbarokken. Mye er imidlertid gått tapt, og det tok lang tid før man "gjenoppdaget" Telemann da interessen for barokkmusikken fikk et nytt løft på 1800-tallet. I sin samtid var imidlertid Telemann vurdert høyere som komponist enn både Bach og Händel.

 Et framtredende trekk ved Telemanns musikk er de sangbare melodiene og den oppfinnsomme bruken av klangfarger. Spesielt i de senere verkene finner vi også uvanlige harmoniske effekter, og i en del komposisjoner setter han to temaer opp mot hverandre. Dette var typisk for de nye stilretningene på 1700-tallet, og slik sett peker Telemann i retning av den ekspressive stilen til C.P.E. Bach, som var forløper for wienerklassisismen. Både i Frankfurt og Hamburg spilte Telemann en ledende rolle i å skape det som blir kalt den tyske "blandingssmaken", og som vi finner eksempler på både hos Johann Sebastian Bach og Händel. Dette innebar at man blandet tysk kontrapunktisk stil med franske og italienske stiltrekk.

 Man regner med at Telemanns verkliste omfattet godt og vel 3000 komposisjoner, blant dem 60 operaer, 1400 kantater og 800 orkestersuiter.

 \_Johann Sebastian Bach\_ (1685-1750) ble født i Eisenach i Thüringen, og han levde og virket hele livet i kjerneområdet for den lutherske reformasjonen. Han var troende lutheraner, og ettersom han virket som kirkemusiker det meste av sin yrkesaktive karriere, var naturlig nok de fleste komposisjonene hans kirkemusikalske. På tittelbladet til mange av dem skrev han bokstavene SDG, som står for \_Soli Deo Gloria\_ og betyr "Gud alene ære".

 Bach vokste opp som medlem av en stor musikerslekt og fikk sin første musikkopplæring av faren. Han lærte å spille klaver, orgel, fiolin og bratsj, men bare ti år gammel hadde han mistet begge foreldrene og flyttet til broren, Johann Christoph, som var organist. Etter et skoleopphold i Nord-Tyskland ble han i 1703 ansatt som fiolinist ved hoffet i Weimar for en kortere periode. Samme høst ble han imidlertid tilbudt stilling som organist ved Nykirken i Arnstadt. Høsten 1705 søkte Bach permisjon i tre uker for å høre Buxtehude spille i Lübeck og være til stede ved Abendmusiken-konsertene i adventstiden.

--- 81 til 301

Bach skulle være tilbake i Arnstadt i god tid før jul, men først i mars returnerte han fra Liibeck og holdt på å miste organiststillingen. Året etter giftet han seg med kusinen sin, Maria Barbara Bach, og paret bosatte seg i Mühlhausen der Bach var blitt tilbudt en bedre betalt organiststilling. Han komponerte både orgelverk og kantater i denne tiden, og man finner tydelig inspirasjon fra oppholdet hos Buxtehude i mange av dem.

{{Maleri: Johann Sebastian Bach, trolig med de tre musikalske sønnene fra første ekteskap. Fra venstre Johann Gottfried Bernhard (f. 1715), Carl Philipp Emanuel (f. 1714) og Wilhelm Friedemann (f. 1710).}}

I 1708 ble han ansatt i stillingen som hofforganist og kammermusiker ved hofforkesteret til hertugen av Sachsen-Weimar. Her ble Bach i ni år, og han komponerte mange av sine store orgelverker i løpet av denne tiden.

 Bach ble oppnevnt som kapellmester ved hoffet i Köthen i 1717. Her fikk han tilgang på et meget godt hofforkester med 16 musikere. Hoffet var kalvinistisk, så det var forbudt å bruke musikk i gudstjenesten. Bach kunne derfor fullt ut konsentrere seg om instrumentale verdslige komposisjoner. Fra denne tiden stammer de

--- 82 til 301

viktigste orkesterverkene hans: fiolinkonsertene, de seks \_Brandenburgkonsertene\_ og de fire orkestersuitene. I tillegg skrev han et stort antall kammermusikkverk og verk for cembalo, blant dem samlingen med invensjoner og første bind av \_Das wohltemperierte Klavier\_.

 I 1720 døde Maria Barbara, men allerede året etter giftet han seg igjen med Anna Magdalena Wilcke, datter av en hofftrompetist i Weissenfels.

 I 1723 ble Bach ansatt i den prestisjefylte stillingen som musikkdirektør i Leipzig og kantor ved Thomasskolen. Han beholdt denne stillingen til sin død i 1750. I løpet av de første årene i Leipzig komponerte han en enorm mengde kirkemusikk, blant annet fire eller fem årganger av kantater, et stort \_Magnificat\_ og minst fire pasjoner der bare \_Matteuspasjonen\_ og \_Johannespasjonen\_ er fullstendig bevart. Avanserte kontrapunktiske komposisjoner preget Bachs arbeider det siste tiåret han levde. Verket \_Kanoniske variasjoner\_ for orgel var et av verkene Bach gjorde ferdig, og det ufullendte verket \_Kunst der Fuge\_ ble det siste han arbeidet på før han døde.

{{Fotografi: Thomaskirken i Leipzig, Bachs hovedkirke fra 1723.}}

#### xxx4 Bachs musikk

Bach skrev musikk praktisk talt innenfor alle barokkens sjangrer med unntak av oratorium og opera. Hans tre "oratorier" er ikke egentlige oratorier, men utvidede kantater eller kantatesamlinger. Alle aspekter ved komposisjonsvirksomhet fikk nye dimensjoner hos Bach, enten det dreier seg om musikkens format, den musikalske kvaliteten eller de tekniske kravene han stilte til utøverne gjennom musikken sin.

 I likhet med mange andre kunstnere i sin samtid var Bachs produksjon situasjonspreget og avhengig av arbeidsgivernes ønsker og krav. Bachs musikk er likevel så kompleks og består av så mange sjikt at musikkvitere og kommentatorer har avslørt

--- 83 til 301

lag i musikken der man kan oppdage en rikholdig tallsymbolikk og musikalske henvisninger til Bibelen man sjelden finner i andre komponisters verker. Mange av Bachs samtidige, blant dem kritikeren J.A. Scheibe, fant musikken for kompleks, og han mente at den manglet melodisk appell. Likevel ble Bachs koralharmoniseringer og kontrapunktiske arbeider raskt brukt som mønstre og forbilder for nye generasjoner musikere.

 Bachs musikalske utvikling reflekterer lite av de endringene i musikkstilen som foregikk rundt ham, men han forble ikke totalt upåvirket. Sammen med sin store samtidige, Händel (som Bach aldri fikk møte), var Bach den siste viktige representanten for barokken i en tid som allerede hadde avvist barokkens estetikk til fordel for en ny i opplysningstidens ånd.

 I løpet av sin levetid ble Bach kjent i hele det tyske området som en av de fremste orgel- og cembalovirtuosene. En stor del av Bachs musikk er derfor skrevet nettopp for tasteinstrumentene orgel og cembalo. Mye av denne musikken ble komponert i Arnstadt og Weimar, men en del cembalomusikk så dagens lys i Kothen. I Arnstadt og Mühlhausen komponerte Bach en stor mengde koralpreludier og koraler til bruk i gudstjenesten. Han komponerte også mange friere verker som partitaer (variasjoner over en koralmelodi), toccataer og fantasier. Disse verkene ligner stilistisk sett på dem vi finner hos Buxtehude. Blant disse verkene er hans kanskje mest kjente verk, \_Toccata og fuge i d-moll\_, dessuten sannsynligvis den stort anlagte \_Passacaglia i c-moll\_.

 I Weimar-tiden ble mange av de store orgelverkene til, og nå ble verkene stort sett todelte: et preludium eller en toccata som første del, deretter en bredt anlagt fuge. Disse verkene har en streng, nesten formell oppbygning, og de er teknisk krevende.

{{Ramme:}}

\_Fuge\_ (= flukt), og ordet har dobbelt betydning når det brukes om et musikkstykke. Vi kan si at fugetemaet "rømmer av gårde" etter hvert som de forskjellige stemmene overtar temaet. Det er også slik at musikken strømmer stadig videre, den stopper "aldri". Fuger blir brukt både som instrumental- og vokalsatser, og de fleste har bare ett tema.

  Første temainnsats kalles \_dux\_ (= den ledende) og går i tonika. Andre temainnsats kalles \_comes\_ (= kamerat/den som følger) og går som regel i dominant. Deretter følger igjen dux og så eventuelt comes (dersom fugen er firstemmig). Så snart comes starter, går dux over i \_kontrapunkt\_ (= motstemme). En firstemmig fuge har normalt minst to kontrapunkt. Når temaet har gått gjennom alle stemmene, er første \_gjennomføring\_ ferdig. En ny gjennomføring oppstår hver gang temaet har gått gjennom alle stemmer, og en fuge har normalt 3-6 gjennomføringer. En eller flere gjennomføringer kan være "trangførte", dvs. at comes starter før dux er ferdig. Temaet kan også diminueres eller augmenteres.

{{Slutt}}

--- 84 til 301

{{Ramme:}}

En fuge som har to temaer, kalles \_dobbeltfuge\_. En slik fuge opptrer som regel som to fuger. Første tema går gjennom et visst antall gjennomføringer og kadenser før neste tema behandles i et visst antall gjennomføringer. Normalt har en fuge like mange deler som temaer. En fuge med tre temaer har derfor tre deler og kalles \_trippelfuge\_, en med fire temaer har fire deler og kalles \_kvadruppelfuge\_, osv. Noen ganger kan to fuger settes sammen etter at temaene er behandlet hver for seg. I slike tilfeller kan det andre fugetemaet danne kontrapunkt mot det første.

{{Slutt}}

Bach var klaverlærer gjennom det meste av livet, og mange av verkene han komponerte for cembalo, klavikord eller orgel, var tenkt som undervisningsstykker. Det gjelder for eksempel de tostemmige \_invensjonene\_ og de trestemmige \_sinfoniaene\_. Første bind av \_Das wohltemperierte Klavier\_ var også ment som undervisningsmusikk. Det ble komponert i Kothen i 1722. Bind to ble komponert i Leipzig i 1744. Hvert bind har 24 preludier og fuger, en i dur og en i moll på alle trinn i den kromatiske skalaen.

{{Musikknoter: De 25 første taktene av fuge i Eb-dur (nr. 7) fra Das wohltemperierte Klavier II.}}

--- 85 til 301

{{Tabell omgjort til liste:}}

Satsdelene:

-- Eksposisjon:

-- takt nr. 1: 4. stemme

-- takt nr. 7: 3. stemme

-- takt nr. 14: 2. stemme

-- takt nr. 21: 1. stemme

-- Kadens: takt nr. 28

-- Gjennomføring:

 -- takt nr. 30: 3. stemme

 -- takt nr. 31: 4. stemme

 -- takt nr. 37: 1. og 2. stemme

-- Overledning/mellomspill: takt nr. 45

-- Gjennomføring (ufullstendig):

 -- takt nr. 53: 3. stemme

-- takt nr. 59: 1. stemme

-- takt nr. 60: 4. stemme

-- Coda: takt nr. 68

Bach skrev svært mange fuger, men få av dem er så regelmessig som den firstemmige fugen i Eb-dur. To gjennomføringer er fullstendige, mens den siste mangler temainnsats for andrestemmen. Eksposisjonen er svært regelmessig, og hele fugetemaet blir spilt fullt ut i hver stemme før ny innsats kommer. I gjennomføringene overlapper temainnsatsene hverandre, de blir trangførte.

{{Slutt}}

I mange av sine komposisjoner viser Bach at han var godt orientert når det gjaldt musikk komponert i andre land, og vi finner både italienske, franske og engelske stiltrekk i komposisjonene hans. Typiske eksempler på dette er de tre settene med suiter han skrev for cembalo. Hvert sett består av seks suiter. I samlingen med franske suiter bruker han de fire standardsatsene, \_alemande, courante, sarabande\_ og \_gigue\_, men ifølge fransk praksis er det lagt inn satser mellom sarabande og gigue. Et annet typisk fransk trekk er at musikken er overdådig forsiret. De seks engelske suitene innledes alle av et preludium slik vi finner det i Händels suiter. Begge disse suitesettene ble komponert i Köthen. Den tredje suitesamlingen kalte Bach \_partitaer\_. I utgangspunktet er en partita et variasjonsverk, men her er de vanlige suiter som blir innledet av et preludium, toccata, sinfonia e.l. Partitaene ble komponert i Leipzig og danner første del av en serie med stykker for cembalo eller orgel som Bach selv kalte \_Klavierübung\_.

 Et av de store variasjonsverkene Bach skrev, er \_Goldbergvariasjonene\_ som består av 30 variasjoner over en arie. Bass- og harmonimønsteret er likt i alle variasjonene, og vi kan betrakte hele verket som en stor chaconne. \_Goldbergvariasjonene\_ utgjør fjerde og siste del av \_Klavierübung\_-serien. Vi finner for øvrig både en italiensk konsert, en fransk ouverture, orgelkoraler og det store Ess-dur- preludiet med trippelfugen for orgel blant verkene i serien.

 Bach skrev ikke så mange orkesterverk, men de han skrev, blir ofte framført, og det er gjort utallige innspillinger av dem. De mest sentrale er de fire orkestersuitene. De åpner alle med en fransk ouverture (L - H - L), men ingen av dem har de fire

--- 86 til 301

"kjernesatsene" som hørte med i den tradisjonelle suiten. To satser er spesielt kjent og mye spilt: \_Air\_ fra suite nr. 3 i D-dur og \_Badinerie\_ fra suite nr. 2 i h-moll.

 Sentralt i Bachs orkesterproduksjon står også de seks \_Brandenburgkonsertene\_ som han komponerte i årene 1718-21 og tilegnet markgreven av Brandenburg. Fire av disse konsertene er av concerto grosso-typen, mens to av dem (den 3. og den 6.) mangler concertinogruppe og er egentlig konsertsinfoniaer. Den femte konsertens concertinogruppe består av fløyte, fiolin og cembalo. Cembaloen har fått en så sentral plass at konserten nærmest er å betrakte som en cembalokonsert. Siste sats er for øvrig en spenstig gigue i 6/8-takt.

 Bach komponerte to solokonserter for fiolin og en konsert for to fioliner og orkester (dobbeltkonsert). Disse konsertene blir ofte framført, og de finnes i mange innspillinger. Flest konserter skrev han for cembalo og orkester. Med unntak av den første Brandenburgerkonserten er alle Bachs konserter av den "moderne" italienske typen med tre satser og satsrekkefølge H - L - H.

 I løpet av de siste årene han levde, komponerte Bach to spesielle verk: \_Das musikalische Opfer\_ og \_Kunst der Fuge\_. Det siste verket skulle distribueres blant medlemmene av Mizlers musikkvitenskapelige selskap, der han var medlem. Begge disse verkene viser at Bach behersket den kontrapunktiske stilen som ingen andre verken før eller etter ham. \_Kunst der Fuge\_ er ikke skrevet for en bestemt besetning, og verket blir like ofte framført på orgel som av et orkester. Verket demonstrerer på pedagogisk vis alle variasjonsmulighetene som byr seg ved kontrapunktisk behandling av et tema. I de 19 kanons og fuger Bach gjorde ferdig før han døde, blir temaet brukt i omvending, kreps og omvendt kreps, alt like strengt og "lovmessig" utført. Det er ikke et skrivebordsverk, det syder av liv og vitalitet selv om Bach var mye syk og delvis lå for døden da han arbeidet på det.

{{Ramme:}}

\_Utviklingsform\_: Fugen er en utviklingsform der de forskjellige formdelene får en utforming som henger nøye sammen med den musikalske utviklingen underveis. Vi kan derfor si at fuger er et komposisjonsprinsipp heller enn en formtype. Følgelig finnes det ikke et enhetlig formskjema som alle fuger følger.

  Både temaet og kontrapunktene kan behandles på flere måter. De kan komme i omvending (inversjon), baklengs (kreps) eller i omvendt kreps.

{{Slutt}}

Ved siden av klaververkene tar vokalverkene størst plass på Bachs verksliste. Den største og viktigste delen av denne produksjonen er de mer enn 200 bevarte kantatene. De aller fleste av dem ble komponert i Leipzig, men det er også noen ungdomsverk fra Arnstadt-tiden. Det er dessuten bevart mellom 20 og 30 verdslige kantater, blant dem \_Jaktkantaten, Bondekantaten\_ og \_Kaffekantaten\_. Utformingsmessig er det ingen prinsipiell forskjell mellom kirkekantatene og de verdslige, men følelsesregisteret er vesentlig større i kirkekantatene. Koret står sentralt i de fleste kantatene, og det formidler ofte koralen som kantaten bygger på, men mange kantater, spesielt de for kirkelige eller verdslige festdager, har store, polyfone åpnings- og/eller sluttkor

--- 87 til 301

med trompeter og pauker. Kantatene har ofte flere resitativer og arier, og mange av dem har en instrumental sinfonia som åpning. Både ariene og åpnings- og sluttkorene er som regel av dacapotypen. Kirkekantatene ble brukt i gudstjenesten og skulle kommentere søndagens tekst. Etter at kantaten var framført, holdt presten sin preken.

 Høydepunktene i Bachs vokalmusikk er etter manges mening pasjonene. Han skrev minst fire, en etter hver av de fire evangelistene. Bare to er bevart i sine helhet: \_Matteuspasjonen\_ for solister, dobbeltkor og dobbeltorkester, og \_Johannespasjonen\_. Det er funnet deler av en \_Lukaspasjon\_, og den er forsøkt rekonstruert. Pasjonene forteller Jesu lidelseshistorie ved hjelp av instrumentale partier, resitativer, arier og korpartier. Typisk for pasjonene fra Schütz' tid og fram til Bach er at Jesus alltid synges av en bass, mens evangelisten har tenorstemme. \_Matteuspasjonen\_ ble oppført første gang på langfredag 1729 og ble revidert i 1736 da den ble oppført igjen. Verket fikk nærmest symbolsk betydning etter at Felix Mendelssohn framførte deler av pasjonen under en konsert i Berlin i 1829. Dette førte til en sterkt fornyet interesse for Bach og hans musikk, og den har siden heller tiltatt enn avtatt.

{{Ramme:}}

Korsform: Symmetrisk oppstilling av ledd eller satsdeler på hver side av et sentralt midtpunkt. Bach benyttet seg av korsform i flere av sine større verk. Mest kjent er korsformen i sekvensen som omhandler Jesu korsfestelse og død i Johannespasjonen, og leddene på hver side av "Korsfestet, død og begravet" i Credo-delen (trosbekjennelsen) i Bachs store messe i h-moll. I Johannespasjonen ser korsformen slik ut:

Kor - Resitativ - Koral - Resitativ - Arie -

 Resitativ, Arie med kor, Resitativ, Arioso: "Dødsscenen" -

Arie - resitativ - Koral - Resitativ - Kor

{{Slutt}}

--- 88 til 301

#### xxx4 England

Den musikalske arven etter Purcell ble i noen grad forvaltet av Georg Friedrich Händel som bodde i London i 46 år. Først og fremst gjelder det de kirkemusikalske verkene, den øvrige musikken er ny og mye mer internasjonal enn Purcells.

 \_Georg Friedrich Händel\_ (1685-1759) er en av de mest produktive og innflytelsesrike musikerne i musikkhistorien, og sammen med Johann Sebastian Bach var han den viktigste komponisten i 1700-tallsbarokken. Gjennom sin reisevirksomhet i løpet av de tidlige voksenårene ble han en internasjonal kunstner som ingen annen. Han sto også i forbindelse med de ledende musikkteoretikerne i samtiden, blant dem Matheson og Marpurg, dessuten skapte han musikk som hadde publikums interesse lenge etter at han selv var død.

 Georg Friedrich Händel ble født i Halle, men bare 18 år gammel flyttet han til Hamburg og ble ansatt som fiolinist og cembalist i operaorkesteret. Her komponerte han flere operaer, men i 1706 gikk Hamburgeroperaen konkurs. Samme år reiste Händel til Italia, og her ble han med enkelte avbrudd i fire år. I Venezia fikk han oppført buffaoperaen \_Agrippina\_ med stor suksess. Ouverturen regnes som en av Händels ypperste, og han etablerte sin egen operastil med denne operaen.

 I 1710 ble Händel ansatt som kapellmester ved kurfyrst Georg Ludwigs hoff i Hannover, men allerede etter noen få måneder i kurfyrstens tjeneste reiste Händel til London. Her fikk han nesten umiddelbar suksess med operaen \_Rinaldo\_ i 1711. Året etter bosatte Händel seg permanent i London. Kurfyrst Georg Ludwig var britisk tronarving, og i 1714 ble han kronet til kong George 1. av Storbritannia og Irland i Westminster Abbey. Händel hadde skrevet musikken for anledningen og gikk fra å være kurfyrstlig til å bli kongelig hoffkomponist.

 I 1719 startet Händel et operaforetak ved King's Theatre som ble kalt "Royal Academy of Music" med ham selv som musikalsk leder. I årene som fulgte, komponerte han noen av sine betydeligste operaer, \_Giulio Cesare, Tamerlano\_ og \_Rodelinda\_. Disse operaene spilles også i vår tid. Utover i 1720-årene begynte imidlertid publikums smak å endre seg, og til tross for at Händel engasjerte de største stjernene som primadonnaer ved operaen, var det etter hvert vanskelig å holde på publikum. Den politisk-satiriske engelskspråklige underholdningen hadde større interesse, og symptomatisk for denne tendensen var den dundrende suksessen John Gay fikk med \_The Beggar's Opera\_ i 1728. Et av høydepunktene i denne operaen var en parodi på Händels opera \_Rinaldo\_ sunget av "tiggere", "tyver" og "kjeltringer".

 Royal Academy gikk konkurs og ble oppløst, men Händel dro i gang et nytt operaselskap, godt støttet av kongen. I 1733 fikk Händel oppført sitt første oratorium, \_Esther\_. Teksten var på engelsk, og oratoriet ble en umiddelbar suksess. Da også det nye operaakademiet gikk konkurs, satset Händel på å skrive nye oratorier. Han skrev raskt, og de viktigste oratoriene hans ble skrevet på løpende bånd fra og med slutten av 1730-årene. De største suksessene var \_Saul\_ og \_Israel i Egypt\_ (begge fra 1739), \_Messias\_ (1742) og \_Judas Maccabaeus\_ (1747). Disse oratoriene er fortsatt blant de mest oppførte klassiske komposisjonene i verden.

--- 89 til 301

Händel døde i London i 1759, 74 år gammel.

{{Portrett: Georg Friedrich Händel.}}

{{Ramme:}}

Konkurransen mellom de to operaselskapene i London tiltok utover i 1730-årene, og Händel som hadde økonomisk støtte fra kongen, konkurrerte mot det andre operaselskapet i London, "Opera of the Nobility", sponset av The Prince of Wales (kronprinsen). Dette selskapet hadde italieneren Nicola Porpora som komponist og musikalsk leder. Han engasjerte den berømte italienske kastratsangeren Farinelli og trodde det ville bidra til at dette kompaniet ville vinne konkurransen operaselskapene imellom. Farinelli, eller Carlo Maria Broschi (1705-82) som var hans egentlige navn, var Porporas tidligere elev i Napoli, men i stedet for å bli operaselskapets redningsmann ble det snart stopp for begge selskapene som gikk konkurs. Farinelli var en av 1700-tallets største superstjerner, og de store honorarene han tok, ga ikke Porpora den økonomiske fordelen han hadde tenkt seg.

{{Slutt}}

--- 90 til 301

#### xxx4 Händels komposisjoner

Händel komponerte i alt 46 operaer, og de er alle av typen \_dramma per musica\_, der seccoresitativer og dacapoarier dominerer framstillingen. Händel overtok denne operaformen fra Italia, og han brukte de viktige vokale formene som kjennetegner napolitaneroperaen. I tillegg tok Händel i bruk accompagnatoresitativ for å framstille spesielt intense følelser hos en scenefigur. Han skrev også duetter, av og til tersetter og kvartetter, mens kor brukte han bare i finalene. Koret besto dessuten bare av de handlende personene i operaen. Først fra 1735 ser det ut til at han hadde tilgang på et operakor. Dette året tok han også i bruk ballett i operaene \_Alcina\_ og \_Ariodante\_, som ble oppført i Covent Garden. Her holdt også det kongelige ballettkompaniet til, og det var naturlig med et samarbeid. I likhet med Purcell brukte Händel fransk ouverture som instrumental innledning i sine operaer.

 Händels engelske oratorier ble etablert som en egen sjanger, og han skapte en ny musikkform i stort format ved å blande engelske musikkdramatiske elementer med franske, tyske og italienske og en inndeling i tre akter. Händels nye musikkdrama, oratoriet, var uavhengig av scenen. De fleste oratorielibrettiene var basert på historier i Det gamle testamentet, og scenebilder, kostymer og masker ble tatt bort slik at bilder knyttet til handlingen skjer inne i hver tilhører. Dette forsterker den individuelle følelsesopplevelsen av verket. For øvrig er operaens virkemidler og former til stede. Oratoriene har både ouverture, resitativer og arier. En spesiell posisjon blant Händels oratorier har \_Messias\_ fått. Verket ble skrevet i løpet av tre uker og er blitt en av de mest framførte komposisjonene i musikkhistorien. Verket er delt i tre deler. I første del presenteres profetiene i Det gamle testamentet om frelseren Gud vil sende folket. Andre del er basert på evangeliene i Det nye testamentet og tar for seg Jesu liv fra fødsel (juledelen) til død og oppstandelse (påskedelen). Denne delen av oratoriet avsluttes med \_Hallelujakoret\_, en av de aller mest kjente korsatsene i musikkhistorien. Tredje og siste del er apokalyptisk og omhandler dommedag og det som kommer etter: en ny himmel og en ny jord. \_Messias\_ skiller seg fra de andre oratoriene til Händel ved at det ikke forteller en egentlig historie, men gir en sammenhengende framstilling av det sentrale innholdet i kristendommen.

 Av Händels orkestermusikk er vel suitene \_Watermusic\_ og \_Music for the Royal Fireworks\_ de mest spilte og kjente. Dette er musikk skrevet for framføring ute, og instrumenteringen preges av "uteinstrumenter" som oboer, fagotter, horn, trompeter og pauker. I likhet med mange barokkomponister skrev Händel konserter. I de seks \_obokonsertene\_ Op. 3 og de seks \_Concerti grossi\_ Op. 6 følger Händel Corellis mønster, men de seks \_orgelkonsertene\_ Op. 4 er i likhet med Bachs cembalokonserter nye "oppfinnelser" og danner utgangspunkt for de konsertene for et klaverinstrument og orkester som skulle bli svært populære i siste del av 1700-tallet og utover på 1800-tallet. Händel spilte selv disse orgelkonsertene som "pausefyll" under oratorieoppføringene. De har virtuose solopartier med improvisatorisk karakter.

 I tillegg til alle de større verkene skrev Händel en stor mengde kammermusikk. Triosonatene hans følger den firesatsige italiensk kirkesonateformen. Også de

--- 91 til 301

15 solosonatene i Op. 1 har kirkesonateform. Alle har basso continuo som "fundament", tre sonater har traversfløyte som soloinstrument, fire har blokkfløyte, to har obo, og i seks sonater er fiolin soloinstrument. Händel skrev dessuten et antall kammersonater med fem til sju dansesatser.

 Händel komponerte en rekke verk for cembalo. Mange av disse verkene var skrevet for undervisning. De åtte cembalosuitene \_Suites de Pièces pour le Clavecin\_ (1720) regnes som de viktigste ved siden av en annen suitesamling som ble utgitt ti år senere, og seks fuger (1735). Den andre suitesamlingen inneholder to stort anlagte chaconner med et åttetakters basstema, der åtte toner er grunnleggende i de akkordene som sammen med basstemaet danner chaconnetemaet, slik vi også finner det i Bachs \_Goldbergvariasjoner\_.

 Händel skrev tallrike verdslige kantater, og hele 72 av dem er for solostemme og generalbass. Disse kantatene består av en rekke arier og resitativer med Alessandro Scarlattis kantater som forbilde. I tillegg skrev Händel mange kantater for sang, et utvalg instrumenter og basso continuo. De fleste av de verdslige kantatene stammer fra tiden i Roma. \_Duetti e Terzetti\_ for sangstemme og basso continuo skrev Händel i Italia eller Hannover og mellom 1741 og 1745 i London.

 I motsetning til mange av barokkens komponister, som for eksempel Johann Sebastian Bach og Georg Philipp Telemann, gikk ikke Händel i glemmeboka etter sin død. Dette skyldes først og fremst oratoriene. \_Messias\_ og flere av de andre oratoriene ble spilt regelmessig både mens Händel levde og etter hans død, og i en periode på slutten av 1700-tallet feiret man Händels fødselsdag hvert år med såkalte minnefester der musikken hans ble spilt.

### xxx3 Barokken i Norge

På 1600- og 1700-tallet var Norge en del av kongeriket Danmark-Norge, og de ordningene som gjaldt for musikklivet i byer og kjøpsteder i Danmark, gjaldt også for Norge. Stadsmusikantvesenet kom i gang for fullt på 1600-tallet, og det var seks stadsmusikantembeter her i landet: stiftsbyene Kristiansand med distriktet rundt, Kristiania med Akershus amt, Bergen med Bergenhus amt og Trondheim by og stift, i tillegg Fredrikstad og Moss med distrikt og Skien med Bratsberg amt. Stadsmusikanten sammen med domorganisten og kantoren i stiftsbyene sto for det profesjonelle musikklivet gjennom store deler av perioden. Stadsmusikantene i Danmark-Norge fikk i likhet med tilsvarende musikerstillinger på kontinentet lønnsomme privilegier, og de hadde andre musikere i sin tjeneste. Disse musikerne var ledd i et musikkutdanningssystem som lignet det håndverkerne hadde, og musikerne tilhørte et laugssystem som tilsvarte håndverkslaugene. Unge gutter gikk i lære hos en mester, i musikernes tilfelle stadsmusikanten, og etter noen år ble de svenner. For selv å bli mester måtte de vise at de både kunne spille på et høyt nivå og være teoretisk skolerte. Stadsmusikantene administrerte en organisasjon med flere ansatte og forvaltet et opplærings- og forpaktersystem knyttet til stillingen. De sørget for innkjøp og vedlikehold av de nødvendige instrumenter og framskaffet nødvendig notemateriell.

--- 92 til 301

I mange tilfeller hadde organistene gått gjennom samme type utdanning som stadsmusikantene, og mange av dem spilte et stryke- og blåseinstrument ved siden av orgel og cembalo. De fleste byorganister hadde også korutdanning. Det hadde også kantorene som var ansatt som sanglærere ved katedral- eller latinskolene og hadde ansvar for skolenes sangtjenester. Kantoren samarbeidet med organisten og stadsmusikanten. I en del tilfeller var imidlertid byorganisten og kantoren samme mann. Slik var det blant annet i Leipzig (jf. J.S. Bach som var Thomaskantor (sang- og latinlærer ved Thomasskolen) og organist i både Thomaskirken og Nicolaikirken) og i en rekke andre større og mindre byer både på kontinentet og i Skandinavia. Organist/kantor samarbeidet med stadsmusikanten om gudstjenester i høytidene og om oppføring av kirkemusikk som var skrevet for orgel, kor og orkester. Det inngikk dessuten i stadsmusikantens plikter noen steder at han og hans musikere spilte koraler fra kirketårnet på høytidsmorgener og på søndag ettermiddag etter at gudstjenesten var ferdig.

 Stadsmusikanten var ansvarlig for all verdslig musikk som ble framført i og utenfor byen der han var ansatt. Stadsmusikanten i Trondheim hadde for eksempel ansvar for å sørge for musikk ved brylluper og andre anledninger i hele Trondhjem stift som omfattet Trøndelagsfylkene og Møre og Romsdal. Ettersom det var umulig for stadsmusikanten selv å rekke over et så stort distrikt, måtte han forpakte bort musikertjenestene til såkalte "fuskere", som var lokale spillemenn eller militærmusikere. Disse utførte tjenestene i distriktene og måtte svare en avgift til stadsmusikanten. Av og til kunne det oppstå rettstvister mellom den privilegerte musikeren i stiftsbyene og "fuskerne" i distriktene om rettigheter og forpakteravgifter. I tillegg til musikerne i distriktene kunne stadsmusikantene i garnisonsbyene benytte "pipere", "trompetere" og "trommere" som var ansatt av militærvesenet. På 1600- og 1700-tallet var musikere med militær tilknytning et viktig kommunikasjonsledd i krig, og de sto for all signalisering i løpet av arbeidsdagen ved garnisonen. Mange av dem var dyktige musikere som også gjerne spilte ved festlige anledninger forordnet av så vel garnisonen som av byen.

 Det innebar høy prestisje å være privilegert stadsmusikant, og vedkommende var å betrakte som embetsmann i statsapparatets tjeneste selv om en del av den faste lønnen ble utbetalt av byen vedkommende var ansatt i.

 På 1700-tallet fortsatte stadsmusikanttjenestene etter samme retningslinjer som i århundret før, men de store distriktene de seks 1600-talls stadsmusikantene hadde hatt ansvar for, ble skilt ut ettersom flere steder fikk bystatus på 1700-tallet. Dette gjaldt Kragerø (1707), Halden (1743), Fredrikstad og Moss (1743), ladestedene Strømsø og Bragernes (1778, slått sammen til byen Drammen i 1811) og Kristiansund (1787). I tillegg fikk tre allerede etablerte byer stadsmusikanter: Kongsberg fra 1725, Arendal fra 1743 og Stavanger fra 1748. Det ble viktig at musikerne trakterte flere instrumenter, og det blir fortalt om prøvespill for en stadsmusikantstilling der de aktuelle kandidatene måtte spille på hele seks forskjellige instrumenter. På 1600-tallet var det i all hovedsak snakk om blåseinstrumenter, men utover i det neste hundreåret ble det aktuelt å kunne traktere både stryke- og tasteinstrumenter. Etter 1750 endret

--- 93 til 301

situasjonen seg for stadsmusikanten og hans svenner. I byene begynte man i likhet med ellers i Europa å se konturene av et offentlig musikkliv, og det ble gitt offentlige konserter der stadsmusikanten og hans musikere deltok. Samtidig sank nivået på musikerne, og det kom i stand en kongelig forordning med krav om at den som skulle ansettes som stadsmusikant, måtte ha vært medlem av det kongelige kapell i København, og at dette kapellet skulle betraktes som en utdanningsinstitusjon for musikere som aspirerte til stadsmusikkantembetene. En del stadsmusikantstillinger ute i "provinsen" var imidlertid lite attraktive for høyt kvalifiserte musikere, og byens magistrat fikk i slike tilfeller anledning til å ansette den best kvalifiserte søkeren.

 De komponistene som var virksomme i Norge på 1700-tallet, var i de fleste tilfeller stadsmusikanter med hovedsakelig tyske og danske navn, men en av dem hadde en lang overordnet militær løpebane ved siden av musikken. De to viktigste var \_Georg von Bertouch\_ (1668-1743) og \_Johann Daniel Berlin\_ (1714-87).

{{Bilde: Fløytespilleren på bildet kan være en stadsmusikant eller militærmusiker fra 1700-tallet. (Del av en veggdekorasjon malt av Sønvis Jensen i 1744 i Sønvisstua fra Narjordet i Os i Østerdalen, nå på Glomdalsmuseet).}}

Georg von Bertouch var tysker som gikk inn i det danske militærvesenet. I 1718 ble han utnevnt til generalkrigskommisær i Norge og i 1719 kommandant på Akershus festning. Han bodde i Kristiania helt fram til sin død i 1743. Bertouch omtales som komponist i flere av samtidens leksika, men det er bevart bare tre kantater etter ham. Den størst anlagte av dem, \_Gott der Herr der mächtigste redet,\_ er skrevet for kor, solister og strykeorkester med generalbass. Bertouch komponerte også 24 sonater (trio- og solosonater) i alle toneartene (dur og moll) etter kvintsirkelen. Ideen kan Bertouch ha fått fra Johann

--- 94 til 301

Sebastian Bachs \_Das wohltemperierte Klavier\_ fra 1722. Sonatene i Bertouchs samling er imidlertid ikke ordnet systematisk slik preludiene og fugene i Bachs samling er.

 Johann Daniel Berlin ble født i Memel i Øst-Preussen (i dag Klaipeda i Litauen). Faren var stadsmusikant, og han sto for guttens grunnleggende musikkutdanning. Etter studier i København ble han i 1737 ansatt som stadsmusikant i Trondheim og tre år senere som domorganist. Han samarbeidet tidlig med amatører og startet derfor "Det sluttede Selskab af Musiqve-Liebhabere", et orkester som besto av amatører og profesjonelle.

 I 1744 ga Berlin ut den første læreboka i musikklære skrevet i Danmark-Norge, og han var den første til å konstruere et stemmeapparat som ved hjelp av logaritmisk deling av oktaven i praksis kunne framstille og stemme en oktav inndelt i eksakt like store halvtoner. Med dette apparatet kunne man stemme akkordinstrumentene likesvevig.

 Musikken som er bevart fra Berlins produksjon, ser i all hovedsak ut til å være komponert i løpet av 1750- og 1760-årene. Det er bevart tre sinfoniaer for orkester, en fiolinkonsert, en trompetkonsert, en sonatine og noen mindre stykker for cembalo. Til tross for enkelte tydelige ekspressive og galante trekk i musikken, er den overveiende preget av senbarokken. Melodikken er hovedsakelig av viderespinningstypen, men blant annet i \_Sinfonia a 6\_ finner vi også eksempler på dualisme, der en hovedtemadel modulerer til en sidetemadel i dominanttonearten slik man finner det senere i wienerklassisismen. Orkesterverkene har tre satser med temporekkefølge hurtig - langsom - hurtig og besifret generalbasstemme.

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Hvilke nasjonale skoler ble utviklet gjennom 1600-tallet, og hva var typisk for dem?

2. Gjør rede for concerto grosso-formen.

3. Hvilket satsmønster for solokonserten kom italienerne fram til på begynnelsen av 1700-tallet?

4. Hva er Telemann kjent for som komponist?

5. Innenfor hvilke vokalmusikalske sjangrer komponerte Bach?

6. Hva slags komposisjon er en kantate, og hva var hovedhensikten med kirkekantatene?

7. Redegjør for fugeformen.

8. Hva er \_Das wohltemperierte Klavier?\_

9. Hva er en korsform?

10. Hva skiller oratoriet \_Messias\_ fra de andre oratoriene til Händel?

11. Hvilke instrumentalkonserter ble "funnet opp" av Händel, og hvordan brukte han disse konsertene?

12. Nevn minst tre instrumentalkomposisjoner av Händel.

13. Hva var en stadsmusikant og en fusker?

14. Nevn to "norske" komponister på 1700-tallet.

--- 95 til 301

# xxx1 Kapittel 4: De nye retningene på 1700-tallet

## xxx2 Historisk bakgrunn

I 1691 skriver Andreas Werckmeister at "musikk er en Guds gave som skal brukes til Hans ære". Går vi fram til 1776, skriver Charles Burney: "Musikk er en uskyldig luksus, unødvendig for vår eksistens, men til foredling av og fornøyelse for hørselen." Kontrasten mellom disse to utsagnene illustrerer godt den mentalitetsendringen som hadde funnet sted i løpet av det mellomliggende århundret. 1700-tallet hadde lite til overs for barokkens tyngde, storslagenhet og intellektualisme. Nå skulle musikken behage og bevege, ikke overraske og utfordre. "A synge to melodier samtidig er som å holde to taler samtidig for å gi det hele mer tyngde," skriver Rousseau. Musikken skulle være universell, altså ikke fokusere på nasjonale særegenheter, den skulle være edel og underholdende, naturlig og uttrykksfull.

 1700-tallet er det store revolusjonshundreåret i europeisk historie. Og revolusjoner går i motsetning til det som ofte hevdes, påfallende langsomt for seg. Vi får riktignok noen politiske opprør i Amerika og i Frankrike i henholdsvis 1776 og 1789, men eneveldet fortsetter å leve tilsynelatende uanfektet i andre land, for eksempel Danmark og Østerrike langt inn på 1800-tallet, ja, i Russland ble ikke tsaren styrtet før under den kommunistiske revolusjonen i 1917. Den kanskje viktigste revolusjonen på 1700-tallet er overgangen fra et jordbrukssamfunn og naturalhushold til et industrialisert samfunn med pengeøkonomi, fra hjemmeindustri for å dekke familiens behov til fabrikkproduksjon i store antall for salg på det åpne marked. Selvsagt kan vi på den ene siden spore kimen til denne revolusjonen i de gamle håndverkerverkstedene, og vi kan vel på den andre siden si at revolusjonen har fortsatt helt inn i vår tid. Vi opplever stadig at nye og effektive maskiner erstatter menneskelig arbeidskraft i en stadig mer teknologibasert industri.

 Parallelt med at fyrstene i Europa mange steder i løpet av 1600-tallet oppnådde eneveldig makt, ser vi at kirkens makt og innflytelse over menneskesinnet svekkes. Dette er en tendens som forsterkes utover på 1700-tallet. De humanistiske idealene slo til en viss grad igjennom i \_det opplyste eneveldet\_ representert ved monarker som Fredrik den store av Preussen (regjeringstid 1740-86), Katarina den store av Russland (regjeringstid 1762-96) og Joseph 2. av Østerrike (regjeringstid 1780-90). Likedan hadde kosmopolitiske (verdensomspennende) ideer god grobunn, noe som illustreres gjennom den raske spredningen av Frimurerlosjen og dens idé om universelt brorskap.

--- 96 til 301

En annen langsom revolusjon som knyttes til 1700-tallet, er den ideologiske, noe som gjerne i dag får betegnelsen "det moderne prosjekt". Det idémessige grunnlaget for de vestlige demokratier legges i dette hundreåret. Men igjen kan vi lete fram røtter til de nye tankene i hvert fall tilbake til humanismens gjennombrudd på 1300-og 1400-tallet. Renessansemenneskets fokus på det enkelte mennesket utvikles naturlig videre til den amerikanske uavhengighetserklæringen i 1776, via tanken om allmenn stemmerett og demokrati på 1800-tallet, videre via kvinnekampen rundt 1900 og fram til FN-konvensjonene om barns og urfolks rettigheter etter den andre verdenskrig.

 1700-tallet kalles gjerne "opplysningstiden". Dette er et begrep som knytter seg til de rådende tankesettene på 1700-tallet, et opprør mot overtro og religion til fordel for sunn fornuft og en mer humanistisk moral, et opprør mot formalisme til fordel for naturlighet, mot autoriteter til fordel for det enkelte menneskes individuelle frihet, mot privilegier til fordel for like rettigheter og lik rett til kunnskap. Denne filosofien var grunnlagt på tankene til Descartes som gjennom en altomfattende tvil og skepsis endelig fant beviset for sin egen eksistens i setningen "cogito, ergo sum" ("jeg tenker/reflekterer, altså er jeg"). Descartes mente at naturvitenskapens metoder og krav til bevisførsel også måtte gjelde på alle andre områder, også filosofiens. Et annet viktig moment i Descartes' filosofi er hans oppfatning av verden som todelt, som bestående av diametrale motsetninger slik som kropp og ånd, lys og mørke, hunkjønn og hankjønn osv. Denne tanken videreutvikles til det man på 1700-tallet ofte forbinder med begrepet \_dualisme\_. I barokken hadde man også arbeidet med sterke kontraster i kunsten. Dette gjenspeiles i affektlæren, der idealet var at hver sats skulle ha bare én affekt eller stemning. Kontrastene oppsto \_mellom\_ satsene. I klassisismen blir imidlertid disse kontrastene forent i samme sats. I tillegg blir terrassedynamikken, som nettopp dyrket kontraster, supplert med diminuendo og crescendo, altså gradvise overganger mellom styrkegradene. Men disse tingene skal vi komme tilbake til. Opplysningstiden var altså på mange måter en sekulær tid. Man dyrket empiriske vitenskaper, og Isaac Newton var det store idolet. Naturen og menneskets naturlige instinkter og følelser var kilden til sann kunnskap. Religion, filosofi, vitenskap, kunst, utdanning og samfunnsstruktur, verdien av alt dette skulle måles etter i hvilken grad den enkelte hadde nytte av det i sin streben etter lykke.

 Men til tross for den sterke vektleggingen av fornuften hadde også følelsene en viktig plass. I sine skrifter hevdet Jean-Jaques Rousseau et nytt menneskesyn. Mennesket var i seg selv godt. Dersom det ble ondt, var det miljøet som var skyld i det. Individet skulle ikke hindres i å søke sin egen lykke og utvikle sine talenter. Og i sin søken etter lykke var det avgjørende for hver enkelt ikke bare å bruke sin fornuft, men også å lytte til sine egne følelser. Skal vi tro framstillingene i de samtidige romanene, var det en hektisk jakt på lykke og lytting til følelser i de kvinnelige gemakker, en aktivitet husherren nok ikke kjente til eller ville ha syntes svært lite om dersom han hadde fått snusen i den. Det er ikke tilfeldig at en av datidens mest renommerte og beundrede personer var en herre ved navn Casanova, og at Mozart på en morsom

--- 97 til 301

måte tar et oppgjør med denne rundbrenneren i sin opera \_Don Giovanni\_. Denne vektleggingen av følelser er et viktig trekk i tiden fordi dette var med på bane veien for det som blir betegnet som "Sturm und Drang" i litteratur og musikk i det tysktalende området rundt 1770, og ikke minst den romantiske bevegelsen som kom til å prege store deler av 1800-tallet.

 På grunn av den store økningen i antallet velstående byborgere preges også dette århundret av en popularisering av kunnskap. I spissen for denne populariseringen står den franske filosofen Francois Voltaire. Sammen med blant andre Diderot arbeidet han i en årrekke med den såkalte \_Encyklopedien\_, et bokverk der tanken var at all tilgjengelig kunnskap skulle samles på ett sted, framstilles på en enkel og forståelig måte og på den måten formidles til folket. Alle samfunnsmessige problemer kunne løses ved at menneskene ble tilført kunnskap.

 Og ikke bare kunnskapen, men også kunsten måtte populariseres og henvende seg til et bredere publikum, et publikum som manglet den greske og romerske dannelsen som adelen hadde dyrket. I litteraturen gir dette seg utslag i at prosaen blir dyrket i større grad enn før, og romaner og skuespill handler om vanlige mennesker og deres hverdagslige handlinger, tanker og følelser. Filosofi, vitenskap og kunst henvender seg i større grad til et bredt borgerlig publikum, ikke bare til eksperter. "Für Kenner und Liebhaber" (for kjennere og elskere) blir et slagord. Musikken skulle altså ikke bare henvende seg til dem som hadde kunnskap, men også til dem som bare hadde fornøyelse og glede av å lytte til musikk. På 1700-tallet ser vi også starten på offentlig konsertvirksomhet. Musikken presenteres altså ikke lenger bare på adelsgodsene og slottene for en begrenset krets av innbudte, men nå blir det flere steder mulig å høre musikk i offentlige lokaler mot å betale inngangsbillett.

 Samtidig øker publikasjonen av musikk i form av noteutgivelser, dette fordi nye grupper amatørmusikere (såkalte dilettanter) utgjør et nytt marked for en mer lettfattelig musikk som også er overkommelig å framføre. Dermed øker også behovet for popularisert kunnskap om musikk, noe som viser seg i veksten i musikkjournalistikken og alle magasinene som formidler musikalske nyheter, analyser og kritikker.

## xxx2 Galant og ekspressiv stil

Musikken gjennomgår også en langsom revolusjon på 1700-tallet. Enkelte kretser har gitt overgangen mellom barokken og wienerklassisismen betegnelsen \_rokokko\_, et begrep som er hentet fra arkitekt- og stilhistorien. Det har imidlertid vært presisert at dette var å betegne som en "overgangsperiode". Etter vårt skjønn er denne perioden i musikkhistorien slett ingen overgangsperiode, men spiller en selvstendig rolle og har egenverdi på samme måte som både barokk og wienerklassisisme. Komponistene som virket i årene ca. 1720-1780, brukte hovedsakelig to uttrykksmåter: galant eller ekspressiv. Rent skjematisk kan vi si at franske komponister og de som var påvirket av dem, stort sett skrev innenfor et galant stiluttrykk, mens tyske komponister

--- 98 til 301

med J.J. Quantz og C.P.E. Bach i spissen stort sett brukte ekspressive uttrykksmåter. Sentrale komponister innenfor disse stilretningene er D. Scarlatti, Fr. Couperin (le grand), J.P. Rameau, Johann og Carl Stamitz, G.B. Pergolesi, C.W. Gluck og sønnene til Johann Sebastian Bach: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel og Johann Christian. Det ble utviklet en egen operasjanger i denne perioden: buffaoperaen, og orkesterets uttrykksregister ble totalt endret. Terrassedynamikken ble erstattet av den gradvise dynamikken, og nye orkesterinstrumenter som horn og klarinett kom på plass i løpet av denne perioden. Samtidig ble cembaloens rolle gradvis redusert, og basso continuo forsvant som faste bestanddeler i orkesteret. Galant og ekspressiv stil var geografisk knyttet til de byene som komponistene nevnt ovenfor virket i. Dette ble sentre som delvis mistet sin betydning da Wien fikk rollen som den store musikkmetropolen i siste halvdel av 1700-tallet. Rundt 1720 var det imidlertid en annen by som sto i fokus, nemlig Paris, eller nærmere bestemt Versailles. I 1715 hadde Ludvig 15. besteget tronen etter Ludvig l4.s død. Han var imidlertid mindreårig, og man satte inn et formynderstyre under Filip av Orleans. Dette innvarsler en ny æra i hoffkulturen, en løssluppenhet og mangel på realitetssans som illustreres godt med frasen: "Etter oss kommer syndfloden." Dansen fikk en sentral plass i de store festlighetene som ble holdt. Den "style galante" som ble utviklet her, hadde sin basis i dansemusikken, og galant stil brukes ofte synonymt med rokokko i musikkhistorien. I arkitektur, møbeldesign og klesmote hadde rokokkoen barokkens snirklethet, men ikke dens overlessethet, og barokkens hang til symmetri blir avløst av en dyrking av det asymmetriske. I utgangspunktet var denne kulturen knyttet til hoffet i Versailles, men etter hvert spredte galanteriet seg til andre hoff i Europa.

 Den mest framtredende komponisten var \_Francois Couperin (le grand)\_ (1668-1733). Hans viktigste bidrag til musikkhistorien er den todelte dansesatsen, som skulle komme til å bli mye brukt i wienerklassisismen. I perioden fra 1713 til 1730 ga han ut flere bind med suiter som består av en mengde miniatyrstykker (av og til 20 eller flere). De fleste er stiliserte dansesatser, courante, sarabande, gigue osv., og det har antakelig vært opp til utøveren å sette sammen et passende antall av disse små satsene. De har ofte fantasifulle titler, teksturen er enkel, og melodien er utsmykket med mye ornamentikk. Couperin ga i 1716 også ut en lærebok i cembalo-spill der han gir inngående instruksjoner om fingersetning og hvordan de ulike forskingene skal utføres. Couperins suiter og hans lærebok fikk blant annet en stor betydning for Bachs klaverstil.

 Mens barokkens og i særlig grad Bachs melodikk var preget av viderespinnings-teknikk, er man i Paris opptatt av å bruke periodisert melodikk. Melodien konstrueres av 2- eller 4-taktsperioder med en forsetning og en ettersetning. Ofte vil forsetningen gå fra T til D, mens ettersetningene, som ofte samsvarer med forsetningen rytmisk eller melodisk, vil gå fra D til T. Dette mønsteret finner sin parallell på et høyere nivå i Couperins suitesatser, der den første delen går fra T til D (i dur) eller Tp (i moll), mens den andre delen går tilbake igjen fra D/Tp til T. Slik ser vi ofte

--- 99 til 301

gjennom musikkhistorien at komponistene arbeider etter de samme prinsippene på ulike nivåer i komposisjonene sine.

 Denne formen ble også dyrket av mange samtidige komponister, blant annet av \_Domenico Scarlatti\_ (1685-1757), sønn av den store operakomponisten Alessandro Scarlatti. Store deler av sitt liv hadde han arbeid i Madrid ved hoffet til spanskekongen. Han ga ut 550 sonater for cembalo, de aller fleste bare med én sats. Et annet trekk som er viktig i disse sonatene, er at Scarlatti i andre del ofte bruker toneartskifte og antydning til temabearbeiding. Dette er et trekk som peker fram mot sonatesatsformen slik vi finner den hos Haydn.

 På 1700-tallet fantes det fremdeles intet Tyskland. Det tysktalende området var delt i en mangfoldighet av små og store fyrstedømmer. De to stormaktene i dette området var Preussen i nord og Østerrike i sør, med sine respektive hovedsteder, Berlin og Wien. I tillegg til disse to byene var også Mannheim et viktig musikksentrum rundt 1750, særlig når det gjaldt orkestermusikk.

 Var musikken ved hoffet i Versailles preget av enkel og ofte humoristisk eleganse, ga den nye vektleggingen av det emosjonelle, det følelsesmessige, seg i sterkere grad uttrykk i musikken andre steder i Europa, og i særlig grad ved hoffet til Fredrik den store av Preussen i Berlin. Den musikken som kom på mote her midt i århundret, og som i stor grad er knyttet til den mest berømte av Bach-sønnene, \_Carl Philipp Emanuel Bach\_ (1714-88), blir gjerne kalt "empfindsamer Stil" eller "ekspressiv stil". C.P.E. Bach var ansatt ved hoffet her fra 1740 til 1768, et hoff som ikke var preget av den ekstreme overdådighet som hoffet i Paris. Fredrik den store var den fremste representanten for det opplyste eneveldet. I tillegg til at han arvet en gjennommilitarisert stat etter sin far, hadde han en levende interesse for kunst og kultur, og særlig da musikk og litteratur (han var en fremragende fløytist og skrev franske dikt). På grunn av det første rådde det en strengt disiplinert og soldatmessig nøkternhet ved hoffet, og på grunn av det andre var mange av Europas ledende kunstnere og kulturpersonligheter ofte gjester hos ham i Berlin. Blant disse var Voltaire, som for en tid søkte tilflukt hos Fredrik den store fordi han på grunn av sine skriverier følte seg truet i Frankrike.

 De viktigste verkene til C.P.E. Bach er klaverstykkene. De tidligste klaververkene er skrevet for klavikord som på denne tiden overtar for cembalo. Dette er et mer intimt instrument med hammermekanikk, som blant annet gir mulighet for mer nyansert dynamikk. De siste sonatene hans (fra 1780 til 1787) er imidlertid skrevet for pianoforte, som mot slutten av hundreåret overtar for klavikordet og utvikles til vårt moderne klaver.

 Ett av hovedmålene med ekspressiv musikk er å uttrykke følelsene naturlig, og dette gjorde man gjennom to virkemidler: det melodiske "sukk", altså la frasen eller motivet ende portamento på lett taktdel (i litteratur kalt kvinnelig utgang), eller med kromatikk. Ofte kunne musikken inneholde overraskende brudd og vendinger, merkelige modulasjoner og plutselige aksenter. Denne subjektivt uttrykksfulle stilen nådde sitt høydepunkt under den såkalte "Sturm und Drang" i 1760- og

--- 100 til 301

1770-årene, en retning Joseph Haydn var innom på sin vei fram mot den modne wienerklassisistiske stilen.

 I klaververkene sine fletter C.P.E. Bach inn både improvisatoriske passasjer, musikalsk dialog og resitativaktige partier. Alle disse elementene peker framover mot Beethovens klaversonater. Han bruker sonatesatsform, men har ikke den dualismen mellom hoved- og sidetema som blir så tydelig hos Mozart og Beethoven. I dette er han kanskje naturlig nok mer på linje med sin mer samtidige Haydn. De fleste av sonatene hans har imidlertid tre satser, to hurtige og en langsom i midten. Denne midtsatsen kan i enkelte tilfeller være sterkt forkortet og mer ha funksjonen som en bro mellom de to yttersatsene.

 Når det gjelder symfonisk musikk, var Mannheim det absolutte sentrum. Grunnen til det var at \_Johann Stamitz\_ (1717-57) hadde bygd ut symfoniorkesteret i denne byen til det absolutt største og mest virtuose i hele Europa med 50 musikere (til sammenligning disponerte Haydn over ca. 25 ved Eszterhazy-hoffet). Mannheimorkesteret var berømt for sin dynamiske spennvidde og særlig for sine fantastiske crescendi og diminuendi, noe som var en helt ny opplevelse for publikum, og som markerte slutten på barokkens terrassedynamikk. Mannheimorkesteret fikk mye å si for utviklingen av symfoniorkesteret. Det var her man begynte å tenke orkesteret sammensatt av instrumentgrupper. Stamitz er dessuten den første som lar et lyrisk sidetema kontrastere hovedtemaet i sonatesatsformen, og det er også han som smetter inn med en menuett mellom den langsomme satsen og den hurtige sistesatsen i symfonien, slik det blir vanlig hos wienerklassikerne.

### xxx3 Ulike tendenser i operaen på 1700-tallet

På operaens område er også 1700-tallet den langsomme revolusjonens århundre. Den rådende retning i senbarokken hadde vært den italienske \_opera seria\_, en form som gjerne presenterte et menneskelig drama satt inn i en atmosfære av gresk eller romersk mytologi eller antikk historie. Hovedvekten lå først og fremst på arien som i de fleste tilfeller var \_dacapoarier\_ (ABA-form). Handlingen ble drevet framover i resitativene, og gjennom ariene fikk personene skildre følelsene sine i forbindelse med den aktuelle situasjonen. Det var med andre ord en dramatisk form som hadde fokus på opplevelse og følelser, ikke på handling. Adelen hadde de naturlige forutsetningene for å forstå innholdet i disse operaene. De behersket det italienske språket, de kjente den antikke mytologien, dette lå i deres "utdanning".

 I Frankrike var fortsatt operaen sterkt preget av Lullys operaform på begynnelsen av 1700-tallet. Den fremste operakomponisten var \_Jean Philipp Rameau\_ (1683-1764), og han komponerte sin første opera det året han fylte 50. Den framprovoserte en lengre disputt mellom den gamle garde av Lully-tilhengere, og dem som så en operaframtid i Rameau. Balletten \_Les Indes galantes\_ (1735) og operaen \_Castor et Pollux\_ (skrevet to år senere) regnes som hovedverkene hans. Rameau baserte sine musikkdramatiske verk på Lullys operastil, men musikken har flere dramatiske elementer og bygger bedre oppunder verkets dramatiske handlingsforløp enn hos Lully.

--- 101 til 301

Harmonikken i Rameaus operaer er dessuten vesentlig rikere. I de musikkdramatiske verkene fra 1740-årene presenterte han temaer fra arier og ballettmusikk inne i operaen i den innledende ouverturen, og på den måten får vi allerede her et forvarsel om temaet og innholdet i operaen. Med boka \_Traité de l'harmonie\_ fra 1722 (en avhandling om harmonilære) oppnådde han umiddelbar oppmerksomhet. Boka danner grunnlaget for den moderne harmonilæren og bygger på at alle akkorder kunne innordnes i et system basert på tre hovedtreklanger: \_tonika\_, \_subdominant\_ og \_dominant\_ og deres biakkorder.

 Med en voksende klasse av kunsthungrige borgere med god råd tvinger det seg fram andre krav til innholdet. Man ville underholdes av dramatikk som handlet om vanlige mennesker med vanlige menneskers laster og lyter satt inn i historier man kjente seg igjen i. Derfor ser vi også på 1700-tallet at det mange steder vokser fram operatyper med tekst på morsmålet.

 I England blir \_The Beggar's opera\_ satt opp i 1728. Opphavsmennene var John Grey og Johann Christoph Pepusch. Handlingen gikk for seg blant horer, rylliker og kriminelle i Londons bakgater, i skarp kontrast til gudenes boliger på Olympen, og det var en kraftig kritikk av de urettferdige samfunnsforholdene i samtiden. Musikken var bare kjente folkelige sanger, såkalte \_ballad tunes\_, og denne typen komisk opera fikk i England betegnelsen "ballad opera". Det hører med til historien at nettopp \_Tiggeroperaen\_ var en av foranledningene til at Händel gikk over fra å skrive opera til å skrive oratorier omkring 1730. Ved å hente stoffet fra Bibelen sikret han at historiene var allment kjent for et bredere lag av folket, ikke bare adelige. Ved å skildre kjente historier i et språk massene behersket, slapp han å endre musikalsk stil, og det var jo en fordel for en eldre herre.

 En annen type komisk opera kom fra en italiener, \_Giovanni Battista Pergolesi\_ (1710-36), i 1733. Det handler om det toakters \_intermezzo et\_ han hadde skrevet for framføring i pausene til sin egen \_opera seria\_ som ble framført i mars dette året. Han satte sammen de to aktene i intermezzoet og kalte denne kortere operaen \_La serva padrona\_, eller tjenestejenten som blir husfrue. Temaet er klassemotsetninger som forenes. Den er skrevet for bass og sopran + en stumrolle, og det hele blir akkompagnert av et lite strykeorkester.

{{Ramme}}

\_Opera buffa\_ (komisk opera) oppsto som mellomaktsunderholdning i \_opera seria\_ (seriøs/alvorlig opera) i Napoli. Mellom aktene i den seriøse operaforestillingen framførte man såkalte \_intermezzi\_ som opprinnelig var korte komiske opptrinn. Disse komiske opptrinnene fikk etter hvert sammenhengende handling, og med \_La serva padrona\_ i to akter og helhetlig handling var den italienske komiske operaen eller \_opera buffa\_ født.

{{Slutt}}

Tradisjonen med å komponere intermezzi går tilbake til romersk opera på 1600-tal-let. Buffaoperaen, eller komisk opera, kjennetegnes ved at teksten alltid er italiensk. Man utnytter basstemmen mer, ofte i komiske roller, og man utvikler den såkalte

--- 102 til 301

ensemblefinalen i slutten av hver akt, der alle aktørene er til stede og synger, ofte i en enkel "vers og refreng-form". Ett og ett vers synges solo mens alle synger med i refrenget. Mot slutten av hundreåret erstattes den enkle opera buffa av \_dramma giocosa\_, noe som mer kan beskrives som et "ikke-tragisk drama". Det mest kjente eksemplet i denne sjangeren er Mozarts \_Don Giovanni\_ fra 1787.

 Både i Frankrike og Tyskland finner vi på denne tiden komiske operaer, i Frankrike ble de kalt "opera comique" og i Tyskland "Singspiel". Begge disse formene hadde tekst på morsmålet og talt dialog (italiensk opera buffa hadde sunget dialog som i opera seria)

 Den viktigste operareformatoren, i hvert fall på litt lengre sikt, ble \_Christoph Willibald Gluck\_ (1714-87), en mann som hadde reist mye omkring i Europa og blant annet nytt en viss triumf i Paris under dronning Marie Antoinette. I 1762 komponerer han sin første reformopera, \_Orfeo ed Euridice\_, og i 1767 \_Alceste\_, og begge blir satt opp i Wien. I forordet til \_Alceste\_ oppsummerer han hva han mener skal kjennetegne en moderne opera. Som det tydelig går fram av disse punktene, griper han på mange måter tilbake til kameratabevegelsens monodi i sitt syn på musikkdramatikk.

{{Portrett: Christoph Willibald Gluck.}}

1. Musikken skal tjene ordet. Handlingen skal være det sentrale, ikke musikken.

2. Ouverturen skal være en integrert del av operaen, den skal gi en forsmak på den dramatiske utviklingen.

3. Minske forskjellen mellom resitativ og arie.

4. Bort med koloratur og dacapoarie. Koloratur var bare noe sangeren brukte for å vise hvor dyktig han eller hun var, og det å gjenta A-delen i en arie for å skape musikalsk symmetri var ødeleggende for den dramatiske framdriften.

5. Kor og ballett måtte brukes som en naturlig del av helheten.

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Gjør greie for hva vi legger i begrepet "opplysningstiden".

2. Hva ligger i begrepet "dualisme"?

3. Gjør greie for hva som kjennetegner galant og ekspressiv retning i musikken.

4. Hva var Mannheimorkesteret kjent for?

5. Gjør greie for hovedpunktene i Glucks operareform.

6. Hvilke operatyper finner vi på midten av 1700-tallet, og hvem er de viktigste komponistene?

--- 103 til 301

## xxx2 Wienerklassisismen

Vi skal nå se nærmere på den modne wienerklassiske stilen slik den kommer til uttrykk i de senere verkene av de tre store: \_Franz Joseph Haydn\_ (1732-1809), \_Wolfgang Amadeus Mozart\_ (1756-1791) og \_Ludwig van Beethoven\_ (1770-1827). For at dette ikke skal bli for omfattende, skal vi fokusere på de verktypene hos Haydn og Mozart der de har hatt størst innflytelse på utviklingen. Det er derfor naturlig å behandle symfoniformen og strykekvartetten hos Haydn, mens vi vektlegger konsertformen og operaen hos Mozart. Når det gjelder Beethoven, har vi valgt å gå noe grundigere inn på utviklingen hans som komponist.

{{Portrett: Franz Joseph Haydn.}}

### xxx3 Franz Joseph Haydn

Joseph Haydn er den eldste av de tre store wienerklassikerne. Han ble født i den lille byen Rohrau i Østerrike og vokste opp i ganske enkle kår. Fra 1740 var han korgutt ved Stefansdomen i Wien. Han lærte seg fiolin- og klaverspill og kom etter hvert til å livnære seg som privatlærer, restaurantmusiker og akkompagnatør. Først i 1750-årene fikk han sin første undervisning i komposisjon av den italienske komponisten Niccolo Porpora.

 I 1761 kom han i tjeneste hos fyrst Eszterhazy, først som visekapellmester, deretter kapellmester fra 1766. Han skulle bli i fyrstens tjeneste i ca. 30 år.

 Arbeidsbyrden til Haydn var formidabel. Det lå fast i palassrutinene at han skulle lede to operaframførelser og to instrumentalkonserter i uka. Etter at han hadde vært hos fyrsten og fått sine ordrer, skulle han øve med orkesteret, instruere de seks sangerne i deres operaroller og øve inn søndagens messe med dem som kor. Han var ansvarlig for instrumentparken, antakelig måtte han stemme klaveret selv. Han var også ansvarlig for notebiblioteket og skrev gjerne ut instrumentstemmene selv fra partituret.

 Under fyrst Nicholaus Eszterhazy økte orkesteret fra 12 musikere til over 20. Fyrsten var en habil musiker på det litt særegne strengeinstrumentet \_baryton\_, en slags blanding av en gitar og en gambe. Dette er nok årsaken til at Haydn skrev hele

--- 104 til 301

125 trioer for dette instrumentet. Om vinteren bodde fyrsten i Wien, om sommeren flyttet hele hoffet ut til sommerslottet som i dag ligger i Nordvest-Ungarn. Særlig i sommermånedene følte Haydn seg isolert, men han var omgitt av svært dyktige musikere og fikk daglig testet ut og prøvd hvordan hans egne komposisjoner fungerte. Det første tiåret hos Eszterhazy var derfor en periode preget av mye prøving og feiling. Han skrev symfonier (over 40), klaversonater, strykekvartetter osv. Verkene fra denne tiden er preget av galant stil, og symfoniene har både tre og fire satser. I de tidlige komposisjonene til Haydn er det heller ikke uvanlig å finne stiltrekk fra barokken. Et eksempel er strykekvartettene i Op. 20, hvor han eksperimenterer med å bruke fuger i sistesatsene. I de om lag 40 første symfoniene bruker Haydn cembalo som en slags etterlevning fra basso continuo. Man regner med at han ledet orkesteret fra cembalokrakken.

 Mot slutten av tiåret modnes Haydns komposisjoner betraktelig. Han går nå over i en fase som er blitt kalt "Sturm und Drang". Haydns musikk preges på denne tiden av en sterkere uttrykksfullhet enn tidligere. Svært mange av symfoniene fra denne perioden går i moll, og nå sløyfer han cembaloen. De mest kjente symfoniene fra denne tiden er \_Sørgesymfonien\_ nr. 44 i e-moll \_og Avskjedssymfonien\_ nr. 45 i fiss-moll.

 Sin modne stil utvikler Haydn i 1780-årene, og den manifesterer seg særlig i de såkalte \_Parissymfoniene\_ og i de 12 \_Londonsymfoniene\_ (nr. 93-104). Når vi snakker om den modne wienerklassiske stilen, er det stilen i disse symfoniene, de samtidige strykekvartettene og de sene komposisjonene til Mozart som er grunnlaget.

 Det er tydelig at Haydn rundt 1790 har utviklet en mer folkelig og populær stil. Ikke minst kommer dette til syne i at temaene ofte er preget av østerriksk folkemusikk. De er ofte enkle i strukturen, har ofte nesten et barnslig uttrykk og er påfallende ofte preget av treklangbrytning. Det er nok å vise til det kjente temaet i 2. sats av \_Symfoni nr. 94 (Paukeslagsymfonien)\_.

{{Musikknoter: Første del av temaet i 2. sats i Haydns symfoni nr. 94.}}

--- 105 til 301

En slik "folkeliggjøring" av kunstmusikken kan selvsagt ha flere årsaker. En kan være at det fra 1790 og utover feide en slags borgerlig-revolusjonær vind over Europa etter den stor franske revolusjonen i 1789. En annen kan jo rett og slett være det stadig sterkere kravet til popularisering av kunsten for å tilpasse den til et bredere publikum. Det kan dessuten være av en viss betydning at de tolv siste symfoniene til Haydn er skrevet i forbindelse med hans to reiser til London, der han nettopp skulle møte et mer borgerlig publikum enn det han hadde skrevet for i de tretti foregående årene. En siste grunn kan være at den begynnende nasjonale bevisstheten som kom til å prege 1800-tallet, allerede hadde begynt å gjøre seg gjeldende.

#### xxx4 Symfoniene

Når vi velger å konsentrere oss om de såkalte Londonsymfoniene, henger det også sammen med at Haydn skrev disse etter at han var "pensjonert". Han hadde fått en bestilling fra forleggeren Salomon i London, og Haydn skrev to samlinger med seks symfonier i hver, en samling til reisen i 1791-92 og en ny samling til reisen i 1794-95. Selv om symfoniene var bestillingsverk, skrev han dem uten det tidspresset som må ha plaget ham under oppholdet hos Eszterhazy. Vi må derfor kunne anta at de representerer Haydns kompositoriske vilje i større grad enn de tidligere.

 Haydn begynte tidlig i sin karriere å skrive symfonier med fire satser med satsforløpet Hurtig - Langsom - Menuett - Hurtig. Dette kaller vi \_syklisk\_ form, det vil si at de fire satsene er å se på som en helhet. Det er altså helligbrøde å spille bare én av satsene. Det er viktig å være klar over at forholdet mellom satsene ikke er det samme hos de tre wienerklassikerne. Hos Haydn og Mozart er det viktig at de fire satsene balanserer hverandre. Beethoven, derimot, ser på hele symfonien som en utvikling som går fra den ene satsen til den andre, og hvor hele symfonien får sin fullending i codaen i siste sats.

--- 106 til 301

Den første satsen i en wienerklassisk symfoni var i sonatesatsform, den andre var gjerne en variasjonsform eller en ABA-form, den tredje hadde selvsagt menuettform, og den siste var gjerne en forrykende rondo, eller mot slutten av karrieren en sonaterondo.

 Det viktigste formprinsippet som skapes i wienerklassisismen, er \_sonatesatsformen\_ (se skjemaet nedenfor). Denne form typen består av tre deler: \_eksposisjon, gjennomføring\_ og \_reprise\_. I eksposisjonen presenteres det tematiske materialet, i gjennomføringen bearbeides og utvikles dette materialet, og i reprisen får vi en gjentakelse av eksposisjonen. Til slutt i satsen er det gjerne hengt på en avsluttende del, \_coda\_.

 I utgangspunktet kan dette se ut som en slags ABA-form, men her er det en vesentlig forskjell. Det som er poenget med en ABA-form, er at B-delen skal være annerledes og bygge på et annet tematisk stoff enn de to A-delene. I sonatesatsformen, derimot, bygger gjennomføringsdelen nettopp på det tematiske stoffet som ble presentert i eksposisjonen. Den er altså \_ikke\_ en kontrastdel.

 I eksposisjonen er det gjerne to eller tre temaer. Den starter med presentasjonen av et \_hovedtema\_ i tonikatonearten. Deretter følger gjerne en overledningsdel som først og fremst har til oppgave å modulere til en ny toneart før \_sidetema\_ blir presentert. Dersom dette er en dursats, kommer sidetemaet på dominantplanet, og dersom det er en mollsats, kommer det i tonika parallell. Til slutt i eksposisjonen kommer det gjerne en epilogdel, en avsluttende del. Denne delen kan inneholde et \_epilogtema\_, og den går i samme toneart som sidetema. I wienerklassisismen ble som regel eksposisjonen repetert.

 Vi ser at den harmoniske utviklingen i eksposisjonen har røtter tilbake i barokkens fuge og den todelte suitesatsen.

 I gjennomføringsdelen blir altså temaene bearbeidet på ulike vis, og man modulerer til forskjellige tonearter. I reprisen blir eksposisjonen repetert, men her kommer alle temaene i tonika.

 Formskjemaet er svært fleksibelt, og det har vært brukt på ulike måter av komponister langt inn på 1900-tallet. Det er viktig å huske på at det ofte er avvikene fra skjemaet som er interessante, ikke om komponisten har fulgt det eller ei.

{{Tabell omgjort om liste:}}

Skjematisk framstilling av en sonatesatsformen

-- Formdel (seksjon):

-- Fordeling av tematisk materiale: Toneartsforløp i dur - Toneartsforløp i moll

-- Eksposisjon:

-- Hovedtema: T - T

 -- Overledning: T-D - T-Tp

-- Sidetema: D - Tp

 -- Overledning: D - Tp

 -- Epilogtema: D - Tp

-- Gjennomføring:

-- Bearbeidelse av tematisk materiale - Modulasjoner - Modulasjoner

-- Reprise:

 -- Hovedtema: T - T

 -- Overledning: T - T-Tv

 -- Sidetema: T - Tv

 -- Overledning: T - Tv-T

 -- Epilogtema: T - T

 -- Coda: T - T

{{Slutt}}

--- 107 til 301

I Haydns symfonier ligger tyngden så absolutt i de to første satsene, mens de to siste er lettere og mer musikantisk underholdende. Dette gjorde han antakelig av hensyn til publikum og balanserer det folkelig underholdende med det intellektuelt mer krevende. I det hele tatt er balanse et kjernebegrep hos Haydn. Vi ser det tydelig i sonatesatsene hans. De tre satsdelene er som regel like lange. Men vi ser også at han har hatt en ganske god psykologisk teft. Det hender ikke så sjelden at han utelater materiale i reprisen fordi det er mye brukt tidligere, for eksempel i gjennomføringen.

 Ser vi på Haydns bruk av sonatesatsform i Londonsymfoniene, slår det oss at av de tolv er det elleve som har en langsom innledning til første sats. Nr. 95 har det ikke, men det er også den eneste som går i moll. Disse innledningene er ikke en integrert del av sonatesatsformen, men det hender ikke så sjelden at det er et visst tematisk slektskap mellom innledningen og hovedsatsen. I slike tilfeller skjuler Haydn det gjerne ved å legge motivet ned i en av understemmene, for så å bruke det som grunnlag for sidetema eller på andre måter i selve sonatesatsen.

 Hensikten med den langsomme innledningen er å skape spenning som så utløses ved at det hurtige hovedtemaet kommer inn og setter i gang eksposisjonen. Det ser ut til at Haydn har hatt den gamle franske ouverturen som modell. Den hadde også som kjent en langsom og alvorlig homofon innledning før man gjerne fikk en mer sprudlende kontrapunktisk satsdel etterpå. Ofte gikk også den første delen i moll, mens den siste gikk i dur. Det er nemlig også et påfallende trekk ved de langsomme innledningene til Haydn at de ofte nettopp tenderer mot moll. Dette kan tyde på at Haydn ønsket en dramatisk tyngde i starten som et hurtig og folkelig durtema ikke kan gi. En slik tyngde behøvde han ikke i den symfonien som går i moll, her gir tyngden seg nærmest selv.

 Mye tyder på at Haydn la forholdsvis stor vekt på kontrasten mellom tonekjønn, og at han oppfattet kontrasten mellom de tonale nivåene i sonatesatsen som det viktigste og ikke - slik det kan se ut hos Mozart og Beethoven - at temaene måtte danne karakter- og uttrykksmessige kontraster. I Haydns førstesatser er påfallende mange av sidetemaene nærmest direkte avledet av hovedtema. Dessuten kommer de ofte ikke før mot slutten av eksposisjonen, altså som et slags epilogtema.

 Men det dualistiske prinsippet finner vi ikke bare mellom de to toneartsnivåene i eksposisjonen. Ofte ser vi at hovedtemaet består av kontrasterende elementer. Det er nok her å vise til hovedtemaet i 1. sats i nr. 94. Det starter med en tonalt famlende og kammermusikalsk instrumentert forsetning, før tutti setter i gang med tydelig tonika i ettersetningen.

 Gjennomføringsdelen får i de siste symfoniene en bredere plass enn den har hatt tidligere, og det gjør seg gjeldende en ny form for temabearbeiding som gjerne har fått betegnelsen \_tematisk arbeid\_. Motiver fra temaene bearbeides og settes opp mot hverandre på nye måter, snus og vendes på og flyttes fra instrument til instrument. Slik blir gjennomføringsdelen en videreføring av den spenningsøkningen som allerede har funnet sted i eksposisjonen gjennom modulasjonen fra hovedtematone-arten til sidetematonearten. Det spenningsmessige klimaks kommer så på slutten av

--- 108 til 301

gjennomføringen, og Haydn markerer ofte dette med fermate eller generalpause. Reprisen fungerer dermed som en tilbakevending til utgangspunktet, den endelige avspenningen, noe som forklarer hvorfor hele denne satsdelen skal gå i tonika. Hos Haydn fungerer codaen som en siste antydning av det som var, ved at han gjerne minner om hovedtemaet før satsen toner ut.

 Dette viser at sonatesatsformen er en \_dynamisk form\_ og ikke en \_arkitektonisk form\_ slik som for eksempel ABA-formen er. I en arkitektonisk form har man rom man fyller musikk inn i, og veldig ofte er disse rommene avgrenset når det gjelder taktantall. Av arkitektoniske former har vi mange, for eksempel rondo, variasjonsform og menuett. Den siste A-delen i en ABA-form er bare en gjentakelse av den første, og man vender på en måte bare tilbake til utgangspunktet. I sonatesatsformen har reprisen en annen funksjon enn bare å repetere eksposisjonen. Det har skjedd noe med oss som lyttere gjennom satsen. Bearbeidingen og behandlingen av alle de motstridende elementene i gjennomføringsdelen har ført oss fram til en ny erkjennelse som bekreftes gjennom reprisens påminnelse om hva utgangspunktet var. På en måte er sonatesatsformen musikkens svar på Hegels tanke om at motsetninger, tese og antitese, forenes i en høyere form for erkjennelse, syntese. Det er denne tanken som videreføres av Beethoven når han lar dette prinsippet gjelde hele verket, ikke bare den enkelte sats.

 Den langsomme satsen i en Haydn-symfoni går gjerne i subdominanttonearten. Den har gjerne variasjonsform eller en ABA-form.

 Menuettene til Haydn følger stort sett hovedmønsteret og har ofte i seg ikke så lite humor. I det hele tatt preges Haydns musikk av en litt gutteaktig humor. Gode eksempler på dette er det berømte "paukeslaget" i slutten av temaet i 2. sats i nettopp nr. 94, som ryktene sier ble lagt inn for at livstrette grever og grevinner skulle vekkes av sin søvn. Andre eksempler er uventede aksenter og brå dynamiske overganger, generalpauser og lignende. Han elsket såkalte \_falske repriser\_ i sonatesatsformen. Midt inni gjennomføringsdelen kommer hovedtema som om det var starten på reprisen. Men neida, snart følger flere modulasjoner og mer tematisk arbeid som om ingenting har hendt.

{{Tabell omgjort til liste:}}

Skjematisk framstilling av en menuettsats

-- A: ||:a:|| ||:ba':||

-- B (trio): ||:c:|| ||:dc':||

-- A: a ba'

{{Slutt}}

Siste sats hos Haydn var oftest en rondo, men i de 12. Londonsymfoniene foretrekker han \_sonaterondo\_.

--- 109 til 301

{{Tabell omgjort til liste:}}

Skjematisk framstilling av rondo og sonaterondo

\_Rondo\_

Eksposisjon:

-- A: Ritornell (rondotemaet)

-- B: Episode I

-- A: Ritornell

Gjennomføring:

-- C: Episode II

 Reprise:

-- A: Ritornell

-- D: Episode III

-- A: Ritornell

-- Coda

\_Sonaterondo\_

 Eksposisjon:

-- A: Ritornell (hovedtema)

-- B: Episode (sidetema)

-- A: Delvis ritornell (epilog)

 Gjennomføring:

-- C: Modulasjonsdel (gjennomføringsdel)

 Reprise:

-- A: Ritornell (hovedtema)

-- B: Episode (sidetema)

-- A: Delvis ritornell (epilog)

-- coda

{{Slutt}}

Her skjer det samme som vi påpekte i forbindelse med variasjonsformen i 2. sats i nr. 94. Fra den arkitektoniske rondoen (ABACADA) utvikler Haydn en sats med "korsform" etter skjemaet ABACABA, der C-delen fungerer som en gjennomføringsdel. Likheten med en sonatsatseform er tydelig. A fungerer som hovedtema, B som sidetema. Så gjentas altså delvis hovedtemadelen før gjennomføringen, C. De tre siste delene fungerer som en reprise. Det er imidlertid ett element som viser at røttene er godt festet i den arkitektoniske rondoen. Temaene er som regel av en helt annen karakter enn de vil være i en sonatesats. I sonatesatsformen er ofte temaene åpne i karakteren slik at komponisten kan velge ulike videreføringer fra dem. I en sonaterondo vil temaene som oftest være avsluttede musikalske enheter, kanskje på 16 eller 32 takter. I og med at Haydn går over til å bruke sonaterondo i siste sats, viser han også et ønske om å la slutten av symfonien få noe mer tyngde enn den hadde hatt, men dette er tross alt flere år etter at Mozart hadde lagt inn en dobbeltfuge i siste sats av sin siste symfoni, \_Jupitersymfonien\_ nr. 41 i C-dur.

 Londonsymfoniene representerer høydepunktet i Haydns symfoniske produksjon. Orkesteret er større, og han utnytter de enkelte instrumentenes muligheter mer enn før. Blant annet får blåserne flere solistiske oppgaver. Han innfører som den første klarinett i orkesteret. Særlig treblåserne blir utnyttet på en ny måte. De blir brukt solistisk og som gruppe ved at de får spille hele partier alene. I det siste tilfellet fungerer de mer som en klangvariasjon i forhold til den strykerklangen som hadde preget musikken tidligere. Her kan vi se et moment hos Haydn som peker fram mot romantikkens fokus på instrumentklang og klangkombinasjoner. Etter at han i 1780-årene hadde utviklet et gjensidig vennskap med Mozart, ser vi også hos Haydn et sterkere innslag av kromatikk, men han driver aldri dette så langt som sin yngre venn.

--- 110 til 301

#### xxx4 Strykekvartettene

Når det gjelder strykekvartettene, er Haydn minst like betydningsfull som han var det i utformingen av symfonien. Og vi kan si at utviklingen følger omtrent den samme linjen.

 Barokkens fremste kammermusikalske sjanger var triosonaten, med to likestilte soloinstrumenter akkompagnert av basso continuo. De første strykekvartettene til Haydn (Op. 1 og 2) har riktignok ikke basso continuo, men de er enkle \_divertimenti\_ (underholdningsstykker i fem eller seks satser) antakelig tenkt for utendørs bruk. Satsene var gjerne dansesatser, særlig menuetten var tydeligvis populær. Ofte blir de to fiolinstemmene skrevet i parallelle oktaver, mens bratsj og cello har en motstemme, også den i parallelle oktaver, altså en enkel tostemmig sats.

 Den neste fasen i utviklingen, fra omkring 1770, kjennetegnes av at melodilinjen legges i 1. fiolin, mens 2. fiolin og bratsj riktignok er underordnet denne, men også har en viss selvstendighet. I denne fasen fungerer cello som harmonisk grunnlag. Fra nå av etableres strykekvartetten i sin firesatsige form, en form som tilsvarer symfonien, men som avviker på et par områder. For det første er det sjelden at Haydn har langsom innledning i strykekvartettene sine, for det andre kan de to midtsatsene bytte plass slik at menuetten kommer før den langsomme satsen.

{{Bilde: En scene fra en oppføring av en Haydn-opera ved Esterházyhoffet. Musikerne sitter mot hverandre på linje foran scenen, mens Haydn selv Leder framføringen fra cembaloen til venstre, sammen med bassinstrumentene. Dette er den samme organiseringen av orkesteret vi finner i barokken, og altså også tidlig i wienerklassisismen.}}

--- 111 til 301

Kvartettene som kommer i 1780-årene, viser Haydns stil fullt utviklet. Nå er alle stemmene selvstendige, de deltar alle i det tematiske arbeidet. Strykekvartetten slik Haydn utformet den, stiller de strengeste krav til en komponist, men gir også musikerne mulighet for å yte det ypperste de kan. Det at alle instrumentene tilhører samme instrumentfamilie, gjør klangen homogen. Det betyr at man som komponist ikke kan, som i symfonien, dekke seg bak finurlige klangkombinasjoner. Alt uttrykket må ligge i det rent musikalske. Vi ser også at Haydn nok eksperimenterer mer i strykekvartettene enn i andre sjangrer. Dette kan henge sammen med at strykekvartettene var tenkt framført i mindre salonger for et mer kvalifisert og kunnskapsrikt publikum, "fur Kenner" og ikke så mye "für Liebhaber".

#### xxx4 Andre verker

Haydn skrev også mye annen musikk som ikke er nevnt så langt. Her bør vel de over 50 klaversonatene og ca. 40 klavertrioene (klaver/fiolin/cello) nevnes. De oppviser den samme stilistiske utviklingen som vi finner i symfoniene og strykekvartettene. Den mest kjente konserten Haydn har komponert, er vel \_Trompetkonserten i Ess-dur,\_ skrevet så sent som i 1796. Dette var før trompeten hadde fått ventiler, det ble først vanlig omkring 1850. Men en trompeter som het Weidinger, hadde utviklet et klaffesystem, og det var Weidinger som på en slik trompet urframførte verket. Konserten ble imidlertid ikke noen stor suksess før den ble funnet fram igjen utpå 1900-tallet.

 Når det gjelder vokalmusikk, har Haydn befattet seg med de fleste aktuelle sjangrene. De viktigste verkene er messene, \_Paukemessen\_ (1796), \_Nelsonmessen\_ (1798) og \_Harmonimessen\_ (1802). Også de to store oratoriene \_Skapelsen og Årstidene\_ må nevnes. Inspirert av de Håndel-oratoriene han fikk oppleve under sine to London-opphold, viser Haydn her sitt mesterskap både i utformingen av vokale linjer og instrumentasjonsteknikken. Operaene til Haydn er mange, men fyrst Eszterhazy hadde mest sans for buffaopera, og de færreste av dem blir satt opp i dag.

### xxx3 Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) ble født i Salzburg i Østerrike. Faren, Leopold, var medlem av erkebiskopens orkester, forfatter av en lærebok i fiolinspill og en ganske dyktig komponist. Wolfgang viste tidlig et så enestående talent for musikk at faren valgte å ofre seg helt og holdent for guttens utvikling som musiker. Han arrangerte en rekke turneer til de viktigste byene i Europa. I løpet av årene fra han var seks til han var seksten, var Wolfgang på reisefot over halve tiden.

--- 112 til 301

{{Portrett: Wolfgang Amadeus Mozart.}}

Fra 1762 opptråtte han som virtuos på klaver, og etter hvert ble han en fremragende utøver både på orgel og fiolin. Konsertene hans omfattet ikke bare framføring av egne og andres komposisjoner. Han spilte også av bladet og improviserte variasjonsverk, fantasier og fuger. Allerede som seksåring komponerte han sine første menuetter. Sin første symfoni skrev han i niårsalderen, sitt første oratorium i elleveårsalderen og den første operaen, \_Bastien og Bastienne,\_ i tolvårsalderen. Tretten år gammel ble han ansatt som konsertmester i orkesteret til erkebiskopen i Salzburg, og han satt i denne stillingen til han kom i konflikt med den nye erkebiskopen i 1781. Fra da av prøvde han å livnære seg som frilanser i Wien. Her giftet han seg med Konstanze Weber og fikk etter hvert seks barn med henne. Han komponerte flittig, ga privatundervisning og arrangerte konserter for den wienerske overklassen. På disse konsertene var han som regel selv solist, og i denne tiden ble de fleste klaverkonsertene til. Men Mozarts siste år var preget av en daglig kamp for å få endene til å møtes. Wienerpublikumets smak endret seg, og de siste årene opplevde han bare en viss popularitet i Praha, der de to operaene \_Figaros bryllup\_ og \_Don Giovanni\_ ble uroppført i 1786 og 1787.

 Å slå seg igjennom som frilanser var nok ganske vanskelig i 1780- og 1790-årene. Fremdeles var man avhengig av adelens forgodtbefinnende. Selv om adelens makt avtok kraftig etter den franske revolusjon, tok det likevel lang tid å bygge opp et offentlig konsertliv basert på det framvoksende borgerskapets økonomiske muligheter og kulturelle ambisjoner. Beethoven klarte det, men Mozart i generasjonen før klarte det ikke. Han døde utslitt av sykdom og fattigdom 5. desember 1791 ikke fullt 36 år gammel. Hans jordiske levninger ble kastet i en massegrav på pestkirkegården i Wien, og ingen vet hvor tidenes kanskje største musikalske naturbegavelse ligger begravd.

 Mozarts musikalske produksjon er omfattende og består blant annet av 41 symfonier, over 20 operaer, 23 strykekvartetter + en mengde annen kammermusikk,

--- 113 til 301

27 klaverkonserter, 5 fiolinkonserter, 2 fløytekonserter, 1 klarinettkonsert, 1 fagottkonsert, 4 hornkonserter, 18 klaversonater, 16 messer og 1 requiem.

{{Ramme:}}

Den østerrikske musikkforskeren Ludwig von Köchel samlet de over 600 verkene til Mozart i en kronologisk oversikt i 1862. Derfor brukes köchelnummer (KV= Köchel-Verzeichnis) og ikke opusnummer på verker av Mozart.

{{Slutt}}

På reisene sine gjorde Mozart seg kjent med samtidsmusikken i de viktigste musikalske sentrene i Europa. Og det fantes på slutten av 1700-tallet ulike nasjonale stilretninger. De klareste forskjellene ser vi mellom tysk og italiensk musikk. Og hvis vi skal være litt bastante i formuleringene, kunne vi si at italiensk musikk var gjennomgående mer underholdende og lett, mens den tyske var uttrykksfull og alvorlig. I Italia var vokalmusikken viktigst, særlig opera, mens instrumentalmusikken med former som symfoni, konsert og sonate var viktigst i Tyskland. I Italia foretrakk man en mer homofon tekstur mens man i Tyskland hadde en hang til polyfoni. I Italia ville man bevege tilhøreren med en vakker melodi, i Tyskland skulle tilhøreren fengsles av det kompositoriske håndverket. I større grad enn Haydn, som aldri satte sin fot i Italia, forener Mozart det tyske og det italienske i sin musikk, det vakkert melodiøse vevd inn i den mest kompliserte kontrapunktikk.

 Mozarts komposisjonsteknikk var særegen for ham. Som regel fløt de musikalske ideene som en rik strøm i hodet på ham. Det var bare å gripe fatt i dem, bearbeide dem og utarbeide hele komposisjonen i hodet ned til den minste detalj. Det å måtte skrive det hele ned på noter var bare kontorarbeid, og det var derfor ikke uvanlig at han kunne spøke og le og føre en samtale mens han "komponerte". Nyere forskning har vist at Mozart mot slutten av sitt liv laget flere skisser og brukte mer tid på å utarbeide og rette partiturene. Dette kan skyldes flere forhold, blant annet at evnen til å håndtere større musikalsk forløp i hodet ble svekket med årene, men også det faktum at Mozarts komposisjoner ble mindre underholdningspreget og mer rettet inn mot "Kenner" enn mot "Liebhaber" mot slutten av hans liv.

 Mozarts musikk er ikke selvbiografisk slik som vi kan si om mye av Beethovens og de senere romantikernes komposisjoner. Vi kan ikke lese Mozarts sjelsliv inn i de enkelte verkene. Og bortsett fra noe av tematikken i operaene er heller ikke musikken hans mulig å oppfatte som kommentarer til de store politiske begivenhetene eller de ideologiske strømningene i samtiden.

#### xxx4 Mozarts operaer

Vi kunne kanskje ha ventet at Mozart, med sin sans for det dramatiske, ville ha bygd videre på Glucks operareform. Den sto jo som et opprør mot den alderdommelige opera seria, med fokus på det dramatiske innholdet og ikke på det rent musikalske. Gluck var jo også i lengre perioder knyttet til Wien, så en påvirkning her ville vært

--- 114 til 301

naturlig. Men Mozart synes ikke å ha hatt særlig interesse for Glucks ideer. Dette kan ha å gjøre med at når Gluck har fokus på den dramatiske handlingen, er Mozarts fokus rettet inn mot den personlige karakteren til hver rollefigur. Det er først og fremst i personkarakteristikken at Mozart er en uovertruffen mester, og når han skal beskrive en person, bruker han alle tilgjengelige musikalske virkemidler og trekker veksler på alle de tradisjoner som finnes.

 Mozart skriver i alle de vanlige operatypene som finnes på slutten av 1700-tallet. De viktigste opera seria-verkene hans er \_Idomeneo\_ (1780) og \_La clemenza di Tito\_ (1791). Men i Wien er det etter hvert mer penger å tjene på komisk opera. Mozart innleder et svært fruktbart samarbeid med librettisten (libretto = teksten i en opera) Lorenzo da Ponte, et samarbeid som resulterer i de tre perlene \_Figaros bryllup\_ (1786), \_Don Giovanni\_ (1787) og \_Cosi fan tutte\_ (Slik gjør de alle) (1790). Den siste av disse ligger nærmest den tradisjonelle opera buffa-stilen. \_Cosi fan tutte\_ er en ren komedie der det inngås et veddemål om hvorvidt alle kvinner er utro dersom de får muligheten til det. Mange forkledninger, forviklinger, misforståelser og komiske scener senere ender det hele med ekteskapskontrakt og (får vi tro) en lykkelig slutt.

 \_Figaros bryllup\_ må sies å være av et annet kaliber enn \_Cosi fan tutte\_. Den er basert på et skuespill av Beaumarchais som hadde vakt oppmerksomhet i det førrevolusjonære Frankrike med sitt skarpe angrep på adelen og med nokså løsslupne erotiske scener. Stykket ble rammet av sensuren og forbudt i Østerrike. Operalibrettoen til da Ponte ble likevel etter en del viderverdigheter godkjent, og operaen ble framført uten at det ble den helt store suksessen. Det store gjennombruddet kom imidlertid i Praha året etter.

 Figaro er tjener hos grev Almaviva og skal gifte seg med tjenestejenta Susanna. Konflikten oppstår når greven, en notorisk rundbrenner, krever sin rett til første natt med bruden (en rettighet adelsmannen hadde hatt tidligere når en av deres tjenestejenter giftet seg). Deretter fortsetter det med forviklinger i ren opera buffa-tradisjon helt til greven er lurt og ydmyket og i siste scene ber alle om tilgivelse (noe han også får). Men det er flere aspekter som hever denne operaen over dusinet av opera buffaer på 1700-tallet.

 For det første er det måten Mozart karakteriserer personene på. De får alle sine introduksjonsarier der de også karakteriseres i musikk. Figaro, Susanna og de andre av tjenerskapet får musikk som ofte ligger nær opp til folkemusikk, mens de adelige oftest har musikkstil som er hentet fra opera seria. Og på samme måte som i opera buffa avsluttes hver akt med en større ensemblescene. Men hos Mozart beholder hver person "sin" musikk og sin tekst også i ensemblesangen. Dermed får disse scenene preg av dialog.

 For det andre ser vi ofte hos Mozart at det også er dramatisk framdrift i ariene, selv de gangene han benytter dakapo-formen. Et godt eksempel her er Figaros arie "Se vuol ballare", der gjentagelsen av A-delen blir en forbannelse som Figaro slynger ut av seg: "Vil du danse Hr. greve, så skal du få danse etter min pipe."

--- 115 til 301

Et tredje interessant trekk ved denne operaen er utformingen av Susanna-rollen. I starten av operaen er det tilsynelatende Figaro som setter det hele i gang og er den som driver spillet. Men etter hvert blir det mer og mer Susanna som blir hovedpersonen. Det er hun som er den klartenkte, og som raskest oppfatter situasjonen. Hun deltar i alle ensemblescener, og dermed er det hun som er i kontakt med alle de andre personene i stykket. Til slutt blir da også Figaro grundig lurt av Susanna og grevinnen. Det er ikke utenkelig at operaens store popularitet helt fram til våre dager også har å gjøre med at den kommer med et velrettet spark til den mannssjåvinismen som gjorde seg gjeldende den gang (og kanskje også i dag).

{{Musikknoter: Åpningen av Figaros presentasjonsarie.}}

\_Don Giovanni\_ skiller seg en del fra \_Figaros bryllup\_ og \_Cosi fan tutte\_. For det første kaller han den et "dramma giocosa". I det ligger det et signal om at dette ikke er en ren buffaopera, men kanskje heller en munter tragedie. Bortsett fra Leporello, Don Giovannis tjener, som blant annet fører nitid oversikt over alle Don Giovannis kvinneerobringer, er det ingen buffaskikkelser i persongalleriet. Her finnes det heller ingen typiske buffascener. Og selv om hovedpersonen selv er en ganske munter herre, framstår han mer og mer som en kynisk egoist som uhemmet bruker andre mennesker til egen forlystelse, en person uten moral. De andre personene i stykket blir stående som moralske kontraster til hovedpersonen. Don Giovanni får da også sin fortjente straff: I siste akt åpner helvetes porter seg, og han forsvinner i flammehavet.

--- 116 til 301

Syngespill (Singspiel) var det tyske svaret på komisk opera. Fra fransk opera comique hadde man overtatt tradisjonen med å bruke talt dialog. Musikken var folkelig, og i persongalleriet fantes det ofte standardiserte komiske figurer. Mozarts to mest kjente syngespill henter sitt dramatiske stoff fra to områder som var svært populære på slutten av 1700-tallet. \_Bortførelsen fra seraiet\_ (1782) er en romantisk-komisk historie som foregår mot en orientalsk og eksotisk bakgrunn. Med \_Tryllefløyten\_ (1791) skaper Mozart den første og kanskje den største moderne tyske opera. Her bruker han et annet element som var sterkt på moten i samtiden, nemlig eventyret. \_Tryllefløyten\_ har alle syngespillets særtrekk, men handlingen er så full av symbolikk og musikken så rik og dyp at den sprenger grensene for sjangeren. Noe av grunnen til at musikken har dette høytidelige preget, kan være at Mozart vever inn elementer av frimurerseremonier og frimurersk tenking i operaen. Frimurerordenen hadde en veldig framgang i Europa på slutten av 1700-tallet, og både Mozart og librettisten Emanuel Schikaneder var medlemmer.

 Ouverturen er i sonatesatsform og har en langsom innledning. Her møter vi første frimurersymbol: tretallet. Ouverturen åpner nemlig med tre store akkorder.

 Handlingen starter med at prins Tamino blir overfalt av et uhyre, men blir berget av de tre ternene til Nattens dronning. Når han våkner, står Papageno, fuglefangeren, der og gir seg ut for å være Taminos redningsmann. Ternene forteller at Pamina, datter til Nattens dronning, blir holdt fanget i borgen til den onde Sarastro. Tamino lover å befri Pamina, og til hjelp får han en tryllefløyte som skal verne ham mot alt ondt. Papageno skal også følge med på den farlige ferden, og han får utlevert et klokkespill. Vel framme ved borgen møter de to en prest som hevder at Sarastro ikke er ond, men derimot en yppersteprest som bare vil Pamina det beste og verne henne mot hennes onde mor. Tamino og Papageno blir ført til templet der de må gå gjennom tre prøvelser for å oppnå lykke og kjærlighet. Nattens dronning truer Pamina til å forsøke å drepe Sarastro, men komplottet avsløres. Likevel får alle tilgivelse. Takket være tryllefløyten går både taushetsprøven, ildprøven og vannprøven bra både for Tamino og Papageno. Tamino får sin Pamina, og Papageno sin Papagena. De onde får sin straff, Nattens dronning og fangevokteren Monostatos blir slukt av et jordskjelv, mens de unge parene hyller Sarastro. De har overvunnet ondskapen og kan dermed bli tatt opp i brorskapet mellom de vise menneskene.

 Ideene er mangfoldige i \_Tryllefløyten\_, og det er vel strengt tatt ikke alt som er like skarpt meislet ut. Her er flere kontraster og konflikter på ulike nivåer i dramaet. For det første har vi kampen mellom det gode og det onde, representert av Sarastro og Nattens dronning. Dernest er det kontrasten mellom de to parene Tamino/Pamina og Papageno/Papagena, mellom kultur og natur om man vil.

 Musikalsk er \_Tryllefløyten\_ et godt eksempel på hvordan Mozart bruker særtrekk fra samtidens forskjellige operastiler når han skal karakterisere personene. Nattens dronning bedriver vokal ekstremsport i sine arier. Modellen finnes i napolitaneroperaen, men hos Mozart blir koloraturarien karikert. Det er også viktig å vite at koloratur i napolitanertradisjonen ofte ble brukt som uttrykk for aggresjon og sinne.

--- 117 til 301

{{Musikknoter: Utdrag fra arien til Nattens dronning.}}

--- 118 til 301

Når det gjelder Papageno, naturbarnet, er hans musikk preget av en enkel folkelighet.

{{Musikknoter: Papagenos introduksjonsarie.}}

Sarastro representerer det gode og framstår som verneren av skjønnhet og visdom.

{{Musikknoter: Sarastros arie "In diesen Heil'gen Hallen".}}

--- 119 til 301

Hans musikk er preget av en vakker enkelhet med klare forbindelser tilbake til Glucks operareform. Taminos og Paminas arier er også for så vidt i opera seria-stil, kunstferdig balanserte i form og uttrykk, men med en enkel melodiøsitet som viser slektskap med Sarastro heller enn med Nattens dronning.

#### xxx4 Mozarts konserter

Når vi snakker om konserter i wienerklassisismen, er det først og fremst solistkonserter det er snakk om, bare en sjelden gang forekommer flere soloinstrumenter. Storformen er basert på den barokke solokonserten, altså et tresatsig verk, H-L-H. Det er med andre ord den samme storformen som til vanlig brukes i sonater. Det som skiller den fra symfonier, strykekvartetter og en del andre kammermusikalske verker, er at menuetten mangler. Mozart har skrevet konserter for mange ulike instrumenter, men grunnen til at klaverkonsertene er så mange flere enn de er for andre instrumenter, er nok at dette er verk som i mange tilfeller er skrevet til eget bruk.

 Selv om hammermekanikken var utviklet tidlig på 1700-tallet og det første instrumentet med den var konstruert av Bartolommeo Cristofori allerede i 1711, var det først på slutten av hundreåret at hammerklaveret slo igjennom for alvor. Dette ga nye muligheter, ikke minst når det gjaldt dynamisk og klanglig nyansering.

 Klaverkonsertene står også i en særstilling fordi de regnes som Mozarts viktigste bidrag til instrumentalmusikken, faktisk viktigere enn både symfoniene og strykekvartettene. Det er Mozart som etablerer den wienerklassiske konsertformen, og det viktigste bidraget hans er at orkesteret ikke lenger bare har en akkompagnerende funksjon, men deltar aktivt i det musikalske forløpet i et likeverdig samspill med solisten. Dette arter seg på flere måter. Noen ganger spiller klaveret temaet enkelt og rett fram alene, særlig i åpningen av andresatsene. Andre ganger kan klaveret akkompagnere orkesteret med frie løp, ofte med et mer virtuost tilsnitt. Andre ganger igjen kan vi høre klaveret spille variasjoner over temaet.

 Når det gjelder bruken av sonatesatsform i første sats i en konsert, er det flere forhold det er viktig å være klar over. Det er to ting som skiller den fra sonatesatsformen slik vi finner den i andre sykliske verk fra samme periode. For det første har den tilsynelatende to eksposisjoner, den første bare for orkester, den andre for solist og orkester (vi kaller gjerne den første for orkestereksposisjon og den siste solisteksposisjon). Orkestereksposisjonen går i T hele veien og kan være forkortet i forhold til solisteksposisjonen. Den andre store forskjellen er at det mellom reprise og coda er lagt inn en såkalt solistkadens. Her skulle solisten både improvisere over tematikken i satsen og briljere teknisk på instrumentet. Orkesteret slutter før kadensen på en dominant kvartsekstakkord. Det var viktig at solisten holdt spenningen gjennom kadensen. Han skulle nemlig avslutte med en trille på skalaens 2. og 3. trinn over en dominant akkord (altså kvartsekstakkordens oppløsning) før orkesteret satte inn med tonikaakkorden som innleder satsens codadel.

--- 120 til 301

{{Tabell omgjort til liste:}}

Skjematisk framstilling av sonatesatsformen brukt i solokonserter

-- Eksposisjon I (orkester alene):

 -- Hovedtema. Dur: T - Moll: T

 -- Overledning. Dur: T - Moll: T

 -- Sidetema. Dur: T - Moll: T

 -- Overledning. Dur: T - Moll: T

 -- Epilogtema. Dur: T - Moll: T

-- Eksposisjon II (orkester sammen med solist):

 -- Hovedtema. Dur: T - Moll: T

 -- Overledning. Dur: T-D - Moll: T-Tp

 -- Sidetema. Dur: D - Moll: Tp

 -- Overledning. Dur: D - Moll: Tp

 -- Epilogtema. Dur :D - Moll: Tp

-- Gjennomføring:

-- Bearbeidelse av tematisk materiale. Dur: Modulasjoner - Moll: Modulasjoner

-- Reprise:

 -- Hovedtema. Dur: T - Moll: T

 -- Overledning. Dur: T - Moll: T

 -- Sidetema. Dur: T - Moll: T-Tv

 -- Overledning. Dur: T - Moll: Tv

-- Epilogtema. Dur: T - Moll: Tv-T

-- Kadens:

-- Solokadens (virtuos og improvisatorisk behandling av tematisk materiale)

-- Coda:

-- Coda. Dur: T - Moll: T

{{Slutt}}

Det er i Wien-perioden (1781-91) at Mozart komponerer de fleste av klaverkonsertene sine. Mozart er en komponist som stadig gjør noe uventet, og likevel har han en fantastisk evne til å knytte uforenlige elementer sammen til en naturlig musikalsk helhet. I første sats av klaverkonsert nr. 23 i A-dur innfører han et tema i tillegg til hoved- og sidetemaene som nærmest får en slags ritornellfunksjon, altså en sammenveving av sonatesatsform og en slags barokk rondoform. I nr. 21 i C-dur starter solisteksposisjonen med et kadenslignende parti i klaveret.

 Når en stor del av gleden ved å oppleve Mozarts musikk ligger i å la seg overraske, betyr det at tilhøreren er nødt til å vite hva man kan forvente, man må kunne "skjemaet". Trekker man resonnementet et skritt videre, betyr det at man har større glede og sterkere opplevelse av kunst dersom man har kunnskap og kjenner koden.

#### xxx4 Symfoniene

De tidlige symfoniene til Mozart har tre satser og er tydelig inspirert av symfoniene til Johann Chr. Bach ("London-Bach"). De ti siste symfoniene viser hans modne symfonistil. Høydepunktet kom sommeren 1778 da han i løpet av seks uker komponerte de tre siste symfoniene, nr. 39 i Ess-dur, nr. 40 i g-moll og nr. 41 (\_Jupitersymfonien\_) i C-dur. Her er påvirkningen fra Haydn tydelig, men Mozart går også noe videre. I g-mollsymfonien er første sats et godt eksempel på hvordan en hel sats kan utvikles fra noen få små motiver. Dette \_utviklingsprinsippet\_ skulle Beethoven utvikle videre og gjøre til et helt grunnleggende prinsipp i sitt komposisjonsarbeid (jf. \_Skjebnesymfonien\_). I nr. 41 i C-dur viser Mozart en ny interesse for barokkens teknikker når han bygger opp en stor dobbeltfuge i siste sats. Denne interessen ser vi forsterkes hos Mozart mot slutten av hans liv. Særlig tydelig kommer dette til

--- 121 til 301

uttrykk i \_Tryllefløyten\_ og \_Requiem\_. Hos Beethoven er det en tydelig tendens til å la barokkens kontrapunktiske teknikker mer og mer overta som spenningsoppbyggende element i gjennomføringspartier for det enklere "tematiske arbeidet" som var skapt av Haydn.

#### xxx4 Andre verker

Strykekvartettene til Mozart viser en sterk påvirkning fra den stilen Haydn utviklet i 1780-årene. Som hos Haydn ser vi en tendens hos Mozart til å være mer dristig og eksperimenterende i kvartettene enn i andre sjangrer. Her kommer den nevnte kontrapunktikken inn tidligere fordi instrumentenes "likeverdighet" la til rette for imitasjon og fugert sats. Et godt eksempel på Mozarts harmoniske dristighet er den langsomme innledningen til første sats i C-durkvartetten KV 465, den såkalte "Dissonanskvartetten". Her foregriper han romantikernes kromatiske linjeføring og overraskende harmoniske vendinger. Haydn skal visstnok ha sagt om denne kvartetten at "når Mozart skriver slik, må han ha hatt en grunn for det".

{{Musikknoter: Åpningen av "Dissonanskvartetten".}}

Av annen kammermusikk bør vi også nevne verkene som innbefatter klarinett. Klarinetten var et nytt instrument på Mozarts tid, og han hadde blitt kjent med dette instrumentet under et opphold i Mannheim. I tillegg til den kjente klarinettkonserten i A-dur skriver han en trio for klarinett, bratsj og klaver og en klarinettkvintett for strykekvartett + klarinett.

#### xxx4 Haydn og Mozart, en sammenligning

Det er først og fremst likhetene mellom Haydn og Mozart som er mest iørefallende. Orkesterklangen er stor sett den samme, kanskje med en gjennomgående noe varmere strykerklang hos Mozart. Formverket er det samme. De hadde et samarbeid seg imellom som gjorde at de på mange måter utviklet instrumentalmusikkformene i fellesskap. De gjør bruk av det samme harmoniske repertoaret, de samme dynamiske virkemidlene og de samme måtene å bearbeide tematikken på i gjennomføringene. Hva er det da som er forskjellig? Først og fremst er det en forskjell i måten de utnytter sonatesatsformens dualistiske prinsipp på. Det har lenge hett at "Haydn skaper mangfold av enheten, mens Mozart skaper enhet av mangfoldet". Som nevnt

--- 122 til 301

tidligere er det trolig slik at Haydn oppfattet kontrasten mellom toneartsplan som den viktigste kontrasten i sonatesatsformen. Dette kan begrunnes med at han ofte lar sidetemaet være bare en avledning av hovedtemaet, og at det ofte kommer svært sent i eksposisjonen. Til gjengjeld kan ofte hovedtemaene hos Haydn inneholde kontraster i seg selv. Mozart ser ut til å tenke helt annerledes. Hos ham er det nesten alltid store karakterforskjeller mellom de ulike temaene. Temaene hos Haydn er ofte ganske enkle og treklangoppbygde, noe som understreker at det harmoniske elementet muligens er det viktigste for ham. Hos Mozart er temaene ofte velformede melodier. Hovedtemaet er oftest majestetisk og dramatisk, sidetemaet ofte sangbart og lyrisk. Mozart unnslår seg jo heller ikke for å innføre flere temaer enn det "skjemaet tillater", dersom han finner det for godt. Hos Haydn ligger da hans håndverksmessige overlegenhet i å tyne noe spennende ut av et begrenset materiale, mens det hos Mozart ligger i å forene elementer som i utgangspunktet synes uforenlige.

{{Portrett: Ludwig van Beethoven.}}

### xxx3 Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven ble født i Bonn i 1770. I desember 1790 gjør Haydn en stopp i Bonn på den første turen til London, og her får han høre noen komposisjoner av Beethoven. Haydn oppfordrer kurfyrsten til å sende den unge mannen til Wien for videre studier, og i november 1792 drar Beethoven. Vi vet at Haydn ga Beethoven undervisning i Wien i perioden mellom de to London-turene, altså fram til 1794. Vi vet også at Beethoven i samme periode fikk undervisning av flere av datidens mest ansette komponister og teoretikere.

 Det var først og fremst som pianist Beethoven startet sin karriere i Wien. Han ble hurtig berømt for sine ferdigheter som improvisator. På denne tiden var det vanlig å arrangere improvisasjonsdueller mellom pianister. Han var også en av de ytterst få som hadde Bachs \_Das wohltemperierte Klavier\_ på repertoaret. I 1790-årene var Bachs musikk nærmest ukjent for det store flertall av publikummere, selv om komponister og musikere fremdeles studerte komposisjonsteknikkene hans.

--- 123 til 301

Disse ferdighetene ga Beethoven innpass hos den kunstelskende delen av overklassen i Wien. Men Beethoven lot seg ikke avspise med en tjenerstilling i et eller annet adelshus slik Haydn måtte ta til takke med. Ikke bare mente han som Rousseau at menneskene var likeverdige, og at han derfor hadde krav på samme anseelse som de adelige selv. I kraft av sin kunst var han tvert imot hevet \_over\_ sine medmennesker nettopp fordi kunstneren har en dypere innsikt i tilværelsens mysterier. Og hans forpliktelse som kunstner lå i å formidle denne innsikten til menneskeheten gjennom sin kunst. Beethoven levde altså alle sine år i Wien som en slags frilanser. Men han kunne vel neppe ha maktet dette bare ved å selge sine komposisjoner og gi konserter. Da han ved et tilfelle hadde et godt tilbud om en fast stilling i Westfalen, gikk tre adelsmenn sammen om å gi ham en fast årlig gasje dersom han ble værende i Wien. Beethoven aksepterte tilbudet og fikk dermed muligheten til å utvikle seg som kunstner under noenlunde sikre økonomiske vilkår.

 Så tidlig som i 1798 opptrer de første tegn på den ørelidelsen som gradvis skulle gjøre ham døv. Allerede i 1802, etter en rekke smertefulle og mislykkede operasjoner, skriver han under et kuropphold i Heiligenstadt et brev til sine to brødre som skal leses etter hans død. Dette "Heiligenstadttestamentet" gir et sterkt uttrykk for den bitterheten han føler overfor sin skjebne, for ensomhetsfølelse og selvmordstanker.

{{Tekstutdrag:}}

"... hvilken ydmykelse var det ikke for meg når noen som sto ved siden av meg, hørte en fløyte i det fjerne og \_jeg hørte ingenting\_, eller når noen hørte en \_hyrde synge\_ og nok en gang hørte jeg ingenting. Slike hendelser drev meg nesten til desperasjon, bare litt til av dette og jeg ville ha avsluttet livet - det var bare kunsten min som holdt meg tilbake. Akk, det syntes umulig for meg å forlate verden før jeg hadde brakt fram alt det jeg følte var inni meg ... O Forsyn - gi meg i det minste kun én dag i \_pur glede\_ - det er så lenge siden virkelig glede ga gjenklang i mitt hjerte."

{{Slutt}}

Den tiltagende døvheten førte til at han snart måtte oppgi pianistkarrieren, og han henga seg mer og mer til komposisjon.

 Arene fram til 1815 ble i det store og hele framgangsrike for Beethoven. Men den stadig tiltagende døvheten gjorde ham irritabel og sykelig mistenksom til og med overfor vennene. Han virket uflidd og gjennomgående uinteressert i sitt eget utseende. Han kunne være brutalt uhøflig, også mot sine velgjørere. Hans privatliv var uregelmessig, han kunne komponere til alle tider av døgnet, og kampen med det musikalske stoffet kunne være så intens at det hørtes over hele nabolaget. Ikke minst gikk Beethovens urimelige krav til sine omgivelser ut over tjenerskapet som hadde en lei tendens til å stikke av så fort det bød seg en anledning. Beethovens forhold til kvinner hadde også noe av tragediens atmosfære over seg. Han viklet seg stadig inn i intense forelskelser, men den utkårede var enten ikke videre interessert eller av en stand som gjorde et eventuelt ekteskap utenkelig. Savnet av kone og barn kan ha vært bakgrunnen for at han etter broren Karls død i 1815 kjempet så innbitt for å overta formynderskapet over sin

--- 124 til 301

nevø. Den utmattende kampen i rettssak etter rettssak og det personlige nederlaget han opplevde da hans rolle som oppdrager av gode grunner aldri kom til å fungere, gjorde at perioden fra 1815 til 1820 var den minst produktive i Beethovens liv.

 Beethoven døde i 1827, og det sies at han ble fulgt til graven av 20.000 mennesker, en skrikende kontrast til måten man tok farvel med Mozart på 36 år tidligere.

 Beethovens liv faller sammen med en av de mest turbulente periodene i europeisk historie. Han er født noen få år før de 13 koloniene i Nord-Amerika løsriver seg fra England og slår fast at "alle mennesker er født like". I 1780 dør keiserinne Maria Therese, og sønnen Josef 2. overtar vervet som tysk-romersk keiser. Han er en av de mest reformvennlige monarker i sin samtid, en av de fremste representanter for "det opplyste eneveldet". Dette gir seg blant annet utslag i at sensuren i en periode i 1780-årene er så godt som opphevet.

 I 1789 starter den franske revolusjon. I begynnelsen er det de moderate kreftene som er toneangivende, men fra 1792 overtar de mer radikale kreftene, og fra 1793 synker Frankrike ned i det som har fått navnet "den store terroren". Fra midten av 1790-årene er Frankrike i krig med de fleste av sine naboer, og i 1809 okkuperer franske styrker Wien.

 Beethoven glødet for tankene til opplysningsfilosofene og ideene fra den franske revolusjon, men kom samtidig til å oppleve skuffelsen over å se at ideene ikke vinner fram, først under Napoleon, dernest under den reaksjonen som fulgte etter Wienerkongressen i 1815, da de aristokratiske og udemokratiske styreformene ble gjeninnført i flere av de sentraleuropeiske landene. Og skuffelsen må ha rammet Beethoven sterkt på flere felter - først på det personlige plan med tiltagende døvhet, deretter over det samfunnet som omga ham. Hvordan er det mulig å holde idealene til opplysningsfilosofene levende gjennom krigens redselsfulle hverdag? Hva med troen på individets egenverdi, på menneskets grunnleggende godhet, på verdien av samhold og broderkjærlighet?

 Hvorfor har vi dette sterke fokuset på Beethovens liv og samtid når dette mer eller mindre har vært fraværende under presentasjonen av tidligere komponister? Svaret er enkelt: fordi Beethoven er den første komponist som søker å uttrykke seg selv, sitt eget sjelsliv og sine egne ideer i sin musikk! Derfor blir det enda viktigere å trekke fram personen Beethoven og det samfunnet han levde sitt liv i, når vi skal prøve å beskrive kunstneren Beethoven. Hos Beethoven er avstanden mellom mennesket og kunstverket mye kortere enn hos alle komponister før ham.

 Beethoven blir gjerne betegnet som "den siste wienerklassiker og den første romantiker". Det ligger mye sannhet i det uttrykket. Beethovens musikk bygger på de klassiske formprinsippene slik han har overtatt dem fra Haydn og Mozart. Det er altså på formens område vi først og fremst finner klassikeren Beethoven. Den romantiske Beethoven finner vi i all hovedsak i hans syn på kunstnerens plass i samfunnet. Vi sier gjerne at det er Beethoven som skaper den romantiske kunstnermyten - kunstneren som eneren, som i kraft av sitt geni har innblikk i tilværelsens dypeste sannheter, og som gjennom sin kunst formidler denne innsikten til menneskeheten.

--- 125 til 301

Beethovens opusliste omfatter 135 verk. De mest sentrale verkene er 9 symfonier, 17 strykekvartetter, 32 klaversonater, 5 klaverkonserter, 1 fiolinkonsert, 10 fiolinsonater, 1 opera og 2 messer.

 Vi deler vanligvis Beethovens kompositoriske virksomhet inn i tre perioder:

1. Fram til 1802 - "den klassiske"

2. Ca. 1802-15 - "den romantiske"

3. Ca. 1815-27 - "den nyskapende/modernistiske"

De første verkene Beethoven skriver, er i wienerklassisk stil, særlig ser vi en sterk påvirkning fra Haydn. Denne påvirkningen er tydeligst i 1. symfoni, de første klaversonatene og de seks strykekvartettene Op. 18. Det er interessant å se hvor alvorlig Beethoven i disse årene tar sin egen utdanning som komponist. For det første konsentrerer han seg mye om å skrive musikk for homogene besetninger, stryketrioer, klaversonater og strykekvartetter. For det andre ser vi i disse tidlige verkene at Beethoven også låner konkret musikalsk materiale fra Haydn og Mozart, som han så bearbeider og utvikler på sin egen måte - en meget effektiv måte å lære seg håndverket på.

 Den andre stilperioden begynner samtidig med at døvheten tiltar og Beethoven skriver det såkalte "Heiligenstadttestamentet". Det er i denne perioden han finner fram til en mer selvstendig stil, og det er også i denne perioden at hans mest kjente verker er blitt til. Verdt å nevne er symfoniene fra nr. 2 til nr. 8, deriblant \_Eroica\_ (nr. 3), \_Skjebnesymfonien\_ (nr. 5) og \_Pastoralesymfonien\_ (nr. 6). I tillegg skriver han i denne perioden de to sentrale klaversonatene \_Waldstein-sonaten\_ Op. 53 og \_Appassionato\_. Op. 57, de såkalte \_Rasumovskij-kvartettene\_ Op. 59, operaen \_Fidelio\_, de to siste klaverkonsertene og fiolinkonserten i D-dur Op. 61.

 I den siste perioden er det tydelig at Beethoven utforsker et indre musikalsk landskap uten å ta hensyn til publikums smak. De sentrale verkene i denne perioden er 9. symfoni, Missa Solemnis, de fem siste klaversonatene (med blant andre \_Ham merklavier-sonaten\_ Op. 106) og de seks siste strykekvartettene ("de gale").

 Med sin musikk, sin kunstneriske selvbevissthet og sin enorme vilje til å uttrykke universelle ideer forlater Beethoven den holdningen at musikk både skulle bevege følelsene og underholde, at den var skrevet både "fur Kenner und Liebhaber". For Beethoven skulle hvert verk gi tilhøreren ny erkjennelse ved at det formidlet innsikt i en ny side ved tilværelsen. Dersom publikum ikke forsto musikken, var det publikums og ikke komponistens feil. Beethoven er profet, og i dette intense fokus på det allmennmenneskelige ligger vel årsaken til at Beethoven like sterkt, ja, kanskje enda sterkere, taler til mennesker også i vår tid.

#### xxx4 Symfoniene

Symfoni nr. 1 i C-dur er skrevet i 1799 og ble urframført i april året etter. Dette er den mest klassiske av Beethovens symfonier, ja, den er så klassisk og regelmessig i formen at den kunne stå som et skoleeksempel på en wienerklassisistisk symfoni.

--- 126 til 301

Både uttrykk og teknikk stammer fra Haydns Londonsymfonier. Beethovens originalitet gir seg først og fremst til kjenne i behandlingen av detaljene. For eksempel spiller treblåserne en vesentlig rolle gjennom hele symfonien. Tre av satsene er i sonatesatsform, og her finner vi et nytt moment som etter hvert blir et særmerke ved Beethovens symfonier: utvidelsen av codaen. Enda et trekk er de nøyaktige dynamiske angivelsene, for eksempel \_cresc. - sub.p\_.

 Som hos Haydn er det også i denne symfonien en langsom innledning til første sats, men hos Beethoven blir ikke tonika etablert før allegrodelen begynner. Han starter med en C7 som fungerer dominantisk til F-dur. Deretter modulerer han via G7 - a - D7 til G-dur, hvoretter han avslutter med en tydelig kadens til satsens hovedtonika: C-dur. Dermed nærmer Beethoven seg tonika fra to motsatte sider, fra subdominanten og fra dominanten.

 Og med sin 3. symfoni i Ess-dur, \_Eroica\_, (1803) er Beethoven i full gang med å stake ut denne nye veien som skulle bli grunnlaget for alle de neste symfoniene fram til og med den åttende. \_Eroica-symfonien\_ har tilnavnet sitt fra den dedikasjonen Beethoven ga den: "Heroisk symfoni komponert for å feire minnet om en stor mann." Og den store mannen var Napoleon, en mann som Beethoven på det tidspunktet beundret og identifiserte seg med, og som han mente realiserte ideene fra den franske revolusjon. Som Beethoven selv var også Napoleons storhet et resultat av egne evner og ikke en konsekvens av adelig fødsel. Da Napoleon kronet seg selv til keiser i 1804, skal Beethoven imidlertid ha blitt så rasende at han ødela tittelbladet. Symfonien er ingen programsymfoni (et begrep vi skal diskutere senere), den har ikke noe annet program enn denne dedikasjonen; men denne setningen fra komponisten vil likevel være med på å styre opplevelsen av verket.

 Det som først og fremst skiller denne symfonien fra alle tidligere symfonier, er lengden. En Mozart-symfoni tar gjerne 20 til 30 minutter, denne omkring 50! Rammen rundt verket er den wienerklassiske symfoniformen. Den har fire satser, der første sats er i sonatesatsform, andre sats er en sørgemarsj i ABA-form som går i parallelltonearten c-moll, og tredje sats er en dramatisk scherzo. Den har samme form som en menuett, med triodel og det hele, men tempoet og uttrykket ligger langt fra barokkens elegante hoffdans. Fjerde sats er i variasjonsform, men en variasjonssats av den romantiske typen "karaktervariasjoner".

 Ser vi på første sats, er det flere ting som bør kommenteres. For det første er den langsomme innledningen erstattet av to akkorder i fullt orkester. Deretter kommer hovedtemaet i cello, noe som også er overraskende. I det hele tatt har eksposisjonen i denne satsen minst fem ulike temaer:

--- 127 til 301

{{Musikknoter: Temaer fra 1. sats av Eroica-symfonien.}}

I tillegg blir det innført et nytt tema i gjennomføringen, men dette viser seg å være avledet av hovedtemaet. Noe annet som slår oss, er at Beethoven i \_Eroica\_ bryter med den wienerklassiske periodiske melodiutformingen. Denne blir nå erstattet av lange asymmetriske spenningsbuer.

 Det neste som fanger vår oppmerksomhet, er at gjennomføringsdelen er så kraftig utvidet. Både eksposisjonen og reprisen har omkring 155 takter, mens gjennomføringsdelen har hele 246, altså 90 takter mer. Og som om ikke det er nok, codaen er blitt en ny gjennomføringsdel med sine 139 takter. Det siste momentet er et tydelig signal om at Beethoven ikke er ute etter å skape balanse innenfor hver sats slik som Haydn. Beethoven ser hele verket som en sammenhengende prosess. Når reprisen har skapt avspenning i kjølvannet av de kraftige utladningene i gjennomføringen, er det nødvendig å bygge opp ny spenning i codaen for å skape forventning fram mot neste sats.

--- 128 til 301

At Beethoven ønsker uttrykk nesten for enhver pris, blir lydelig illustrert noen takter før reprisen. Her foregriper 2. horn hovedtemaet i tonika fire takter før reprisen, mens fiolinene samtidig antyder en B7-akkord, altså et tidlig tilfelle av biakkordikk.

 \_Eroica-symfonien\_ er altså ikke programmusikk i egentlig forstand, og vi har bare tittelen som veiviser. Det er ingen tvil om at verket var tilegnet Napoleon Bonaparte, og det er heller ingen tvil om at Beethoven identifiserte seg med ham. Det er likevel artig at hovedtemaet i første sats er nesten en blåkopi av et av de temaene Mozart brukte i sin opera \_Bastlen og Bastienne\_. Når Beethoven bruker dette temaet i denne satsen og så kaller andre sats for en sørgemarsj, kan det rett og slett være slik at han sørger over at hans ungdoms helt er død? Og hva med siste sats, som etter en forrykende scherzo og noen kaotiske innledningstakter synes å antyde en ny begynnelse i og med at man i starten bare får presentert temaets basslinje? Og hva er grunnen til at Beethoven her bruker sitt eget tema fra balletten \_Prometeus\_, som han hadde skrevet musikken til i 1800-1801, det verket Beethoven selv så på som det første forsøket på å stake ut en ny vei? Hvem er da denne Prometeus som bringer ilden til menneskene?

 Takket være de mange skissebøkene og konversasjonsheftene Beethoven bar med seg, og som han brukte til å kommunisere med mennesker han traff, kan vi også følge utviklingen av de ulike temaene som han senere kom til å bruke i verkene sine. Han brukte dem nemlig også til å notere ned musikalske ideer mens han spaserte, og han sier selv at mange av ideene nettopp kom til ham på disse spaserturene i og rundt byen. Slik kan vi for eksempel følge utviklingen av det kjente hovedtemaet i siste sats av 9. symfoni fra over 20 år før det kom til anvendelse. Det kan se ut som om Beethovens komposisjonsarbeid ikke var noe som sprang ut av en musikalsk idé, men heller at han så på hvert verk som et nytt konsept som skulle virkeliggjøres. Og til det trengte han tematisk materiale som egnet seg. Mye av arbeidet synes nettopp å ha bestått i å utvikle dette tematiske materialet.

 Dersom en viktig utfordring når det gjaldt første sats i Eroica, har vært å skape en enhetlig sats med en mengde temaer, må utfordringen i 5. symfoni ha vært å skape et variert verk ut fra ett lite motiv. Motivet er egentlig bare en enkel rytme som gjennomsyrer ikke bare første sats, men faktisk hele verket:

{{Musikknoter (s. 128-129): Ulike varianter av "bankemotivet" i 5. symfoni: a) Kjernemotiv, b) Fra begynnelsen av 1. sats, c) Fra 3. sats.}}

--- 129 til 301

Myten vil ha det til at Beethoven skal ha sagt at "slik banker skjebnen på døren", og at symfonien skal tolkes som en beskrivelse av Beethovens kamp mot døvheten og skjebnen. Et annet sammenbindende trekk ved symfonien er at tredje og fjerde sats går "attacca" (uten opphold mellom satsene).

 Men symfonien er også eksperimentell på andre måter. I temaet i andresatsen ser vi at han videreutvikler de lange melodiske spenningsbuene som vanskelig lar seg dele opp i regelmessige perioder. Videre ser vi at symfonien har c-moll som hovedtoneart, men det er bare første og tredje sats som går i denne tonearten. Andre sats går i Ass-dur (altså Sp), og den siste satsen går i C-dur (Tv). Dette viser at Beethoven også eksperimenterer med å kombinere andre tonearter enn dem som var vanlige i klassisismen. Det å utnytte "subdominantregionen" som han gjør i andresatsen her, er et trekk som vi ofte knytter til romantikken, mens klassisismen helst utnytter "dominantregionen". Vi finner noe lignende i 7. symfoni (1812), der de fire satsene går i henholdsvis A-dur - a-moll (Tv) - F-dur! (Sp til a-moll) - A-dur. Denne forkjærligheten for det lave sjettetrinnet slår sterkere og sterkere igjennom i Beethovens musikk, ikke minst når vi kommer over i tredje periode. Og det må også sies at det ser ut til at Beethoven alt i de tidligere verkene synes å ha hatt en vilje til å eksperimentere harmonisk ved å sette fjernere tonearter opp mot hverandre både mellom satser og innenfor de enkelte satsene.

 Sistesatsen i 5. symfoni har et jublende fanfareaktig tema, og det har vært antydet at den minner om franske revolusjonshymner. Uansett hvordan dette måtte være, utvikler symfonien seg fra skjebnetung c-moll i første sats til triumferende C-dur i siste sats, noe som vel er årsaken til at dette verket har fått merkelappen "gjennom kamp til seier". I tillegg utvider Beethoven symfoniorkesterets klangregister både oppover og nedover i denne symfonien. Han innfører nemlig for første gang piccolofløyte, tre tromboner og kontrafagott, og det er første gang dette skjer i ren orkestermusikk.

 \_Skjebnesymfonien\_ står som uttrykk for en grunnholdning hos Beethoven i denne perioden: Ved å ta opp kampen mot skjebnen og prøve å bryte livets lenker skal menneskene oppnå seier eller frigjøring. Dette er helt i tråd med den britiske filosofen John Lockes tanke om "opprørs retten", en tanke som var til sterk inspirasjon under den franske revolusjon. Dermed kan vi si at Beethovens 5. symfoni i sannhet taler et revolusjonært evangelium.

--- 130 til 301

Symfoni nr. 6, \_Pastoralesymfonien\_ i F-dur (1808), er skjebnesymfoniens rake motsetning. Det har vært sagt at etter å ha skildret sitt indre sjelsliv i 5. symfoni ønsket Beethoven nå å skildre den ytre virkelighet. Symfonien har fem satser, og hver sats har en beskrivende tittel:

1. Glade følelser ved ankomsten til landet (Allegro ma non troppo)

2. Scene ved bekken (Andante)

3. Bøndenes lystige samvær (Allegro)

4. Tordenvær. Storm (Allegro)

5. Gjetersang. Glade og takknemlige følelser etter stormen (Allegretto)

Beethoven skal selv ha uttalt at dette var "mer et uttrykk for følelser enn maleri". Men likevel fletter han inn både fuglekvitter i andre sats og beskriver tordenværet ganske livaktig i fjerde sats. Det er rimelig å kalle \_Pastoralesymfonien\_ en programsymfoni, noe som peker i retning av romantikken. Men vi skal også huske på at naturskildrende musikk har vært laget til alle tider. Det er her nok å vise til Vivaldis \_Årstidene\_.

 Etter å ha fullført sin 8. symfoni i 1812, en mindre og mer tradisjonell symfoni som han hadde arbeidet med parallelt med den mer eksperimenterende 7. symfoni, skulle det gå tolv år før den 9. symfonien (1824) ble fullført. Den skulle også bli ett av de symfoniske høydepunktene i musikkhistorien. Verkets dimensjoner overgår alt som er skrevet av symfonisk musikk tidligere, symfonien varer i ca. 65 minutter. Dessuten innføres sangsolister og kor i siste sats. Dermed får verket en tekstlig dimensjon som gjør at det nærmer seg oratoriet. Wagner mente at Beethoven med dette hadde vist at den rene instrumentalmusikken hadde utspilt sin rolle, og at det fra nå av kun var innenfor musikkdramatikken det var mulig å videreutvikle musikken. Teksten som Beethoven bruker, var skrevet av Friedrich von Schiller og het "Ode an die Freude", og den er en lovprisning av gleden og den mellommenneskelige forbrødringen - en sterk tekst i et Europa som hadde vært utsatt for napoleonskrigenes ødeleggelser gjennom 20 år.

 Ytre sett følger denne symfonien også det klassiske mønsteret, med den ene forandring at scherzoen og den langsomme satsen har byttet plass. Dette er i og for seg ikke særlig spesielt, til og med Haydn brukte denne rekkefølgen i flere av sine strykekvartetter. Men som en del av et Beethoven-konsept får denne endringen en avgjørende virkning. Etter to dramatiske satser, en sonatesatsform og en scherzo, kommer den langsomme satsen. Dette er en dobbeltvariasjon, der to temaer utvikles og varieres parallelt. Variasjonsformen ble mye brukt av Beethoven i siste periode, og da alltid i lyriske partier, på samme måte som det ser ut til at fugen mer og mer overtar for de wienerklassiske gjennomføringsteknikkene i de dramatiske partiene. I denne variasjonssatsen er det resignasjon som er hoveduttrykket, kampen har ikke ført fram. Og siste sats åpner da også med et smerteskrik: alle d-mollskalaens toner sammen i en cluster-akkord. Deretter følger en påminnelse om hovedtemaene i de tre første satsene, alle skilt fra hverandre av en solo-cello som foregriper sangernes inntreden på en underfundig måte, nemlig ved å spille melodiformler som vi først og fremst forbinder med operaresitativ. Etter et forsøk på å etablere et tema som kan ligge til grunn for en sats som

--- 131 til 301

skal oppsummere og sluttføre et så stort verk, brytes det hele dramatisk av, og barytonsolisten kommer inn med ordene: "O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere." (O venner, ikke disse toner! Men la oss stemme i behageligere og mer frydefulle toner.) Deretter følger det kjente temaet som danner basis for resten av satsen (se eks. 18), et tema som i sin grunnstemning er lyrisk og melodiøst og ikke minst periodisk utformet, og som bærer verket fram til en jublende feiring av gleden og nestekjærligheten og til en lysende avslutning.

{{Musikknoter: "Freude"-temaet fra siste sats i Beethovens 9. symfoni (= Glede, skjønne guddommelige gnist, Elysiums datter. Beruset av ild trer vi inn i din himmelske helligdom! Din trolldom binder sammen det tiden har skilt. Alle mennesker blir brødre der din milde vinge dveler.)}}

#### xxx4 Klaversonatene

Ved siden av symfoniene er det to sjangrer som ruver i Beethovens produksjon: de 16 strykekvartettene og ikke minst de 32 klaversonatene. Beethoven skrev klaversonater gjennom hele livet. De tre første, Op. 2, kom i 1795 og var tilegnet Haydn, og den siste, Op. 111, kom i 1822. De spenner altså over alle tre utviklingsperiodene, og de omfatter de to "leichte Sonaten" i Op. 49 og den musikalsk og teknisk meget utfordrende "Hammerklavier-sonaten" Op. 106. Litt spissformulert kan vi si at pianistens bibel består av Det gamle testamentet: Bachs "Das wohltemperierte Klavier", og Det nye testamentet: Beethovens 32 sonater.

 Beethovens klaverkomposisjoner preges også av at vi er midt i den tiden da mulighetene til det nye og revolusjonerende hammerklaveret blir utforsket. Blant annet var de nye instrumentene utstyrt med pedal, et virkemiddel Beethoven utnytter og noterer i sine partiturer. I tillegg er registeret kraftig utvidet, og dette får konsekvenser

--- 132 til 301

for Beethovens klaverstil. Han utnytter ytterregistrene maksimalt, og han viker ikke tilbake for å bruke tette akkorder i bassregisteret i uttrykkets tjeneste, selv om det låter litt "grumsete" og derfor burde unngås ut fra et skjønnklangideal.

 De sonatene Beethoven skriver i sin første periode, er i stor grad preget av wienerklassiske idealer. Men vi finner også i disse sonatene en trang til å eksperimentere med formene (jf. de to sonatene Op. 27, som har undertitlene "quasi una fantasia"), men disse to er skrevet i 1800-1801 og er derfor på grensen til andre periode.

 I midtperioden kommer de store dramatiske sonatene til Beethoven, med de to mest berømte: \_Waldstein\_ Op. 53 og \_Appassionata\_. Op. 57. I \_Waldsteinsonaten\_ ligger hovedtemaet i et meget dypt leie.

{{Musikknoter: De første taktene av Waldsteinsonaten.}}

Det som ellers slår oss er det slagverkaktige i temaet. Det melodiske elementet er totalt fraværende. Det dramatiske ved temaet understrekes også ved det overraskende decrescendoet mot slutten av temaet, den ekstreme avstanden mellom høyre og venstre hånd i t. 8-11 og den kromatisk fallende basslinjen. Alt dette gir åpningssekvensen et dramatisk preg, som om vi står foran noe skjebnesvangert. I mange av de andre sonatene fra andre periode finner vi de samme typiske trekkene: raske og ofte uventede dynamiske skiftinger, mye bruk av forzato, betoning av trykksvake taktdeler og utnyttelse av ytterregistrene i tillegg til de musikalske virkemidlene som er karakteristiske for denne perioden.

 I tredje periode blir all Beethovens musikk mer innadvendt og eksperimenterende. Men en ting endrer seg ikke: Beethovens vilje til å uttrykke seg gjennom sin

--- 133 til 301

musikk. Om han i andre periode framsto som pågående, nesten aggressiv i sin kamp mot demonene, er det som om han i sin siste livsfase blir mer resignert, at kampen ikke lenger fører til seier, at den heller er ett av flere aspekter ved livet. Vi ser i denne fasen at de gamle formmønstrene omdannes kraftig. I sonatesatsformen blir gjennomføringsdelene kraftig beskåret, og i stedet for at de inneholder en spenningsoppbygging som tidligere, ser vi nå at de oftere representerer et spenningsfall. Dessuten ser vi at gjennomføringsteknikkene mer og mer gjennomsyrer også de andre satsdelene. Som spenningsskapende virkemiddel ser vi at den barokke fugeteknikken ofte erstatter det tematiske arbeidet.

 I de siste fem sonatene ser vi også at det ofte finnes hentydninger til vokalmusikk, noe som er en parallell til innslaget av kor og solister i 9. symfoni. I Ass-dur-sonaten Op. 110 er første sats i sonatesatsform og andre sats en scherzo i to takt. Sonaten avsluttes av et satskompleks som innledes med et "resitativ" og en "arie", en klagesang. Etter dette får vi en fuge over et tema som har kampelementet i seg, og fugen utvikler seg til å bli en enorm kraftanstrengelse, ikke bare for pianisten, men også for tilhøreren. Men kampen fører ikke denne gang til en forløsende seier - snarere tvert om. Det hele renner ut i sanden, og vi får i stedet den klagende arien om igjen, men denne gangen er melodien brutt i stykker i små brokker, desperasjonen er så total at mennesket ikke lenger kan ytre seg sammenhengende. Så er det som om lyset kommer inn i satsen i form av en G-durakkord som repeteres hele ti ganger i et stadig stigende crescendo før temaet i den tidligere fugen blir introdusert, men denne gang i sin omvending. Denne gangen gir den fallende bevegelsen i temaet en følelse av at lyset kommer inn ovenfra. Fugen utvikler seg så helt annerledes enn den første. Om ikke lenge forenes fugeprinsippet med variasjonsprinsippet, og vi får en av Beethovens mest vellykkede hybridformer, før sonaten bringes til en jublende avslutning.

#### xxx4 Strykekvartettene

Beethoven skrev i alt 17 strykekvartetter inklusive den såkalte \_Grosse Fuge,\_ og selv om han skrev sine første kvartetter, de seks kvartettene i Op. 18 først da han var 31 år, følger kvartettene de samme utviklingstrekk som vi kjenner fra klaversonatene. De første kvartettene bygger tydelig på Haydn, og de har da også fått tilnavnet \_Haydn-kvartettene\_. I andre periode kommer de berømte \_Rasumovskij-kvartettene\_ Op. 59, som har mange av de samme trekkene som de store sonatene fra samme tid. I en særstilling står de seks siste kvartettene fra 1825-26, som har fått tilnavnet "de gale", blant de aller siste verkene Beethoven skrev før han døde. I bare to av disse, Ess-dur Op. 127 og F-dur Op. 135 beholder han det firsatsige klassiske formmønsteret. I de resterende varierer satsantallet helt opp til sju i ciss-moll-kvartetten Op. 131. Beethoven var selv fullstendig klar over at disse kvartettene var skrevet for, som han sa, "kommende tider". Noe av det som slår oss i møte med disse komposisjonene, er spennvidden i uttrykket, fra de enkleste mest folkelige og til de mest intrikate kontrapunktiske satsene. Beethoven nøyer seg ikke lenger bare med vanlige italienske musikkuttrykk

--- 134 til 301

og henvisninger til hvordan musikken skal spilles. Han gir også utfyllende kommentarer på tysk som går mer på det mentale og følelsesmessige planet. Som eksempel kan vi nevne ord som "beklemmt" (= trykket/presset), "Neue Kraft fühlend" (= å føle ny kraft), "mit innigster Empfindung" (= med de inderligste følelser) osv.

 Det tilsynelatende usammenhengende preget flere av disse kvartettene har, gir inntrykk av at de foregriper ikke bare romantikken, som i enda større grad enn klassisismen setter kontraster opp mot hverandre. Det er nesten så vi i Beethovens fragmenterte musikalske virkelighet får en forsmak på vår tids postmodernisme.

#### xxx4 Andre verker

Av de øvrige verkene til Beethoven skal vi her bare nevne noen få. Etter stadige endringer og omarbeidinger fikk han i 1805 ferdig sin eneste opera, \_Fidelio\_. Den gir på en god måte uttrykk for Beethovens humanistiske idealer. Egentlig er verket et syngespill, altså med talt dialog. Det er en "frelsesopera" som var en populær sjanger i samtiden. Florestan sitter som politisk fange i fengsel, og kona, Leonore, kler seg ut som mann og får jobb som fangevokterassistent. På grunn av hennes heltemodige innsats blir Florestan satt fri, og rettferdigheten seirer til slutt. Operaen er imidlertid ikke revolusjonær i den forstand at maktforholdene i samfunnet endres. Rettferdigheten skjer bare fyllest ved at guvernøren ankommer, setter fangene fri og straffer sine underordnede for deres forbrytelser.

 Av religiøse verker må vi nevne det store \_Missa solemnis\_ ("Alvorlig messe") fra 1823. På grunn av de enorme dimensjonene er dette verket uegnet til bruk i gudstjenesten. Selv om det bygger på den liturgiske teksten, har det mer preg av allmennreligiøs tilbedelse. Beethoven så på dette verket som det beste av alt han laget. Musikalsk henter det inspirasjon fra barokken, selv om det selvsagt i utgangspunktet er et wienerklassisk verk.

 Beethovens musikksyn kommer vel klart til uttrykk i ordene: "Musikk er en høyere åpenbaring enn all visdom og all filosofi. Den som fatter min musikk, skal bli fri for all den elendighet de andre sleper på." Og for romantikerne ble nettopp musikken, den mest abstrakte av kunstartene, nøkkelen til den dypeste innsikt i tilværelsen.

--- 135 til 301

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Gjør kort greie for Haydns liv og de viktigste verkene i hans produksjon.

2. Hva kan grunnene være til at musikken synes å bli mer "folkelig" på slutten av 1700-taLlet?

3. Hva er storformen i en Haydn-symfoni, og hva slags form har de ulike satsene?

4. Sett opp disse formskjemaene: sonatesatsform, rondo, sonaterondo, menuett.

5. Hva kjennetegner sonatesatsformen når den brukes i en konsert?

6. Hva kjennetegner strykekvartettsjangeren slik den blir utviklet av Haydn i de modne kvartettene?

7. Gi en kort presentasjon av Mozarts liv og produksjon.

8. Gjør greie for hva som er nyskapende i operaene til Mozart.

9. Hva kjennetegner konsertene til Mozart?

10. Hva 3er likt, og hva er forskjellig i musikken til Haydn og Mozart?

11. Gi en kort oversikt over Beethovens liv.

12. Drøft Beethovens kunstnersyn og hvilken betydning dette kan ha hatt på musikken hans.

13. Drøft hvordan de dramatiske hendelsene i Beethovens samtid kan ha hatt innvirkning på hans verker.

14. Det er vanlig å dele Beethovens produksjon inn i tre perioder. Hva kjennetegner musikken i disse tre periodene?

15. Hva er de karakteristiske trekkene i Beethovens symfonier fra de ulike epokene?

16. Hva er karakteristisk for Beethovens klaverstil?

17. Drøft hva som er de viktigste forskjellene mellom barokkmusikk og wienerklassisisme.

--- 136 til 301

# xxx1 Kapittel 5: Romantikken

## xxx2 Historisk bakgrunn

De bakenforliggende drivkreftene som på mange måter styrer utviklingen på 1800-tallet, er de to revolusjonene på 1700-tallet, den industrielle som startet i Storbritannia, og den politiske som startet i Nord-Amerika og Frankrike.

 På det økonomiske området er 1800-tallet preget av en sterkt økende industrialisering. Utviklingen ble satt i gang i Storbritannia, og lenge var britene nokså alene om å utvikle industri. Men i siste halvdel av 1800-tallet får de skarpere og skarpere konkurranse fra Frankrike, etter hvert også fra Tyskland og ikke minst USA. Ved utbruddet av første verdenskrig i 1914 har USA gått forbi de andre og fungerer nå som verdens økonomiske lokomotiv.

 Industrialiseringen hadde avgjørende betydning for samfunnsutviklingen. En generell velstandsøkning i de industrialiserte områdene kombinert med bedret hygiene og et mer velfungerende helsestell fører til en formidabel befolkningsvekst. Ikke bare er dette en av årsakene til en omfattende utvandring til USA, også innbyggertallet i de europeiske byene vokser kraftig i denne perioden. Dessuten dannes det nye byer rundt fabrikkene slik at også antallet byer øker kraftig. Ny industri skaper nye arbeidsplasser. Samtidig gjør mekaniseringen av jordbruket at mange av dem som har vært sysselsatt her, nå må søke arbeid annet sted. Samtidig med at arbeiderklassen vokser, kommer nye yrkesgrupper til, de såkalte funksjonærene i både privat og offentlig tjeneste, og det blir vekst i de frie yrker: lærere, leger, advokater, journalister osv. Nye arbeidsplasser, som ser ut til å være særlig passende for ugifte døtre av borgerskapet, etableres i forbindelse med etableringen av de nye kommunikasjonsmediene telegraf og telefon.

 Mange av menneskene i de nye yrkene fant et politisk ståsted i liberalismen. For en liberalist var det viktig at man hadde økonomisk og politisk frihet, at frihandelsprinsippet gjaldt, og at staten ikke blandet seg inn i næringslivet med hemmende regler og reguleringer. Det var disse gruppene som i stor grad var med på å drive igjennom de politiske endringene som førte til at flere land, deriblant Norge, gjennomgikk en demokratiseringsprosess på 1800-tallet.

 Motpolen til liberalismen var konservatismen. Den hadde gjerne sine tilhengere i det øverste industri- og handelsborgerskapet, kirken og godseieradelen. De konservative ønsket å verne det bestående så langt dette var nyttig. Endringer skulle gjennomføres langsomt, og til å gjennomføre disse endringene trengte man en sterk stat. Det var fordi man anså mennesket for å være grunnleggende egoistisk og lite endringsvillig. Særlig var det for denne gruppen viktig å bevare den private eiendomsretten.

--- 137 til 301

Både liberalismen og konservatismen ble utover på 1800-tallet utfordret av en ny retning, sosialismen. Den hadde de fleste tilhengerne sine innenfor den raskt voksende arbeiderklassen, og den angrep nettopp de verdiene som de to andre retningene holdt for de viktigste, nemlig et fritt næringsliv, som sosialistene mente hemmet velstandsutviklingen for arbeiderklassen, og eiendomsretten, som man mente var årsaken til alt ondt i verden. Det siste var for øvrig tanker som også opplysningsfilosofen Rousseau hadde formulert.

 En isme som kom til å prege utviklingen på 1800-tallet i særlig stor grad, var nasjonalismen, og særlig da det som har fått navnet \_etnonasjonalismen\_. Den oppsto i Tyskland under napoleonskrigene og bygde mye på Herders tanke om "folkesjelen". Hovedideen her var at et folk med samme kultur og samme språk skulle ha rett til å danne en nasjonalstat. Dermed ble vekten lagt på menneskenes etniske tilhørighet. Gjennom å tilhøre en nasjon og dermed også ha del i folkets felles historie og kulturarv kunne alle i samfunnet oppleve seg selv som verdifulle. Man konsentrerte seg derfor om å bygge opp nasjonal identitet ved å studere historie, særlig tidligere glansperioder, hvis slike fantes. Man samlet inn og studerte folkediktning, folkemusikk og folkekunst, og i flere land etablerte man i denne perioden nasjonale skriftspråk (bl.a. Italia og Norge).

 Man sier gjerne at etnonasjonalismen kan virke som både kitt og dynamitt i et samfunn alt etter hvilken sammenheng den opptrer i. Enten binder den sammen, eller så splitter den. To gode eksempler på områder der nasjonalismen virket som kitt, var i Italia og Tyskland. Gjennom århundrer hadde disse nasjonene vært splittet opp i en mengde småstater. På midten av 1800-tallet gjennomgår de så en samlingsprosess. I denne prosessen blir historie, myter og kunst viktige som midler til å skape en nasjonal identitet.

 Andre steder virker nasjonalismen som dynamitt. I det store keiserdømmet Østerrike tvinger ungarerne til seg en viss grad av indre selvstyre i 1867. Etter dette blir staten hetende dobbeltmonarkiet Østerrike-Ungarn. Men fremdeles er det mange etniske grupper som føler undertrykkelsen fra østerrikerne. Det samme gjelder de folkene som ligger under Russland. For disse folkene blir det også viktig å bygge opp en nasjonal identitet, og vi ser at den såkalte nasjonalromantikken gjør seg gjeldende både blant polakker (Chopin), tsjekkere (Smetana og Dvorak) og finner (Sibelius). For alle disse nasjonalitetene betyr Østerrike-Ungarns kollaps under den første verdenskrig at de får sine egne nasjonalstater i 1918-19.

 For Norges del kan vi se den samme utviklingen. Fra 1814 til 1905 var Norge i union med Sverige, uten at vi kan si at undertrykkelsen fra svensk side var særlig sjenerende i det daglige. Likevel blir en sterk nasjonal bevissthet styrket av arbeidet til historikere som Rudolf Keyser og Peter A. Munch. De skaper begrepet 400-årsnatten som betegnelse på unionen med Danmark og konsentrerer sin historieskriving om den norrøne storhetstiden på 1200-tallet. Ivar Aasen og Knud Knudsen ønsker å skape et norsk skriftspråk på norsk grunn, Peter Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe samler inn eventyr, Magnus B. Landstad. Olea Crøger og Ludvig M. Lindemann samler folkeviser og folketoner, Johan C. Dahl, Adolph Tidemand og Hans Gude maler norsk natur, Halfdan Kjerulf og Edvard Grieg bruker folketoner i sin kunstmusikk, osv.

--- 138 til 301

Og minst like viktig: Norske kunstnere, som Ole Bull, Edvard Grieg, Johan Svendsen, Christian Sinding, gjør karriere i utlandet, bare for å nevne noen musikere. I tillegg kan vi skilte med verdensnavn som Bjørnstjerne Bjørnson og Henrik Ibsen. Historikerne er i dag nokså samstemte om at denne nasjonale identitetsbyggingen var en sterkt medvirkende faktor da unionen ble oppløst i 1905.

## xxx2 Den romantiske bevegelsen

Etter dette kan vi vel kalle 1800-tallet ismenes tidsalder i europeisk historie. De fleste av dem var ideer og tanker som på en eller annen måte dannet grunnlag for de to revolusjonene i siste halvdel av 1700-tallet, enten den industrielle, den politiske eller begge. Det er likevel én isme som ikke er politisk i samme grad som de andre, nemlig romantikken, eller det som heter "romanticism" på engelsk. Begrepet oppsto i England på 1600-tallet og ble brukt som betegnelse på middelalderens heltediktning på ett av de romanske språkene, som var avledet av latin. Når det så ble tatt i bruk, fikk ordet betydningen "noe fjernt, legendeaktig, fantastisk og fantasifullt", noe som sto i kontrast til samtidens virkelighet. Først og fremst ble begrepet brukt om kunst- og litteraturteori.

 Romantikken stilte spørsmål ved opplysningstidens fornuftstro. Den stilte spørsmål ved forholdet mellom tanke og følelse. I stedet for å dyrke det som kunne forklares ut fra fornuften og bevises med vitenskapelige metoder, rettet man oppmerksomheten mot det udefinerbare og ubestemmelige. Man interesserte seg heller for stemninger og vage inntrykk. Følelser var likestilt med fornuft, og man ble oppmerksom på menneskets underbevissthet. Man elsket det hemmelighetsfulle, det drømmeaktige, det ukjente og det diffuse. Dermed kom romantikken også til å vekke til live en interesse for det fremmedartede, for det eksotiske og for fjernere historiske epoker. Mens opplysningstidens tenkere hadde karakterisert middelalderen som en tid i intellektuelt forfall, så romantikerne på den med ærefrykt og nesten en form for lengsel. Det "gotiske", som opplysningstiden hadde sett på som barbarisk, hadde en sterk dragning på romantikerne. Denne nygotikken slår da også igjennom i arkitekturen (Parlamentsbygningen i London fra 1830-årene) og i litteraturen (Mary Shelleys \_Frankenstein\_ fra 1818).

{{Bilde: Parlamentsbygningen i London.}}

--- 139 til 301

Et annet grunnleggende begrep hos romantikerne var tanken om det skapende geni. Et geni var en dynamisk ånd som ikke kunne bindes av regler, og som ingen vitenskapelig analyse eller klassifisering kunne forklare fullt ut. Geniet formet hele tiden sine egne regler og lover. Dette geniet kunne være en kunstner, en statsmann av typen Napoleon eller et helt folk eller folkegruppe. Herders begrep "Volksgeist" viste til en medfødt nasjonalkarakter som fikk ethvert folk til å følge sin egen utvikling. Og denne utviklingen kunne man bare forstå gjennom å studere folkets historie og mytene det hadde. På denne måten ga romantikken en ny inspirasjon til studier av fortiden og til innsamling av folkekunst, det være seg folkediktning, folkemusikk eller mytologisk stoff. Vi har allerede pekt på at Herders tanker også var en inspirasjonskilde for den sterke etnonasjonalismen. Det er med andre ord en direkte kobling mellom den romantiske bevegelsen og den nasjonalismen som kom til å prege 1800- og 1900-tallet på godt og vondt.

 Når samfunnet endres, vil også vilkårene for kunstneren endre seg. Den romantiske kunstneren er først og fremst et bymenneske. Tidligere hadde komponistene gjerne vært økonomisk avhengige enten av kirken eller av adelsmenn. På 1800-tallet blir de økonomisk avhengige av et borgerlig publikum. Vi får en overgang fra konserter i private hjem eller lukkede klubber til offentlige konserter som var åpne for alle som hadde råd til inngangsbillett.

 Etter hvert som byene vokser, ser vi på 1800-tallet de første tegn til den forurensningsproblematikken som preger den politiske diskusjonen i våre dager. Et viktig element i den romantiske bevegelsen er lengselen mot det uoppnåelige, ofte symbolisert ved Novalis' "blå blomst". Et tilsvarende trekk hos romantiske kunstnere er lengselen etter den uberørte natur. Dette kommer til uttrykk både i litteratur, billedkunst og musikk. Det er da også på 1800-tallet at den første naturturismen oppstår. Ikke minst utøver den norske fjellheimen en dragning på særlig britiske turister, for ikke å snakke om hvilken dragning de norske fjordene hadde på den tyske keiseren Wilhelm 2. Det er derfor ikke tilfeldig at det første levedyktige syngespillet som blir laget i Norge, \_Fjeldeventyret\_ av Bjerregaard og Thrane, handler om møtet mellom det opprinnelige, naturlige og ekte, og det moderne bymenneskets følelse av fremmedgjorthet, et uttrykk for lengselen tilbake til naturtilstanden. Var opplysningstiden preget av en optimistisk framtidstro, kommer det på 1800-tallet inn et element av framtidsangst. Denne angsten gir seg så i neste omgang uttrykk i en trang til å flykte tilbake til fortiden.

 Men lengselen ga seg også andre uttrykk. Vi finner stadig en dragning mot det skremmende og det groteske og mot det eksotiske. Det siste er noe som forsterkes mot slutten av århundret når europeerne gjennom den imperialistiske ekspansjonen og koloniseringen av andre verdensdeler får kjennskap til fremmede kulturer.

 Vi ser også at individet i større og større grad settes i sentrum. Kunstneren blir eneren, geniet, som gjennom sin intuisjon har innblikk i tilværelsens dypeste hemmeligheter og gåter, og som formidler denne kunnskapen til andre mennesker gjennom sin kunst. Dermed blir også det kunstneriske uttrykket individualisert. Kunstnerne

--- 140 til 301

utover på 1800-tallet har selvsagt en god del fellestrekk når det gjelder kunstforståelse og formspråk, men det er et viktig trekk ved dette århundret at de mer og mer framstår som enkeltindivider med tydelige individuelle kunstneriske uttrykk.

## xxx2 Romantikken i musikken

A dele inn musikkhistorien i epoker er komplisert. Det er ofte slik at jo mer inngående man studerer stiltrekkene i en periode, desto tydeligere står det for en at periodebetegnelser og inndelinger er lite tilfredsstillende. Likevel er det nyttig å gjøre slike inndelinger fordi de kan fungere som orienteringspunkter når man studerer klingende musikk.

 Periodiseringen innebærer også en annen utfordring. De samme periodene kan nemlig ha ulike betegnelser og omfatte forskjellige tidsavgrensninger i den historiske framstillingen av de forskjellige kunstartene. Dette blir ganske tydelig i den epoken som omfattes av 1800-tallet. I litteraturhistorien regnes som oftest romantikken fra 1780-årene til ca. 1840. I musikkhistorien sier vi at romantikken strekker seg fra ca. 1820 til 1900, ja, kanskje enda lenger, fordi enkelte komponister fortsatte å skrive i senromantisk stil langt inn på 1900-tallet.

 I tillegg er selve ordet "romantisk" problematisk. Hvis vi legger i det "noe som er opptatt av å formidle følelser", kan vi finne romantiske trekk i musikken på midten av 1700-tallet i det vi kalte "empfindsamer Stil", hos Haydn i 1770-årene i hans såkalte "Sturm und Drang-periode" og sist, men ikke minst, hos Beethoven fra hans andre periode og utover. Dessuten er det viktig å være klar over at det ikke er noe tydelig skille mellom klassisistisk og romantisk musikk. Det er på mange måter de samme formene, det samme harmoniske, rytmiske og melodiske vokabularet. Fra Haydn og fram til Mahler er det de samme prinsippene som ligger til grunn.

 I stedet for klassisismens klarhet søker romantikeren å tilsløre, og fordi musikken er den mest abstrakte kunstarten, anså romantikerne nettopp den for å være den mest romantiske av kunstartene. Den ideelle romantiske kunstarten ble instrumentalmusikken fordi den er fri for meningsbærende ord. Samtidig ligger det her et paradoks, for det var jo nettopp i romantikken at man utviklet programmusikken og lieden. Og det var også på 1800-tallet at operaen nådde et høydepunkt med Wagner og Verdi.

 Den romantiske perioden er altså full av motstridende tendenser.

 Det er i denne perioden at avstanden mellom komponisten og publikum begynner å utdypes. Man musiserer ikke lenger i adelige salonger for et fåtallig, men kultivert og kunnskapsrikt publikum slik man hadde gjort i tidligere århundrer. Nå er det et relativt uforberedt borgerlig publikum man er stilt overfor. I tillegg øker avstanden mellom den profesjonelle musikeren og amatøren, mellom virtuosen i konsertsalen og de pianospillende og romansesyngende døtre i de tusen borgerlige hjem. Og denne framveksten av et hjemlig amatørmusikkliv skaper nye markeder og inntektsmuligheter for komponistene. 1800-tallet er det århundret da små og store

--- 141 til 301

komponister forer markedet med romanser og ensatsige klaverstykker av ulik vanskelighetsgrad og sterkt varierende kvalitet.

 På mange måter er 1800-tallet en materialistisk tidsalder. Man har klokkertro på at den teknologiske utviklingen skal føre til et bedre samfunn. Religionen mister innflytelse, og selv samtiden forstår at samfunnet er i ferd med å bli sekularisert. Samtidig er den romantiske bevegelsen i høyeste grad idealistisk, selv om den ofte er antikirkelig. Den romantiske kunstneren gir gjerne uttrykk for en idealistisk "religiøsitet" som ofte kan munne ut i en slags panteisme.

 Den samme motsetningen ser vi mellom det vitenskapelige og det irrasjonelle. Selv om kunnskapstilfanget øker som aldri før i historien, dyrker likevel romantikeren det ubevisste og det overnaturlige. Og vi kan også si at med sosialismens framvekst mot slutten av århundret øker, de politiske motsetningene mellom konservative og revolusjonære.

 Generelt kan vi si at romantisk musikk preges i større grad av lange, avrundete lyriske melodier i stedet for klassikernes ofte korthugne og rytmisk pregnante temaer. Formene som i klassisismen var forholdsvis strengt oppbygd, blir i romantikken mer utflytende. På samme måte som den romantiske romanen er romantikkens musikk ofte preget av å være en serie episoder uten den samme formale enheten som kjennetegnet klassisismen.

 De store nyvinningene i romantikken kommer først og fremst i utviklingen innenfor harmonikken og klangen. Kromatikk i melodikken, tonale rykk og modulasjon til fjerntliggende tonearter, komplekse akkorder, harmonisk tvetydighet, en tendens til å unngå klare kadenser og en langt friere dissonansbehandling - alt dette fører til at tonaliteten tilsløres.

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Nevn noen faktorer som var avgjørende for den økonomiske utviklingen på 1800-tallet i Europa og USA.

2. Hva er etnonasjonalisme?

3. Pek på minst én viktig idémessig forskjell mellom opplysningstiden og romantikken.

4. Hva er grunnen til at nygotikken slår igjennom som arkitektonisk retning i romantikken?

5. Hva er et \_geni\_ for menneskene i romantikken?

6. Hva symboliserer Novalis' "blå blomst"?

7. Hva ligger i begrepene "empfindsamer Stil" og "Sturm und Drang"?

8. Nevn noen karakteristiske trekk ved romantikkens musikk sammenlignet med musikken i wienerklassisismen.

--- 142 til 301

## xxx2 Instrumenter, komponister og utøvere i en overgangstid

### xxx3 Klaverinstrumentene

Det kanskje viktigste klaverinstrumentet i romantikken var \_pianoet\_. Instrumentet gjennomgikk en forbedringsprosess fra siste del av 1700-tallet og fram til midten av 1800-tallet. Klaviaturomfanget ble utvidet til det pianoer normalt har i dag, både hammer- og dempemekanismen ble forbedret og gjort mer presis, og ikke minst fikk strengene og festet for disse vesentlig bedre kvalitet enn tidligere. Bedre funksjoner på legato- og dempepedal ga sammen med de øvrige forbedringene instrumentet mye større klang, og utøveren fikk bedre muligheter til å kunne nyansere anslaget og dermed lettere oppnå dynamiske effekter og klangvariasjon. Mange komponister var selv pianister på høyt nivå og kunne uttrykke seg direkte gjennom den musikken de skrev for instrumentet. Det å kunne spille piano ble etter hvert en viktig del av den borgerlige oppdragelsen. Dette skapte et stort nytt marked, og alle de betydelige komponistene i romantikken skrev musikk for instrumentet. \_Muzio Clementi\_ (1752-1832) var den første som fikk gitt ut sonater spesielt for pianoforte i 1773. Clementi utviklet den moderne klaverteknikken som fortsatt er i bruk. Andre pianister og klaverlærere som fikk betydning for pianokulturen på 1800-tallet, var \_Jan Dussek\_ (1760-1812), som hadde vært elev av Carl Ph.E. Bach, og \_Carl Czerny\_ (1791-1857), som var nær venn av Beethoven. Den viktigste pianisten tidlig i romantikken ved siden av Beethoven var imidlertid \_Johann Nepomuk Hummel\_ (1778-1837). Hummel komponerte en rekke konserter, sonater, valser, fantasier og variasjoner for pianoet. Han hadde vært elev av Mozart og ble sett på som Beethovens likemann når det gjaldt å improvisere ved pianoet. Sammen med Beethoven skapte disse klavervirtuosene den moderne klaverteknikken som dannet grunnlaget for utøvere som Chopin, Mendelssohn, Schumann og Liszt.

{{Portrett: Johann Nepomuk Hummel.}}

--- 143 til 301

\_Orgelet\_ fikk også økt betydning fordi det kunne illudere et orkester eller en kammermusikkbesetning og gjengi musikk opprinnelig skrevet for slike besetninger. Orgelet har en stor og variert klangpalett, og både blåserne og strykerne i et orkester kan bli gjengitt med en viss grad av naturtrohet. Mye orkestermusikk ble transkribert for instrumentet, og for folk i mindre byer og på landet ble musikkformidling via orgelet den eneste måten å oppleve den "store og seriøse" musikken på.

 Det tredje klaverinstrumentet som fikk stor betydning på 1800-tallet, var \_harmoniet\_. Klangen i dette instrumentet blir dannet av små metalltunger spent fast i en messingramme. Når man tilfører luft, begynner metalltungen å vibrere, og man får den tonehøyden man ønsker avhengig av bredden, lengden og tykkelsen på tungen. Dette lyddanningsprinsippet ble senere brukt i både \_trekkspill\_ og \_munnspill\_. Harmoniet fikk innpass i borgerskapets hjem, og mange komponister skrev musikk spesielt tilpasset instrumentet. Mange som ikke hadde råd til et piano, måtte nøye seg med et harmonium. Her i Norge ble instrumentet populært kalt "salmesykkel" eller rett og slett "trøorgel".

### xxx3 Gitaren

I første del av 1800-tallet fikk også gitaren innpass i de borgerlige hjem, spesielt i Sør-Europa, og det ble skrevet mye musikk for amatørgitarister. Det vi i dag kaller klassisk, akustisk gitar med seks strenger, fant sin form i Spania rundt midten av 1800-tallet. Gitaristen og spanjolen \_Fernando Sor\_ (1778-1839) gjorde stor internasjonal karriere som gitarvirtuos samtidig med Paganini. Det var imidlertid skrevet lite konsertmusikk for gitar, og han komponerte mer enn 400 slike stykker i løpet av karrieren.

{{Portrett: Fernando Sor.}}

--- 144 til 301

### xxx3 Det romantiske orkesteret

I første halvdel av 1800-tallet skjedde det nærmest en revolusjon når det gjaldt utviklingen av musikkinstrumentene. Romantikernes krav til klangnyansering og virtuositet førte til at instrumentmakerne utviklet grepsystemer, ventiler og spillehjelpemidler som gjorde det lettere for musikerne å spille raske passasjer presist og rent. Messinginstrumentene fikk ventiler som gjorde at de kunne spille kromatiske skalaer i alle tonearter med stor grad av renhet. Treblåseinstrumentene fikk klaffer som gjorde at utøveren kunne åpne og lukke tonehullene mest mulig ergonomisk. \_Theobald Böhm\_ utviklet et slikt system for fløyte, og instrumentmakerne utviklet tilsvarende klaffesystemer for de andre treblåseinstrumentene (fagott, klarinett og obo). Belgieren \_Adolphe Sax\_ fant opp saksofonen i 1841, og han utviklet en hel familie av saksofoner (bass-, baryton-, tenor-, alt- og sopransaksofon). Det ble i tillegg bygd nye instrumenter som var i stand til å utvide og nyansere uttrykksgraden til instrumenter med karakteristisk klangkarakter. Kontrafagott, engelsk horn, bassklarinett og altfløyte er eksempler på slike instrumenter.

 Mange av disse instrumentene fikk fast plass i orkesteret som økte i størrelse utover i århundret. For å kompensere for vesendig større blåserseksjoner enn tidligere måtte antall strykere økes. I tillegg ble strykernes nyanseringsmuligheter forbedret ved å gi instrumentene lengre strenger. Gripbrettet ble forlenget, og strykeinstrumentene ble utstyrt med stålstrenger som ga en kraftigere og mer intens klang. Buene ble også forlenget og kunne gjøres strammere enn tidligere.

 Romantikernes ønske om å skape stemning i musikken ble imøtekommet gjennom å gi instrumentene større uttrykkskraft, og komponistenes fascinasjon for de nyanseringsmulighetene som fantes i et orkester, gjorde at de fleste av dem utforsket dette mediet og skrev til dels utfordrende musikk for det. Instrumenteringen av musikken ble en viktig del av verkenes egenart og komponistenes individuelle stil. \_Instrumentasjon\_ ble et eget fag som fikk lærebøker.

{{Bilde: Kontrafagott.}}

--- 145 til 301

Tidligere ledet mange komponister eller musikere orkesteret fra den plassen de hadde som musikere i orkesteret. Mozart ledet ofte sitt orkester fra klaveret, mens Haydn spilte fiolin og ledet orkesteret fra førstefiolinpulten. Normal størrelse på orkestrene på denne tiden var 20-40 musikere. Med Beethoven økte orkesterstørrelsen til ca. 50 musikere, og det ble vanskeligere både å lede orkesteret og spille samtidig. I siste del av 1800-tallet skrev komponister musikk for orkestre med mer enn 100 musikere. På denne tiden "turnerte" de beste dirigentene på samme måte som virtuosene gjorde, og dirigentene ledet orkestre i flere byer.

{{Ramme:}}

Etter hvert som orkesteret økte i størrelse og fikk flere instrumentgrupper, ble det kalt \_symfoniorkester\_ eller \_filharmonisk\_ orkester (filharmoni = venn av harmoni eller samklang). Et symfoniorkester er sammensatt av strykere, treblåsere, messingblåsere og slagverksinstrumenter. Det ble viktig å gi alle seksjonene i orkesteret interessante oppgaver og skrive "økonomisk" og effektivt for orkestermediet.

  For å gi komponister kunnskap om hvordan hvert enkelt instrument fungerte alene eller i samklang med andre, ble det skrevet lærebøker om emnet. Hector Berlioz skrev en lærebok i \_instrumentasjon\_ i 1844. Senere kom det flere slike lærebøker både på 1800- og 1900-tallet. Begrepet \_orkestrering\_ brukes også ofte om å arrangere musikk for et orkester.

  Komponistene utarbeider et \_partitur\_ der alle stemmene i orkesteret blir ført inn. For at dirigentene skal være i stand til å lede orkesteret på en tilfredsstillende måte, må vedkommende ha en fullstendig oversikt over hva hver musiker spiller.

  Stemmene i partituret er ordnet i en bestemt rekkefølge. Treblåseinstrumentene kommer øverst, deretter messingblåseinstrumentene, slagverksinstrumentene og nederst strykerne. Innenfor hver gruppe er de lyseste instrumentene notert øverst, de dypeste nederst. Melodiske slagverksinstrumenter blir notert over de ikke-melodiske. Dersom harpe, celesta og/eller piano er med i besetningen, noteres disse instrumentene mellom slagverket og strykerne.

{{Slutt}}

--- 146 til 301

{{Musikknoter: Dream of a Witches' Sabbath - Songe d'une nuit du sabbat.}}

--- 147 til 301

Partituret til åpningstaktene av 5. sats fra \_Symphonie Fantastique\_ av Hector Berlioz (se side 150). Partituret er stilt opp på ordinær måte med treblåseinstrumentene øverst og sammen med dem horn, deretter messinginstrumentene med det på den tid (1830) nye bassinstrumentet ophikleide. Under blåserne er slagverksinstrumentene notert, her med to sett pauker, stortromme og rørklokker. Nederst er strykerne. I denne satsen er stryker-ressursene utnyttet maksimalt ved at både første og andre fiolingruppe er delt og hver gruppe spiller trestemt. Med bratsjgruppen delt i to er altså strykerne inndelt slik at de kan spille nistemt mot normalt firstemt. Blant annet på denne måten viser Berlioz at han kunne utnytte ressursene i symfoniorkesteret maksimalt.

{{Ramme:}}

\_C-nøkkelen\_ viser alltid til enstrøken c og kan flyttes opp eller ned i linjesystemet. Flere instrumenter i orkesteret spiller etter c-nøkkelen, blant dem bratsj. Når nøkkelen er plassert som i dette eksemplet, kalles den \_bratsjnøkkel\_. I partituret ovenfor brukes c-nøkkel både av fagotter og tromboner. Nøkkelen for disse instrumentene er plassert en linje høyere i notesystemet og kalles da \_tenornøkkel\_.

{{Tegning som viser enstrøken c skrevet både i c-nøkkel og g‑nøkkel.}}

{{Slutt}}

## xxx2 Paris, en musikalsk smeltedigel

Wiens rolle som musikkens verdenssenter i siste halvdel av 1700-tallet ble i napoleonstiden overtatt av Paris, og kunstnere fra alle Europas hjørner søkte seg til byen. Her utviklet den fransk-belgiske fiolinskolen seg delvis tuftet på italieneren Viottis fiolinteknikk. Pariseroperaen var den ledende i Europa, og både Gioacchino Rossini og Vincenzo Bellini kom til å høste sine største triumfer her. Hit kom også nordmennene Waldemar Thrane, Ole Bull og Thomas Tellefsen for å studere musikk.

 Mange av de nye, frie utøverne på 1800-tallet, \_virtuosene\_, startet karrieren sin i Paris. Disse musikerne var virkelig spesialister på sine instrumenter og utviklet et teknisk nivå man aldri tidligere hadde sett. De reiste rundt i Europa og Amerika på konsertturneer som kunne ta flere år, og spilte inn enorme summer ut fra den tids målestokk. Det var først og fremst den økende offentlige konsertvirksomheten utover på 1800-tallet som la grunnlaget for virksomheten til disse utøverne. Et etter hvert betalingskraftig borgerskap ville høre de beste musikerne i konsertsalen i sin hjemby. Denne etterspørselen bidro til sterk konkurranse musikerne imellom, og i flere tilfeller ble det arrangert dueller mellom musikere med publikum som dommere. I disse tilfellene ble først og fremst de tekniske ferdighetene sammenlignet, ikke det musikalske uttrykket. Teknikken var bedre målbar enn musikalitet. Det handlet derfor i mange tilfeller om å vise fram ekstreme tekniske ferdigheter, og det ble komponert en stor mengde bravurnummer av virtuosene selv.

 Det var først og fremst pianister og fiolinister som ble tidens superstjerner, og mange av dem spilte sin egenkomponerte musikk. Blant alle virtuosene som turnerte og gjorde seg sterkt gjeldende hos det stadig økende antall publikummere, var det tre som i særlig grad skilte seg ut når det gjelder popularitet: fiolinisten Nicolo Paganini og pianistene Frédéric Chopin og Franz Liszt.

--- 148 til 301

Italieneren \_Nicolò Paganini\_ (1782-1840) komponerte stort sett musikk for fiolin og gitar med eller uten orkester. Ikke minst hans 24 fiolinkapriser egner seg godt for konsertopptredener og demonstrerer til fulle avansert fiolinteknikk. Paganini bidro sterkt til utviklingen av fiolinteknikken, og spesielt dobbeltgrep i alle posisjoner og pizzicatoteknikken ble utviklet av ham.

 Paganini var også virtuos på gitar, og i stykkene for strykere og gitar fikk han vist fram gitarteknikk på høyt nivå. Småstykkene hans har ulik karakter og er ofte preget av sjarmerende melodikk.

{{Portrett: Nicolò Paganini.}}

Et konsertprogram i første halvdel av 1800-tallet besto som regel av improvisasjoner over et oppgitt tema, frie bearbeidelser av kjente verk og bravurstykker komponert av utøveren selv. Klavervirtuosene spilte operamelodier og valser, potpurrier, fantasier og selvkomponerte virtuose variasjoner. Liszt skrev en mengde slike virtuose komposisjoner til bruk ved egne konsertopptredener. Mange av dem har vist seg svært levedyktige, og de forekommer fremdeles i konsertprogrammene. I konserter som ble holdt i større byer med et profesjonelt orkester, fikk utøverne vist sine ferdigheter ved å spille sammen med orkesteret, og nesten alle de store virtuosene komponerte solokonserter for det instrumentet de behersket, og orkester. Solokonsertformen slik den var utviklet i siste del av 1700‑tallet, la vel til rette for å eksponere solisten, og i romantikken fikk konsertene ny vitalitet. Ikke minst var solokadensene stedet der solistene fikk vise seg fram, og de nye og forbedrede instrumentene ble utnyttet til fulle. Nye og store konsertsaler stilte nye krav til både solist og orkester, og det ble et sterkere fokus på solisten som skulle eksponeres utenfor orkesteret, og som i mye større grad enn tidligere måtte være tydelig hovedperson i det musikalske forløpet.

 I 1820-årene søkte mange av tidens store pianister seg til Paris, blant dem Franz Liszt og \_Frédéric François [Fryderyk Franciszek] Chopin\_ (1810-1849). Chopin ble født i nærheten av Warszawa og ble sett på som vidunderbarn ("den polske Mozart"). Under studieårene ved musikkonservatoriet og musikkhøyskolen i Warszawa der han studerte piano, orgel og komposisjon, reiste han til Wien sommeren 1829. Her holdt han to konserter med stor suksess. Chopin komponerte klavermusikk under hele studietiden, blant annet de to klaverkonsertene i e-moll og fiss-moll.

--- 149 til 301

I 1830 bosatte Chopin seg permanent i Paris, og her markerte han seg raskt som utøver og lærer. Hans voksende anerkjennelse førte ham inn i de mest velansette kunstnermiljøer og aristokratiske salonger. Chopin var plaget av dårlig helse hele livet, og utover i 1840-årene ble han stadig verre. I 1849 døde han av tuberkulose bare 39 år gammel.

{{Portrett: Frédéric François Chopin.}}

Klaveret spiller hovedrollen i alle Chopins komposisjoner. Han hadde en sterk sans for sangbare melodier, og alle hans instrumentale komposisjoner er preget av belcantosangens bærende melodi og forsiringskunst. Man kan også spore inspirasjon i Chopins klaverstil fra flere av hans samtidige komponister. I tillegg tar han i bruk elementer fra den polske folkemusikken. Stiliserte danser som polonese, vals og masurka forekommer i rikt antall blant hans komposisjoner og gjenspeiler både rytmisk og melodisk inspirasjon fra polsk folkemusikk. Mange av disse komposisjonene er bygd opp av motiver som går over to takter. Stykkene har en uvanlig rik og spennende harmonikk, og den plasserer ham sentralt i den harmoniske utviklingen på 1800-tallet.

 Chopin utviklet en personlig og intim pianostil som kanskje mer enn hos noen annen utnyttet pianoets klanglige muligheter. Klaverkonsertene hans skiller seg ut fordi solisten i særlig grad settes i sentrum. Orkesteret har utelukkende akkompagnerende funksjon og bidrar bare med enkel fargelegging av solistens bestrebelser, helt ulik Brahms symfoniske konserter der solisten i vesentlig større grad er en integrert del av orkesteret.

 Paris hadde noen av de beste orkestrene i Europa, i første rekke operaorkesteret, som rundt 1840 besto av 74 mann, med en blåserbesetning som var satt sammen på følgende måte: 3 fløyter, 2 oboer, 1 engelsk horn, 2 klarinetter, 4 fagotter, 4 waldhorn. 2 trompeter, 2 kornetter og 3 tromboner. Orkesteret hadde i tillegg til slagverk/pauker hele 50 strykere. Opéra Comique hadde et orkester med ca. 60 musikere, mens konservatorieorkesteret besto av 80 musikere. Dette orkesteret hadde siden 1828 holdt regelmessige konserter med symfonier av Beethoven, Mozart og Haydn. Orkesteret var ledet av François Antoine Habeneck. Han regnes som den første "moderne" orkesterlederen, blant annet fordi han øvde gruppevis slik at ensembleklangen og presisjonen ble forbedret.

--- 150 til 301

Orkestrene i Paris var på mange måter en forutsetning for den revolusjonerende instrumentasjonskunsten \_Hector Berlioz\_ (1803-69) utviklet. Berlioz kom inn ved Pariskonservatoriet i 1826, og allerede som førsteårsstudent begynte han å konkurrere om Romaprisen ("Prix de Rome"), en pris som hvert år gikk til den beste komponiststudenten ved musikkonservatoriet i Paris. Prisen inkluderte et treårig stipendopphold i Roma, og den var derfor svært attraktiv. Først i sitt femte forsøk i 1830 lyktes Berlioz å vinne prisen. Samme år fikk han framført sin første symfoni: \_Symphonie Fantastique\_. Oppføringen var en stor suksess, og han ble kjent i musikkmiljøet i Paris nærmest over natten.

 Italiaoppholdet gjorde sterkt inntrykk, og det inspirerte ham til å skrive en rekke viktige orkesterverk, blant andre hans symfoni nr. 2: \_Harold i Italia\_ (1834) og operaen \_Benvenuto Cellini\_ (1834-37). Også i senere verk kan vi spore italiensk inspirasjon, for eksempel i symfoni nr. 3: \_Romeo & Juliette\_ (1839) og konsertouverturen \_Romersk karneval\_. I løpet av 1830-årene ble Berlioz desillusjonert og skuffet over Paris-publikumet som ikke forsto ham. Komposisjonene hans ble sett på som eksentriske og "feilaktige", og han var i stadig pengenød fordi konsertene han holdt, innbrakte for lite. Berlioz var en skarp og fryktet musikkritiker, og i lange perioder måtte han overleve på det han skrev i avisene. I 1850 ble han ansatt som hovedbibliotekar ved Pariskonservatoriet. Dette var det eneste faste ansettelsesforholdet han noensinne hadde, men det ble viktig fordi det ga stabil inntekt. Berlioz døde i Paris i 1869.

{{Portrett: Hector Berlioz.}}

Beethoven var Berlioz' fremste musikalske inspirasjonskilde, og han så seg selv som en viderefører av den musikalske retningen Beethoven sto for. Berlioz skal en gang ha sagt: "Jeg overtok musikken der Beethoven forlot den." Det var hovedsakelig

--- 151 til 301

dramatikken i Beethovens musikk som appellerte til Berlioz, og utvilsomt var det først og fremst symfoni nr. 5 og nr. 6 med sine programmer som inspirerte ham.

 Da Berlioz fikk oppført sin første symfoni, "den fantasipregede" (\_Symphonie Fantastique\_), var han bare 27 år gammel. Han ga symfonien undertittelen "En episode fra en kunstners liv", og kunstneren var åpenbart ham selv. Berlioz var på denne tiden stormende forelsket, men opplevde stadige avvisninger. Symfoniens program handler om en kunstner som har sett sin idealkvinne, og som en ekte romantiker kretser Berlioz stadig om sin egen psyke. Episodene som skildres i hver enkelt sats, er ikke bundet til konkrete, opplevde erfaringer, men skildrer hans mentale tilstand når han i forelskelsens sødme ser sin elskede, og hva som skjer når han blir avvist. Forelskelsen uttrykker Berlioz i et eget tema, like edelt og nobelt som kvinnen han elsker. Dette mottotemaet som Berlioz kalte \_idée fixe\_, binder satsene i symfonien sammen og får karakter av et \_ledemotiv\_ (jf. Wagner). Som Beethovens 6. symfoni har Berlioz' \_Symphonie Fantastique\_ fem satser:

1. sats: Largo - Allegro (Drømmer - lidenskaper) i C-dur, men med en langsom, drømmende innledning i c-moll

2. sats: Allegro (et ball - en fengende vals) i A-dur, med midtdel i F‑dur

3. sats: Adagio (på landet) i "pastoraletonearten" F-dur

4. sats: Allegretto (prosesjon til retterstedet) i g-moll, med midtdel i B-dur

5. sats: Larghetto - Allegro (En heksesabatt) i C-dur, midtdel i Ess-dur

\_Idée fixe\_ dukker opp allerede i 3. takt: {{Musikknoter.}}

1. sats er i sonatesatsform med en langsom innledning. \_Idée fixe\_ kommer stadig igjen i innledningen, og det utgjør en viktig del av førstesatsens hovedtema. Også sidetemaet i denne satsen er avledet av motivet. Toneartsutviklingen både i og mellom satsene er tydelig preget av den romantiske mediantbruken, der minst en fellestone er til stede i alle akkordforbindelsene unntatt mellom 3. og 4. sats (F-dur - g-moll), hvor en funksjonsharmonisk forbindelse mellom C-dur, F-dur og G-dur/moll (tonika - subdominant - dominant) kan anes som forbindelse. I det hele tatt er symfonien preget av en svært spennende harmonikk med overraskende akkordprogresjoner og uventede dissonansrekker som gjennomgående trekk.

{{Ramme:}}

\_Medianter\_ er akkorder som har en eller flere fellestoner. Medianter av første grad har to fellestoner, f.eks. G-dur og e-moll eller h-moll. Akkordene C-dur/G-dur og F-dur/B-dur er medianter av andre grad. Utover i romantikken ble også akkorder uten egentlige fellestoner, f.eks. G-dur/Dess-dur, betraktet som medianter.

{{Slutt}}

--- 152 til 301

Berlioz er i likhet med russeren Nikolaj Rhimskij-Korsakov en av romantikkens fremste instrumenteringskunstnere. Han tok i bruk instrumenter som tidligere bare hadde vært brukt for å skape effekter i operaer, for eksempel harper, klokkespill, engelsk horn og essklarinett. Alle disse instrumentene er tatt i bruk i \_Symphonie Fantastique\_ og i flere andre verk. Berlioz' bruk av de store klanglige ressursene man finner i et symfoniorkester, dannet bokstavelig talt skole. I 1844 kom hans lærebok i instrumenteringskunst, og den fikk stor betydning for andre komponister i romantikken.

 Berlioz' 2. symfoni, \_Harold i Italia\_, er nesten å betrakte som en bratsjkonsert. Denne symfonien har fire satser som er tradisjonelt ordnet, og har i likhet med \_Symphonie Fantastique\_ et tema (ledemotiv) som går igjen i alle satsene. Symfonien \_Romeo & Juliette\_ er Berlioz' 3. Den er stort anlagt med hele sju satser og er skrevet for solister, kor og orkester. Berlioz skrev et av de størst anlagte rekviemer (sjelemesser) i musikkhistorien. Verket er skrevet for 140 musikere, solister og stort kor.

 Ungareren \_Franz Liszt\_ (1811-1886) flyttet i 1822 til Paris og forsøkte å komme inn på musikkonservatoriet. Det lyktes ikke, og bare 13 år gammel begynte han å turnere som pianist. Han hadde svært lite profesjonell musikkutdanning, men ble en nær venn av Berlioz. I 1831 hørte han Paganini opptre i Paris, og dette ansporet ham til enorm øveinnsats. Fra midten av 1830-årene sto han derfor fram som den komplette pianovirtuos.

{{Portrett: Franz Liszt.}}

I 1848 tiltrådte han stillingen som kapellmester ved hoffet i Weimar. Denne stillingen beholdt han resten av livet. Han ble en svært ettertraktet lærer, og mange av de store musikkprofilene i siste del av 1800-tallet var på et eller annet tidspunkt i karrieren innom Liszt i Weimar. Han døde under et besøk i Bayreuth i 1886.

--- 153 til 301

Som vi kan vente, var Liszts tidligere komposisjoner for klaver. Disse komposisjonene er ofte virtuost anlagt og teknisk svært krevende. De fleste av verkene fra denne perioden kalte Liszt \_etyder\_. I likhet med Robert Schumann beundret Liszt Paganini, og blant de mest berømte klaververkene fra denne perioden er de seks etydene han baserte på Paganinis musikk. Etyde nr. 3 i denne samlingen kalles \_La Campanella\_ og er kanskje den mest kjente av dem. Temaet er hentet fra Paganinis 3. fiolinkonsert.

{{Ramme:}}

\_Etyde\_ er et øvestykke med innlagte tekniske øvelser beregnet på å utvikle ferdigheter på et instrument. En etyde kan ha stort eller lite format, og mange av de større anlagte etydene egner seg godt for konsertoppføring.

{{Slutt}}

Gjennom hele sin komponistkarriere arbeidet Liszt med musikkens harmonikk og tonalitet. I sene klaververk som \_Valses oubliées\_ (Glemte valser) og \_Bagatelles sans tonalité\_ (Bagateller uten toneart) bruker Liszt en kromatisk harmonikk som gjør det vanskelig å oppfatte et tonalt sentrum. Dette er for øvrig en teknikk Liszt brukte helt siden 1850-årene i klavermusikken, men i de sene verkene går han enda et skritt videre og foregriper en harmonikk brukt av blant andre Béla Bartók og Arnold Schönberg. Richard Wagner beundret Liszts kromatiske harmonikk og brukte den i mange av sine sene operaer.

 I Weimar-tiden ble de fleste av de 12 symfoniske diktene hans komponert, blant dem \_Les Prèludes\_. I dette symfoniske diktet benyttet Liszt diktet med samme navn av Alphonse de Lamartine som program for musikken. Diktet lot Liszt trykke foran i partituret.

{{Ramme:}}

\_Symfonisk dikter\_ en form Liszt tok i bruk for første gang like etter at han flyttet til Weimar i 1848. Det er et ensatsig orkesterverk som har et utenom musikalsk program. Selv om disse verkene består av bare en sats, er de delt inn i vekselvis langsomme og raske avsnitt, nesten som en symfoni med flere satser. Et symfonisk dikt er likevel kortere enn symfoniene.

  Formen ble populær i siste halvdel av 1800-tallet, spesielt blant nasjonalromantiske komponister som Antonin Dvořák, Bedřich Smetana og Jean Sibelius. I postromantikken komponerte Richard Strauss en rekke stort anlagte symfoniske dikt.

{{Sutt}}

I de symfoniske diktene benytter Liszt seg av metamorfoseteknikk (forvandlingsteknikk). Det betyr at verket er basert på et tematisk kjernemateriale som stadig utvikles lenger og lenger bort fra utgangspunktet. Liszt komponerte også to programsymfonier: \_Eine Faust Symphonie in 3 Charakterbildern\_ for orkester, solist og mannskor (Faustsymfonien) og \_Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia\_ i to satser for orkester og damekor (Dantesymfonien).

--- 154 til 301

Liszt lot sjelden musikken gjenfortelle programmet i detalj slik Berlioz gjorde i \_Symphonie Fantastique\_. Et diktverk og et musikkverk kunne være bærere av samme poetiske idé og gjensidig belyse hverandre. Det var altså snakk om forsøk på å skape en idémessig sammensmelting heller enn sammensmelting av kunstarter slik Wagner forsøkte med sitt "Gesamtkunstwerk". Wagner skal vi for øvrig stifte bekjentskap med senere.

 Liszt er vanskelig å sette i bås. Han var den kanskje fremste klavervirtuosen på 1800-tallet og i den egenskap en superstjerne. Han fornyet i likhet med Berlioz det symfoniske uttrykket gjennom sine symfoniske dikt og var en av 1800-tallets fremste symfonikere.

 Liszt hadde en enorm kontaktflate, og han oppmuntret og støttet unge musikere som oppsøkte ham fra hele Europa. Blant andre den unge Edvard Grieg møtte Liszt ved et par anledninger og fikk anerkjennelse og støtte. Liszt hadde gjennom årene en mengde elever, og gjennom disse fikk han stor betydning for utviklingen av klaverspillet.

### xxx3 Den fransk-belgiske fiolinskolen

Den franske fiolinskolen med senter i Paris som hadde trukket til seg elever fra hele Europa, flyttet rundt midten av 1800-tallet til Belgia og Brussel. Mannen som sto for dette, var belgieren \_Charles Auguste de Bériot\_ (1802-70). Bériot var influert av Paganini. Bériot giftet seg med den legendariske sangeren Maria Malibran i 1836, og i 1843 ble han professor i fiolin ved konservatoriet i Brussel. Her bygde han opp en meget solid institusjon og la grunnlaget for den fransk-belgiske fiolinskolen. Bériot komponerte en mengde fiolinmusikk til konsert- og undervisningsbolk, blant annet etyder, duetter, virtuose variasjonsverker og hele ti fiolinkonserter. Bériots mest berømte elev var belgieren \_Henri Vieuxtemps\_ (1820-81), som hadde imponert en hel musikkverden med sitt spill. Vieuxtemps huskes i dag først og fremst for sine sju fiolinkonserter og mange sonater. Han overtok professorstillingen i Brussel etter læreren sin. Polskfranske \_Henryk Wieniawski\_ (1835-80) hadde studert i Paris og vært ansatt i St. Petersburg. Wieniawski komponerte også fiolinkonserter og karakterstykker, men mest spilt er kanskje hans poloneser for fiolin og klaver. Han overtok professorstillingen i Brussel etter Vieuxtemps. Nevnes bør også \_Eugène Ysaye\_ (1858-1931), som ble regnet som en av de største musikerne på sin tid. Disse fiolinistene tilhører den

--- 155 til 301

fransk-belgiske fiolinskolen, og de imponerte publikum med fremragende fiolinteknikk og komposisjoner med sangbare temaer man lett husker. Ole Bull var også en av de musikerne som tidlig på 1800-tallet gjorde stor internasjonal karriere som fiolinvirtuos, ikke minst knyttet opp mot den fransk-belgiske fiolinskolen. Han vil vi komme tilbake til når vi behandler norske romantiske komponister.

{{Bilde (s. 154): Byste av Charles Auguste de Bériot som var mannen bak den franskbelgiske fiolinskolen.}}

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Hvilket musikalsk marked åpnet seg for komponistene i romantikken?

2. Nevn noen viktige komponister og utøvere som bidro til å skape den moderne klaverteknikken på begynnelsen av 1800-tallet.

3. Hvilke krav danner utgangspunkt for de forbedringene instrumentmakerne utviklet for musikkinstrumentene på 1800-tallet? Nevn noen eksempler på slike forbedringer.

4. Forklar begrepene symfoniorkester/filharmonisk orkester, instrumentasjon/orkestrering og partitur.

5. I hvilken rekkefølge noteres instrumentene i et vanlig orkesterpartitur?

6. Hva er en \_bratsjnøkkel\_?

7. Hva er en \_virtuos\_, og hvilken by ble viktigst for denne typen musikere?

8. Hvem var Paganini, Chopin og Liszt, og hva ble de mest kjent for i første halvdel av 1800-tallet?

9. Nevn en viktig forutsetning for Berlioz' orkestreringskunst.

10. Hvilken komponist var Berlioz' viktigste inspirasjonskilde?

11. Hva slags symfoni er \_Symphonie Fantastique,\_ og hva er \_idée fixe\_?

12. Hva er medianter? Finn eksempler.

13. Hva er en \_etyde\_?

14. På hvilken måte ble Liszt en av de viktigste musikerne og komponistene på 1800-tallet?

15. Hva er et \_symfonisk dikt\_?

16. Hva var den fransk-belgiske fiolinskolen, og hvilke utøvere og komponister var sentrale her?

## xxx2 Operascenene i Paris, viktigst i Europa?

### xxx3 Fransk opera i romantikken

I Paris fantes det en mengde små, private teatertrupper med svært vekslende kvalitet i begynnelsen av 1800-tallet. I 1806 kom det imidlertid en keiserlig forordning som skulle rydde opp i dette. Forordningen regulerte scenene i Paris i fire kategorier. Til første kategori hørte Nasjonalteateret (Théatre Français) og Nasjonaloperaen (Opéra national de Paris). I kategorien under hørte Den komiske operaen (Opéra Comique)| og et par andre teatre som hadde noen begrensninger når det gjaldt repertoar, antall skuespillere i ensemblet og antall musikere i orkestergraven. I kategoriene 3 og 4 var vaudevilleteatrene og revyscenene. Disse kunne bare ha noen få skuespillere på scenen om gangen og bare små ensembler i orkestergraven. Dette bidro til å høyne

--- 156 til 301

kvaliteten på ensemblene og ikke minst orkestrene. I Nasjonaloperaen møttes adelen og det rike borgerskapet, og operaen var en del av disse klassenes selskapsliv. Sosieteten hadde faste losjer i operaen, og mange av Europas operahus er fortsatt preget av de sosiale forholdene som rådet i Paris og andre steder for 150 år siden.

{{Bilde: Parisoperaen tegnet av arkitekt Charles Garnier og påbegynt 1861 (fullført 1875).}}

Helt siden 1600-tallet hadde fransk opera et nasjonalt preg, blant annet ved at librettoen var på fransk, og det var mange ballettinnslag. I barokken fikk ikke italiensk opera innpass på franske scener til tross for at Frankrikes store operakomponist på denne tiden faktisk var født italiensk. Dette endret seg noe utover på 1700-tallet, ikke minst med Pergolesis suksess med opera buffa og opprettelsen av Opéra Comique. Dessuten gjorde Gluck stor suksess med sine senere operaer som blandet italienske og franske elementer og la grunnlaget for en modernisering av den franske grand opéra (tilsvarende den italienske opera seria).

 Italieneren \_Luigi Cherubini\_ (1760-1842) var en av de utallige utenlandske musikerne og komponistene som strømmet til Paris mot slutten av 1700-tallet. Han hadde skrevet en rekke operaer i Italia før han kom til Paris i 1787. To år etter den franske revolusjonen ble operaen \_Lodoïska\_ (1791) oppført i Paris, og denne operaen revolusjonerte den franske opera med enestående rik orkestrering og dramatisk kraft. Den komponisten som var sterkest influert av Cherubinis operastil, var

--- 157 til 301

\_Etienne Nicolas Méhul\_ (1763-1817). Han blir betraktet som den viktigste operakomponisten under revolusjonstiden i Frankrike, og i løpet av 1790-årene skrev han en rekke komiske operaer. Han regnes også som den første franske romantiske komponisten. En annen av revolusjonstidens komponister i Frankrike, \_François Adrien Boieldieu\_ (1775-1834), oppnådde stor popularitet i utlandet med operaene \_Kalifen i Bagdad\_ (1800) og \_La dame blanche\_ (Den hvite damen fra 1825). Spesielt \_Kalifen i Bagdad\_ med sin "arabiske" atmosfære blir sett på som inspirasjonskilde for Carl Maria von Webers operaer \_Abu Hassan\_ og \_Oberon\_. Adolphe Adam\_ (1803-56) skrev et 20‑talls komiske operaer og et tilsvarende antall vaudeviller. Han huskes i dag best for balletten \_Giselle\_ (1841), som blir oppført med jevne mellomrom over hele verden. Til sist bør \_Daniel Auber\_ (1782-1871) nevnes. Hans operaer ble stadig oppført i Christiania i årene 1830-70, og operaen \_Fra Diavolo\_ (1830) blir fortsatt oppført.

 Forskjellen mellom opéra comique og grand opéra var i all hovedsak at den komiske operaen hadde talt dialog i stedet for resitativer. Grand opéra var gjennomkomponert med resitativer og arier og hadde ofte overdådige og imponerende scenearrangementer. Handlingen i slike operaer var gjerne historisk, og mytiske eller antikke helter ble fulgt gjennom vidløftige farer og kamper fram til seier. Pariserpublikumet ønsket at operaene skulle slutte lykkelig. Samtidig var de opptatt av at forestillingene skulle gi dem uforglemmelige opplevelser, og utstyrsscener med elegante ballettinnslag og masseopptrinn bidro til å gi dem det.

 Storhetstiden for grand opéra i Frankrike var årene 1830-50, og den store operakomponisten i Paris på den tid var \_Giacomo Meyerbeer\_ (1791-1864) som skapte operaer som fortsatt spilles. Meyerbeer var opprinnelig tysker, og han studerte opera i Italia. I 1825 kom han til Paris for å få oppført operaen \_Il crociato in Egitto\_ (Korstoget i Egypt), som hadde vært suksess i både Venezia og London. Dette var innledningen til et nesten livslangt opphold i byen. De fleste av Meyerbeers operaer er stort anlagt og har krevende sangroller. Utstyrsmessig hører de også til de mest krevende i operalitteraturen. Størst suksess hadde han med operaen \_Hugenottene\_ i 1836. Til tross for at Wagner gikk ut offentlig med forakt overfor Meyerbeer og hans kunst, var han en av 1800-tallets betydeligste operakomponister, og operaene hans har vært oppført regelmessig fram til den første verdenskrig.

 Rundt midten av 1800-tallet smeltet opéra comique og grand opéra sammen til \_opéra lyrique\_, lyrisk opera. Begrepet ble skapt ut fra det faktum at de franske komponistene søkte et lyrisk uttrykk i musikken. Flere av de komponistene som er nevnt til nå, skrev slike lyriske operaer, men den kanskje fremste av denne typen operakomponister er \_Charles Gounod\_ (1818-93). Til tross for at den tyske forfatteren Johann Wolfgang von Goethe hadde uttrykt ønske om at Meyerbeer måtte skrive en opera over Faust, ble det Gounod som gjorde det. Operaen \_Faust\_ ble ferdig i 1859, og sammen med operaen \_Roméo & Juliette\_ (1867) ble disse de mest kjente blant en hel rekke operaer. De følsomme kjærlighetsscenene mellom de to hovedpersonene Faust og Margarete er de kunstneriske høydepunktene i \_Faust\_. Gounod komponerte også flere oratorier, symfonier og strykekvartetter.

--- 158 til 301

\_Georges Bizet\_ (1838-75) levde hele sitt liv i Paris og oppnådde ikke særlig suksess mens han levde. Til tross for at han skrev en rekke operaer, to symfonier og mye annen musikk, fikk han lunken mottakelse av Parispublikumet. Størst suksess har han i ettertid oppnådd med operaen \_Carmen\_. Dette er en av musikkhistoriens mest spilte operaer, til tross for at den fikk en nokså reservert mottakelse da den ble satt opp på Opéra Comiques scene i 1875. Dette er en av de første operaene i historien med et realistisk innhold, og det ble dårlig likt at en kvinnelig hovedperson oppførte seg promiskuøst på scenen. Bizet hadde lagt hele sin sjel i operaen og ble svært skuffet over den lunkne mottakelsen den fikk. Operaen er en blandingsform mellom grand opéra, lyrisk opera og operette. Den hadde opprinnelig talte replikker, men disse ble gjort om til resitativer.

{{Portrett: Georges Bizet.}}

{{Ramme:}}

Historien om den kjærlighetselskende Carmen foregår i Spania. Hun forfører den unge løytnanten Don José, som oppgir sin militære karriere og forlater sin familie og sin forlovede for å følge Carmen. Hun er sigøynerkvinne og holder til sammen med noen venner som driver med smugling. Forloveden til Don José forsøker å få ham tilbake, men han velger forbryterbanen for å være sammen med sin elskede Carmen. Etter kort tid kaster Carmen øynene sine på tyrefekteren Escamillo, og i desperasjon og sjalusi dreper Don José Carmen.

{{Slutt}}

--- 159 til 301

Operaen er proppet med fengende musikk, spanske rytmer, dramatiske scener, fargerike kontraster og en krass og usminket avslutning. Tydelige og avsluttede former preger operaen og står i sterk kontrast til Wagners "uendelige melodi". Filosofen Nietszche beskrev musikken i \_Carmen\_ som "dionysisk" og en sunn motvekt til Wagner.

 Før \_Carmen\_ hadde Bizet komponert flere operaer, blant annet den lyriske og melodiske \_Les pêcheurs de perles\_ (Perlefiskerne, 1863). Mest kjent er kanskje teatermusikken til \_L'Arlesienne\_ (1872), som er senere ble gitt ut som to orkestersuiter og stadig står på konsertprogrammene.

 Den ledende franske operakomponisten i siste halvdel av 1800-tallet var \_Jules Massenet\_ (1842-1912). Vi kan også finne realistiske trekk i operaene hans, men han gikk aldri så langt som Bizet. Hans mest spilte opera er \_Thaïs\_ (1894). Musikken hos Massenet er imidlertid mer kontinuerlig og flytende enn hos Bizet, og melodien ligger ofte i orkesteret mens sangen behandles friere og mer deklamatorisk. Massenets musikk er alltid melodiøs, kresent instrumentert og smakfull på alle måter. En samtidig av Massenet var \_Camille Saint-Saëns\_ (1835-1921). Hans viktigste opera var \_Samson et Dalila\_ (1877). Den ble uroppført med Liszts hjelp i Weimar. Først i 1892 ble den oppført på Parisoperaen. Det mest spilte verket av Saint-Saëns i våre dager er imidlertid \_Symfoni nr. 3, Orgelsymfonien\_, og den humoristiske suiten for klaver og orkester \_Dyrenes karnevakl\_ fra 1886.

## xxx2 Italiensk opera før Verdi

Flere av de store italienske operakomponistene på 1800-tallet gjorde stor suksess i Paris, og flere av dem var slett ikke uberørt av fransk opera. Likevel beholdt italiensk opera sitt særpreg, ikke minst lå hovedvekten alltid på \_bel canto\_, skjønnsangen som hadde vært det viktigste elementet i italiensk opera helt siden 1600-tallet. I Italia ble dessuten komponistenes betydning vurdert ut fra sine operaer, selv om mange av dem komponerte betydelige verker for øvrig. Gjennom operaformen fikk komponistene dessuten uttrykt sine politiske, sosiale og menneskelige oppfatninger, og tradisjonelt var det den vokale sjangeren opera som egnet seg best for dette, og som ble forstått av det brede publikum. Dette var italienernes "programmusikalske" uttrykksform.

 \_Gioacchino Rossini\_ (1792-1868) flyttet til Paris i 1824 og bodde der størstedelen av livet. Likevel er han en av de fremste representantene for italiensk opera på 1800-tallet. Da Rossini bosatte seg i Frankrike, hadde han allerede skrevet mer enn 30 operaer for italienske scener. Noen av operaene fra denne perioden har fått sin renessanse i vår tid. Den mest spilte av dem er \_Barberen i Sevilla\_ (1816), som stadig blir oppført på verdens operascener. I motsetning til de fleste operakomponistene i napolitanertradisjonen overlot ikke Rossini til sangerne å fargelegge vokalpartiene. Han skrev ut hver eneste koloratur og forsiring og stilte store tekniske krav til sangerne. De fleste av Rossinis operaer har mye til felles med nummeroperaene i napolitanertradisjonen.

--- 160 til 301

I Paris skrev Rossini bare noen få operaer. Han forsøkte å legge om stilen til fransk smak. Operaen \_Le comte d'Ory\_ (Greven av Ory) fra 1828 ble en meget vellykket fransk opéra comique, og Rossini skrev operaen \_Wilhelm Tell\_ som en grand opéra i 1829. Begge disse operaene var store suksesser både i Frankrike og i Europa for øvrig. \_Wilhelm Tell\_ er Rossinis mest spilte opera ved siden av \_Barberen\_. Her brukte han det nye instrumentet engelsk horn i orkesterbesetningen for første gang. I løpet av de siste 40 årene av sitt liv skrev Rossini bare noen få leilighetsverk, og han døde i Paris i 1868.

{{Bilde: Forsidebilde av Gioacchino Rossini i satirebladet Le Hanneton fra 1867.}}

{{Ramme:}}

Operaen \_Barberen i Sevilla\_ bygger på Beaumarchais' skuespill med samme tittel, og handlingen henger sammen med handlingen i \_Figaros bryllup\_, også skrevet av Beaumarchais. Hovedpersonen i begge skuespill er Figaro, og handlingen i \_Barberen\_ foregår før Figaros bryllup. Figaro hjelper grev Almaviva med å gifte seg med sin Rosina i første drama, i det andre forsøker greven å få bryllupsnatten med Figaros unge brud, Susanna. Nå er ikke Figaro lenger barber, men grevens kammertjener. Som vi har sett tidligere, skrev Mozart en opera basert på \_Figaros bryllup\_, og Mozart forsterket den samfunnskritikken Beaumarchais' skuespill inneholder. Rossini skrev en ren buffaopera i napolitansk tradisjon, og den er fullstendig avpolitisert. \_Barberen i Sevilla\_ er preget av vakre melodier og elegante vokalensembler. Operaen er en av de mest spilte i vår tid.

{{Slutt}}

Den komponisten som kanskje best forsto å utnytte belcantostilen i sine operaer, var \_Vincenzo Bellini\_ (1801-35). I hans operaer står arien i sentrum, men samtidig utviklet han resitativet slik at nummeroperapreget forsvant. Bellinis viktigste opera var \_Norma\_ (1831), og operaen regnes som et høydepunkt for belcantostilen. Arien "Casta diva" fra \_Norma\_ er en av operalitteraturens mest oppførte og populære arier. Bellini skrev svært krevende solopartier i operaene sine, og dette har appellert både til de beste sangerne og til publikum. Bellini døde ung og rakk aldri å utvikle operastilen videre. Bellinis skarpeste konkurrent var \_Gaetano Donizetti\_ (1797-1848),

--- 161 til 301

en uhyre produktiv komponist som skrev om lag 70 operaer i tillegg til en rekke andre verk. Hans kanskje viktigste opera er \_Lucia di Lammermoor\_ (1835) med handling hentet fra en av Walter Scotts romaner. Dette er en opera seria. Donizetti hadde også stor suksess med buffaoperaene \_L'Elisir d'amore\_ (Elskovsdrikken) fra 1832 og \_Don Pasquale\_ (1843). Disse tre operaene oppføres ofte også i vår tid. Som hos Bellini var melodien viktig for Donizetti. Både Bellini og Donizetti gjorde stor suksess i Paris, Bellini ble til og med gravlagt her. Donizetti bodde en lang periode i den franske hovedstaden, men flyttet tilbake til fødebyen Bergamo og døde der.

{{Ramme:}}

De store kravene til sangferdigheter disse komponistene stilte i sine operaer, kunne bare bli tilfredsstilt av de aller beste sangerne på denne tiden. Mest kjent var spanjolen \_Manuel García\_ (1775-1832) og hans tre barn, døtrene \_Maria Malibran\_ (1808-36), \_Pauline Viardot-García\_ (1821-1910) og sønnen \_Manuel García\_ (1805-1906). Manuel García sr., allerede en feiret tenor i hjemlandet, flyttet til Paris i 1808, og barna hans vokste opp her. Manuel García jr. ble en av Europas mest søkte sangpedagoger, og stjernesangere som svenske \_Jenny Lind\_ og tyske \_Mathilde Marchesivar\_ hans elever. Andre berømte sangere var sopranene \_Giuditta Pasta\_ og \_Giulia Grisi\_. Begge fylte rollefigurene i Bellinis operaer med bravur både i Paris, London og Milano som utover på 1800-tallet ble de sentrale operabyene i Europa. Kjente tenorer på denne tiden var italienerne \_Giovanni Battista Rubini\_ og \_Giovanni Matteo de Candia\_ (brukte bare kunstnernavnet \_Mario\_) og franskmannen \_Gilbert Duprez\_. En av de største bassangerne til alle tider var \_Luigi Lablache\_ (1794-1858). Med sitt store stemmeomfang og skuespillertalent behersket han scenen som få andre. Disse sangerne og deres enestående karrierer dominerte operascenene i Europa i store deler av 1800-tallet. De virket også som sangpedagoger og førte videre sangtradisjoner som fortsatt lever i beste velgående blant dagens sangere.

{{Slutt}}

{{Portretter: Vincenzo Bellini og Gaetano Donizetti.}}

--- 162 til 301

## xxx2 Tysk opera før Wagner

Operaen hadde aldri fått et nasjonalt uttrykk i Tyskland, og de tyske operascenene var nærmest blitt oversvømt av italienske operaer helt siden slutten av 1600-tallet. I Tyskland var imidlertid sjangeren \_Singspiel\_ populær. Denne formen kan best sammenlignes med opéra comique i Frankrike. Syngespillet hadde talt, tysk dialog og situasjonskomiske scener, og det ble brukt enkle melodier som sangmateriale. Handlingen i syngespillene var enkle og hverdagslige. Det var likevel den italienske operaen og Rossini som var mest beundret i Tyskland på begynnelsen av 1800-tallet.

 Oppfinneren av den tyske operaen ble \_Carl Maria von Weber\_ (1786-1826). Som de fleste tyske komponistene på begynnelsen av 1800-tallet skrev han klaversonater, konserter, kammermusikk og kirkemusikk. I tillegg komponerte han ti operaer, og det var med en av disse, syngespillet \_Der Freischütz\_ (1821), at han nærmest over natten ble genierklært som skaperen av den tyske operaen. Webers tonespråk er gjennomført romantisk, og det mytiske og mystiske innholdet appellerte så sterkt til publikum og det intellektuelle miljøet i Tyskland at operaen ble en overveldende suksess. Weber brukte romantiske klangfarger og harmoniske virkemidler for å fram de dramatiske og lyriske stemningene i teksten.

{{Portrett: Carl Maria von Weber.}}

{{Ramme}}

I \_Friskytten\_ finner vi alle ingredienser som måtte være til stede i en vellykket tysk romantisk opera:

-- Handlingen er basert på sagn eller eventyr eller hentet fra middelalderen.

-- Man finner overnaturlige vesener eller hendelser, f.eks. \_Ulvesluktscenen\_.

-- Bakgrunnen for handlingen er landsbyscener med landsens folk og en vill og mystisk natur.

--- 163 til 301

-- Kampen mellom gode og vonde krefter ender alltid med at de gode kreftene vinner.

-- De musikalske temaene har som regel en enkel og folkelig karakter, f.eks. \_Jegerkoret\_ i tredje akts tredje scene.

{{Ramme slutt}}

Webers orkesterbehandling og musikkuttrykk virket suggererende på publikum, og han forsøkte seg på en slags ledemotivteknikk ved å la personer og ideer få korte motiver som spilles av orkesteret når vedkommende er i farvannet eller gjør seg bestemte tanker. Han forsøkte også å veve resitativene og ariene tettere sammen slik at musikken kunne flyte uten stopp av noe slag.

 De to tyske operakomponistene som har vist seg mest levedyktige fra denne tiden, er \_Albert Lortzing\_ (1801-51) og \_Otto Nicolai\_ (1810-49). Lortzing komponerte folkelige syngespill, eller \_Spieloper\_ som sjangeren ble kalt utover på 1800-tallet. Hans komiske operaer er fylt med fengende musikk og folkelige handlinger. Den mest kjente er \_Zar und Zimmermann\_ (1837) om tsar Peter den store som reiste omkring i Tyskland, Nederland og England forkledd som tømmermann for å lære skipsbygging slik at han kunne skape bedre økonomiske forutsetninger i sitt eget land. Denne operaen er oversatt til en rekke språk og framføres jevnlig. Otto Nicolai er mest kjent for den komiske operaen \_Die lustigen Weiber von Windsor\_ (1849) basert på Shakespeares \_The Merry Wives of Windsor\_. Denne operaen har sprelske innfall og en komikk som fortsatt er levedyktig.

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Nevn noen trekk ved fransk opera som skiller den fra den italienske på begynnelsen av 1800-tallet.

2. Hva er hovedforskjellene mellom \_grand opéra\_ og \_opéra comique\_?

3. Når var storhetstiden til grand opéra i Frankrike, og hvem var den ledende operakomponisten på den tiden?

4. Hva er opéra lyrique?

5. Nevn minst fem sentrale franske operakomponister i romantikken og minst tre operaer skrevet av disse komponistene. Hva handler operaene om?

6. Nevn noen karakteristiske trekk ved italiensk opera i første halvdel av 1800-tallet.

7. Trekk fram minst tre komponister og noen sentrale operaer skrevet i italiensk stil fra denne tiden.

8. Hvem sies å ha skapt den tyske operaen, og hva heter denne komponistens mest sentrale opera?

--- 164 til 301

## xxx2 Romantikkens "grunnlagsproblemer" - nytysk versus klassisisme

Det ble relativt tidlig på 1800-tallet klart at musikken beveget seg etter to stilistiske hovedretninger: en tradisjonell retning der former og delvis det musikalske uttrykket var en slags forlengelse av wienerklassisismen, og en radikal retning der både klassisistiske formprinsipper og musikalsk uttrykk sto langt fra den balanserte orden som var klassisismens ideal. Fra omkring 1850 kom det til stadig hyppigere konfrontasjoner mellom komponister og tilhengere av retningene. Disse sto steilt mot hverandre og kom med kraftige angrep på motpartens musikk.

 De to mest markante tyske komponistene i andre halvdel av 1800-tallet var Richard Wagner og Johannes Brahms, og striden mellom romantikkens to hovedretninger ble ofte framstilt som en strid mellom tilhengerne av Wagner og Brahms. Til tross for at det finnes mange store komponister med forbokstaven B i etternavnet, ble det av Brahms-tilhengerne framstilt som om det i virkeligheten bare var tre virkelige B-er i musikkhistorien: Bach, Beethoven og Brahms.

 Den radikale retningen sprang på mange måter ut av musikkmiljøet i Paris i første halvdel av 1800-tallet, mens den klassisistiske retningen hadde et sterkt senter i konservatoriemiljøet i Leipzig med utløpere både til Berlin og Wien. Franz Liszt og Richard Wagner var de fremste eksponentene for den radikale retningen, mens Hector Berlioz hadde vært retningens store inspirator. I flere artikler forsøkte Liszt å beskrive retningen, og han tok i bruk begrepet \_nytysk\_ om den. Betegnelsen var knyttet både til selve det musikalske uttrykket og til ideen om at musikk kunne uttrykke noe utover seg selv. Dette var i og for seg ikke noe nytt. Helt siden renessansen finnes det i musikkhistorien eksempler på at komponister forsøkte å beskrive utenommusikalske fenomener i musikk. De mest kjente komposisjonene av dette slaget er vel Vivaldis \_De fire årstider,\_ enkelte av Haydns tidlige symfonier og noen av Beethovens symfonier. Det var i første rekke stemninger skapt av bilder og naturopplevelser som var programmet i de eldre komposisjonene, men det forekom også litterære og idémessige program. Innenfor den nytyske retningen ble instrumentasjon, harmonikk og musikalsk form viktige elementer i tillegg til det underliggende programmet som ofte var av litterær og idémessig art.

 For Berlioz og Liszt var det først og fremst den symfoniske musikken som ble skapt med utgangspunkt i et program. Wagner forsøkte å forene de "tre ursøstre" dans, musikk og diktning i \_das Gesamtkunstwerk\_, totalkunstverket. Han sier selv: "Musikk kan ikke tenke, men den kan levendegjøre tanker. Dette kan imidlertid kun skje når musikken har sitt utgangspunkt i diktningen, og når diktningen på en klar måte uttrykker forstandsmessige tanker. Begge deler må være innsiktet mot den dramatiske helhet." Wagner skapte det litterære programmet selv ettersom han var librettist for alle sine operaer. Både Wagner og Berlioz ga sentrale personer eller ideer egne temaer som skulle gjøre det lettere for publikum å følge handlingen og signalisere hva som skulle skje. Berlioz kalte et slikt tema \_idée fixe\_, Wagner kalte det

--- 165 til 301

\_Grundthema\_ eller \_Hauptmotiv\_. Senere er begrepet \_ledemotiv\_ blitt allment anerkjent. Selv om Wagner i all hovedsak skapte musikkdramaer, inneholder disse så mange symfoniske innslag i form av ouverturer, mellomaktsmusikk og lange forspill at han må regnes som likeverdig med de to andre. Selv om tidligere komponister som nevnt skrev programmusikk, er det først med de tre nytyske komponistene nevnt ovenfor at en ny dimensjon i symfonisk musikk manifesterer seg for fullt. Begrepet \_nytysk\_ blir for øvrig en vanlig betegnelse på denne retningen.

{{Ramme:}}

\_Ledemotivet\_ kan representere personer, typiske situasjoner, tilbakevendende handlinger osv. Det er aldri en fasttømret melodi, men brukes fleksibelt med rytmiske og intervallmessige endringer alt etter som den dramatiske sammenhengen krever det. Ledemotivet kan opptre i solistiske vokalpartier, men vanligere er det å finne i selve orkestersatsen.

{{Slutt}}

Den mer konservative klassisistiske retningen hadde sin hovedeksponent i Johannes Brahms. Robert Schumann som hadde vært redaktør for et av de mest toneangivende musikalske tidsskriftene i Europa på 1800-tallet, \_Neue Zeitschrift für Musik\_­, utnevnte i 1853 den 20-årige Brahms til arvtakeren av den musikalske arven etter Beethoven som Schubert, Mendelssohn og Schumann hadde forvaltet. Artikkelen var formet nærmest som et musikalske testamente som hvilte tungt på den unge Brahms' skuldre. Brahms' fremragende håndverksmessige dyktighet, hans sterke selvkritikk og energi og ikke minst hans åndelige spennvidde gjorde ham til den såkalte absolutte musikks lederskikkelse. Brahms sto fjernt overfor programmusikken til Berlioz og Liszt og hadde heller ikke mye til overs for Wagners ideer. Med Schumann og flere av de romantiske dikterne delte han aversjonen mot den altfor utrerte programmusikken. Musikken skulle ikke pådyttes noe som helst, den var nok i seg selv. Den mest markante talsmannen for denne retningen ble juristen og musikkritikeren Eduard Hanslick fra Wien.

{{Bilde: Neue Zeitschrift für Musik var et av de mest innflytelsesrike tidsskriftene om musikk på 1800-tallet. Det ble startet av Robert Schumann i 1834.}}

--- 166 til 301

Den klassisistiske retningen holdt seg stort sett til wienerklassisismens formprinsipper, og komponistene innenfor denne retningen skrev for et orkester med samme størrelse som på Beethovens og Schuberts tid. De brukte ikke så radikal harmonikk som "nytyskerne", og spesielt Brahms vegret seg for å gi musikken han skrev, slående titler slik mange av samtidens komponister gjorde.

 Musikkonservatoriet i Leipzig var en av de viktigste musikkopplæringsinstitusjonene i Europa gjennom store deler av 1800-tallet. Dette var Mendelssohns og Schumanns institusjon og ble den mest markante opplæringsanstalten for den konservative, klassisistiske siden. Nytyskerne samlet seg om Liszt i Weimar. Likevel sto de fleste komponistene på 1800-tallet i en mellomstilling mellom disse retningene.

## xxx2 Lieden, symfonien og konserten i romantikken

### xxx3 Den romantiske lieden

Røttene til den romantiske lieden finner vi tilbake på 1700-tallet. Carl P.E. Bach og andre begynte i Nord-Tyskland å sette tekster til eksisterende melodier, ofte dansemelodier. Disse sangene var enkle, og klaverakkompagnementet hadde bare en støttende funksjon. Etter hvert fikk akkompagnementet en bredere plass, og Mozart nærmer seg den romantiske lieden i sangen "Das Veilchen".

 Det kommer altså allerede på 1700-tallet til syne enkelte romantiske trekk i den tyske liedtradisjonen. Det var særlig to komponister som skrev såkalte \_ballader\_ av høy kunstnerisk kvalitet på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet: \_Johann Rudolf Zumsteg\_ (1760-1802) og \_Carl Löwe\_ (1796-1869) i generasjonen etter. Balladen som poetisk sjanger var blitt dyrket i Tyskland med de populære engelske og skotske balladene som forbilde. De fleste av disse balladene var ganske lange, episke dikt med skildringer av romantiske eventyr og overnaturlige hendelser. Forbildet var den gamle middelalderballaden (se kapitlet om folkemusikk), og man prøvde å bevare det folkelige preget som disse hadde hatt. Det er klart at lange, fortellende ballader krevde en helt annen musikalsk form enn de enkle idylliske strofiske diktene som det var vanlig å sette musikk til på 1700-tallet. Ikke bare gjorde lengden på diktene at man fikk en utfordring når det gjaldt å skape sammenheng og en enhetlig form. Det var også en utfordring å gi musikalsk uttrykk for de mange skiftene i handlingen. Pianostemmen gikk derfor fra å være rent akkompagnerende til i større grad å bli en likeverdig partner til sangstemmen. Nå måtte de to stemmene dele likt på å understreke og formidle innholdet i teksten.

 Vi klassifiserer gjerne en romantisk lied i tre formtyper:

1. \_Strofisk form\_: Alle strofene har samme melodi og akkompagnement. Denne formen brukes når komponisten ønsker å formidle grunnstemningen i diktet.

2. \_Variert strofisk form\_: Dette er i utgangspunktet en strofisk form, men noen av strofene i diktet har fått en annen musikalsk utforming. Denne formen brukes

--- 167 til 301

dersom noen av strofene i diktet avviker fra de andre, og når komponisten ønsker å framheve et høydepunkt eller en stemningsendring i teksten.

3. \_Gjennomkomponert form\_: Her har alle strofene fått ulik musikalsk utforming. Ved å bruke denne formen kan komponisten i større grad få fram detaljer i diktet.

{{Ramme:}}

I lyrikken kalles et visst antall linjer eller vers som er føyd sammen etter et metrisk (rimstilling eller rytme) eller innholdsmessig prinsipp en \_strofe\_. I dagligspråket sidestilles vers og strofe, for eksempel snakker vi om \_vers\_ i ei vise eller en salme, men \_strofe\_ i Lyrikk. I beskrivelsen av lieden brukes den lyriske betegnelsen strofe.

{{slutt}}

\_Franz Peter Schubert\_ (1797-1828) var meget produktiv, sitt korte liv til tross. Verk-listen hans omfatter blant annet 9 symfonier, 22 klaversonater, omkring 35 kammermusikkomposisjoner, 6 messer, 17 sceniske verk og over 600 lieder. Og det er særlig i disse sangene at Schuberts fantastiske evne til å lage vakre melodier avsløres, men den samme melodiøsitet flommer også like uanstrengt i instrumentalmusikken hans.

 Schubert hadde en velutviklet sans for fargerike harmoniske forbindelser. Mest påfallende er kanskje hans forkjærlighet for raske vekslinger mellom dur- og molltreklanger, for mediantforbindelser og for modulasjoner nedover i subdominantregionen.

{{Portrett: Franz Schubert.}}

Man sier gjerne at den tyske romantiske lied oppsto som sjanger da Schubert komponerte "Gretchen am Spinnrade" (Lille Grete ved rokken) til en tekst fra Goethes \_Faust\_. Her finner vi et godt eksempel på hvordan klaverstemmen kan støtte opp om og formidle stemningen i diktet. Gretchen sitter ved rokken og nærer en urolig lengsel etter kjæresten sin. De rullende bevegelsene i klaveret skildrer på samme tid både rokkehjulets surring og den indre uro som Gretchen opplever.

--- 168 til 301

{{Musikknoter: Schubert: Gretchen am Spinnrade opus 2, begynnelsen.}}

Året etter komponerer han "Erlkönig" (Alvekongen), en av ganske få ballader som Schubert komponerte. Denne har også tekst av Goethe og ble publisert som hans opus 1. Dette er en av hans forholdsvis få gjennomkomponerte lieder. De hissige triolbevegelsene i klaveret understreker både farens angst og hestens raske galopp gjennom natten. Sangstemmen er nærmest resiterende, men Schubert karakteriserer de tre aktørene - faren, den slu alvekongen og det skrekkslagne, syke barnet med sine rop en tone høyere for hver repetisjon - på en fremragende måte.

 De fleste av Schuberts lieder er strofiske, enten med identiske repetisjoner av musikken eller med bare små endringer fra den ene strofen til den andre. De andre, og da særlig de med noe lengre tekst, veksler mellom variert strofisk eller ytterst sjelden gjennomkomponert form.

--- 169 til 301

Tekstene sine hentet Schubert fra mange av samtidens store og små poeter, og når vi tar i betraktning mengden av lieder i hans produksjon, er det vel ikke å undres over at ikke alle tekstene holder like høy litterær kvalitet. Likevel må vi kunne si at Schuberts musikk har evnen til å heve et heller middelmåtig dikt til kunstneriske høyder.

{{Ramme:}}

En \_sangsyklus\_ brukes som betegnelse på en rekke sanger som settes sammen for å fortelle en sammenhengende historie, skildre et fenomen eller utdype et tema. Det må finnes en rød tråd som binder sangene sammen, og komponisten har tenkt at sangsyklusen skal framføres i sin helhet

{{Slutt}}

De to sangene som vi har nevnt, er enkeltstående lieder. Men i Schuberts produksjon finner vi også tre \_sangsykluser\_. De to første, \_Die schöne Müllerin\_ (1823) og \_Winterreise\_ (1827), er satt sammen av Schubert selv og har tekster av Wilhelm Müller. Uttrykket i de to er ganske forskjellig. I \_Die schöne Müllerin\_ følger vi en ung møllersvenn på hans reise rundt i verden på jakt etter lykken. Den finner han hos møllerens datter. Hele syklusen har fått et liketil og folkelig preg. Melodiene er folketonepreget og er ofte nokså regelmessig organisert i 2- eller 4-takters fraser. \_Winterreise\_ skildrer helt andre stemninger. Jeg-personen i disse diktene er en ung mann som lider av ulykkelig kjærlighet, og som vandrer fra sted til sted i et kaldt og goldt vinterlandskap. Her er sangstemmen ofte utformet mer resitativisk, mens klaveret har fått en mer skildrende og framtredende rolle. Den siste sangsyklusen, \_Schwanengesang\_ (1828), var ikke tenkt som syklus fra Schuberts side, men ble satt sammen og utgitt som det etter hans død. Den har tekster av ulike forfattere, blant andre Heinrich Heine.

 \_Robert Schumann\_ (1810-56) var den som videreførte og videreutviklet den romantiske lieden i generasjonen etter Schubert. Han gifter seg i 1840 med Clara Wieck og kaster seg fra nå av for alvor over liedkomposisjon. Dette året skriver han over hundre lieder. Schumann organiserer dem ofte i sykluser, og de mest kjente fra dette året er \_Myrthen\_ Op. 25 med tekster av ulike forfattere, \_Liederkreis\_ Op. 39 med tekster av Eichendorff, \_Frauenliebe und ‑leben\_ Op. 42 med tekster av Chamisso og \_Dichterliebe\_ Op. 48 med tekster av Heine. Schumann hadde gjennomgående en sikrere litterær dømmekraft enn Schubert, noe som vises i at han nesten utelukkende bruker tekster av samtidens største poeter.

{{Portrett: Robert Schumann.}}

--- 170 til 301

Med Schumann er vi midt i den blomstrende romantikken. Selv om Schumanns melodiske linjer er uttrykksfulle og vakre, mangler de noe av Schuberts spontane sjarm. Og mens Schubert hele tiden var opptatt av å skape en god og naturlig melodi, er det hos Schumann selve klangbildet som helhet som står i sentrum for interessen. Schumanns lieder blir i større grad enn i Schuberts duetter for to likeverdige partnere, med andre ord ekte kammermusikk. Ikke sjelden deler klaver- og sangstemmen på de musikalske frasene. Og de forseggjorte klaverforspillene og -mellomspillene fungerer som kommentarer til det sangeren skal synge eller nettopp har sunget. Etterspillene, som ofte er svært omfattende, oppsummerer gjerne hele sangen. Man finner mange eksempler på at sangstemmen ikke avslutter på grunntonen, men på kvinten. Deretter blir det klaverstemmens oppgave å avslutte og kadensere. I \_Frauenliebe und -leben\_ lar Schumann et langt etterspill oppsummere hele sangsyklusen ved at klaveret griper tilbake til det musikalske stoffet fra den første sangen.

 I motsetning til hva tilfellet var hos Schubert, finner vi sjelden rent strofiske lieder hos Schumann. Da er det gjerne snakk om sanger med folkevisekarakter. Den langt vanligste formen hos Schumann er variert strofisk form.

 Den viktigste etterfølgeren til Schumann på liedens område er \_Johannes Brahms\_ (1833-97). For ham var lieden et naturlig uttrykksmiddel, og de over 250 liedene han skrev, fordeler seg over hele hans skaperperiode. Brahms skal selv ha uttalt at hans liedideal var den enkle folkesangen, noe hans kanskje mest kjente lied, "Wiegenlied" (Voggesang), er et godt eksempel på. Han laget også en mengde rene folketonearrangementer, helt fra de 14 som ble utgitt i 1858 og var tilegnet barna til Clara og Robert Schumann, og til de 49 som ble utgitt i 1894. I mye av den andre musikken Brahms komponerte, er han ofte nokså intrikat i både harmonikk og tekstur, men i disse sangene er akkompagnementet preget av en sjarmerende enkelhet. En lignende folkelig enkelhet preger de to settene med \_Liebeslieder-walzer\_ for sangkvartett og firhendig klaver.

 De viktigste elementene i Brahms' lieder er melodilinje og bass, harmonikk og form. En ganske stor del av sangene hans er i strofisk form, selv om den som hos Schubert blir behandlet forholdsvis fritt. Akkompagnementet er sjelden skildrende, og mellom- og etterspillene har sjelden den betydning de har hos Schumann. Selv om klaverstemmen er full av synkoperte rytmer og variert tekstur, har den alltid først og fremst en akkompagnerende funksjon. Kanskje det beste Brahms skrev innenfor denne sjangeren, er de sangene som handler om døden. Her står \_Vier ernste Gesänge\_ Op. 121 fra 1896, med tekster fra Bibelen, som noe av det ypperste Brahms har skapt, og noe av det ypperste i liedkomposisjon overhodet.

 Postromantikkens store liedkomponist er \_Hugo Wolf\_ (1860-1903). Hans 250 sanger viderefører den romantiske liedtradisjonen, men de avslører i tillegg en tydelig påvirkning fra Wagner. De fleste ble skrevet i korte perioder av intens kreativ aktivitet i tiåret mellom 1887 og 1897. De ble utgitt i seks samlinger med tekster av både tyske, spanske og italienske diktere. Den siste samlingen, \_Michelangelo-Lieder\_ (1898) ble ikke fullført fordi Wolf på det tidspunktet ble rammet av sterke depresjoner og ble innlagt på mentalsykehus der han døde seks år senere.

--- 171 til 301

Wolfs litterære smak var mer kompromissløs enn den hadde vært hos tidligere romantiske liedkomponister. Han konsentrerte seg gjerne om én poet om gangen og plasserte poetens navn ovenfor komponistens på tittelsiden til sangsamlingene sine. Dette er uttrykk for en ny måte å betrakte forholdet mellom tekst og musikk på, et synspunkt som er avledet av Wagners praksis i sine musikkdramaer. Hos Wolf finnes det ingenting av de folkemusikalske elementene og den strofiske formen som er så sterkt til stede i sangene til Brahms. Det blir også naturlig for Wolf å bruke gjennomkomponert form, for på den måten å få fram detaljene i teksten, uten at klaverstemmen av den grunn blir "ordmalende". Klaverstemmen utvikler seg ofte selvstendig i forhold til sangstemmen. Her viser også Wolf ofte at han er inspirert av Wagners "Tristan-musikk" med sin kromatiske stemmeføring, lange dissonansrekker og hyppige modulasjoner. Med sin radikale harmonikk er Hugo Wolf med på å berede grunnen for 1900-tallets harmoniske stil.

{{Portrett: Hugo Wolf i 1885.}}

Dersom vi ser liedens utvikling under ett fra Schubert til Wolf, er det to tendenser som gjør seg gjeldende. For det første fører et generelt ønske om å tolke tekstens detaljer mer inngående til at komponistene forlater den strofiske formen til fordel for en gjennomkomponert form. For det andre er det en tendens til at klaverets rolle blir viktigere og viktigere. Hos Schubert lå vekten på sangstemmens melodi, hos Schumann var de to i en slags likevekt, mens hos Wolf er det klaveret som inntar en ledende rolle mens sangstemmen deklamerer teksten.

### xxx3 Den klassisistisk-romantiske symfonien

Den første store romantiske symfoniker er \_Franz Schubert\_ som vi kjenner ni symfonier av. De fem første er nærmest wienerklassisistiske i uttrykket, men fra og med symfoni nr. 6 (\_Lille C-dur\_) trer det særegent schubertske for alvor fram. Bortsett fra nr. 8 har alle symfoniene hans fire satser: Hurtig - Langsom - Scherzo (menuett) - Hurtig. Bortsett fra den 5. har alle en langsom innledning til første sats, noe som viser en påvirkning fra Haydn. I de fem første symfoniene har tredje sats betegnelsen menuett, men i 6. og 9. har de fått betegnelsen scherzo.

 De viktigste symfoniene til Schubert er likevel nr. 8 i h-moll (\_Den ufullendte\_) fra 1822 og nr. 9 (\_Store C-dur\_) fra 1828, det året han dør. \_Den ufullendte\_ har fått navnet sitt fordi den bare har to satser. I denne symfonien har Schubert videreført de harmoniske nyvinningene som han allerede har utviklet i liedene. Nytt er en særegen sans for orkesterklang. Romantiske instrumenter som horn, obo og cello får en sentral plass i temapresentasjonene. Dette viser at det ikke bare er selve temaet som er viktig, men

--- 172 til 301

også den klangdrakten det til enhver tid blir presentert i. \_Den ufullendte\_ av Schubert er ofte blitt referert til som "den første fullblods romantiske symfonien". Ikke minst har den fått denne karakteristikken på grunn av åpningstaktene. Her er det som om Schubert vil utfordre grensene for hva vi kan oppfatte med hørselen. Musikken starter i dype strykere i \_pp\_, for så å stige langsomt opp fra dypet til den når over vår høregrense. Da har vi en følelse av at musikken ar pågått en stund før vi ble oppmerksom på den. Det ligger en mystikk i denne åpningen som er karakteristisk for romantikkens ønske om å formidle dragningen mot det tilslørte og utenomsanselige.

{{Musikknoter: Åpningen av Schuberts "ufullente" symfoni nr. 8.}}

Den 9. symfonien i C-dur ble av Schumann beundret for sin "himmelske lengde", en lengde den vel neppe hadde tålt hadde det ikke vært for Schuberts umåtelig vakre melodier. Og i tillegg til det melodiske stoffet er det orkesterklangen og orkesterbruken man fascineres av.

 \_Felix Mendelssohn-Bartholdy\_ (1809-47) hadde en egen evne til å beskrive landskaper i musikk. Han skrev mange symfonier, men det er de tre siste som spilles mest i dag. To av disse, \_Den skotske\_ nr. 3 og \_Den italienske\_ nr. 4, har altså geografiske navn. I disse to viser Mendelssohn oss den tyske romantikerens oppfatning av henholdsvis Nord- og Syd-Europa. Skottland skildres grått og melankolsk med gneldrende sekkepiper og med stemninger hentet ut av de gamle heroiske balladene. Italia er solrikt og vibrerende med innslag av folkelig dans og pilegrimsprosesjoner. I begge symfoniene bruker han den sykliske symfoniformen Haydn og Mozart brukte, men i "den skotske" spilles alle de fire satsene \_attacca\_, og de er bundet sammen av små sitater fra den langsomme innledningen til første sats.

{{Portrett: Felix Mendelssohn-Bartholdy.}}

--- 173 til 301

I tillegg er det stor grad av melodisk slektskap mellom temaene i de ulike satsene.

 Musikken til Mendelssohn er luftig, elegant og lettflytende, og orkesterpaletten hans er svært fargerik. Her er det en lys og optimistisk verden vi møter. Et særegent trekk er den såkalte "alvemusikken", fjærlette staccatobevegelser som virvler gjennom orkesteret og danner et vibrerende klangteppe. Mendelssohn framstår som "den klassiske romantikeren" framfor noen: klassisistiske former, klassisistisk klarhet og et kontrollert romantisk uttrykk uten overdrivelser.

 \_Robert Schumann\_ er i sine fire symfonier fullblods romantiker i langt større grad enn det Mendelssohn er. Den første symfonien kalles \_Vårsymfonien\_. Opprinnelig tenkte Schumann at satsene skulle ha titler etter mønster av \_Pastoralesymfonien\_ til Beethoven, men dette ble droppet. Symfoni nr. 3 har tilnavnet \_Den rhinske\_, og i begge symfoniene kan vi se at Schumann befinner seg et sted midt imellom den klassisistiske og den nytyske retningen. Han uttalte seg sterkt kritisk til programmusikk generelt, men det ser ut til at han aksepterer karakteriserende musikk.

 I symfoni nr. 4 lar Schumann satsene gå attacca slik Mendelssohn hadde gjort i \_Den skotske\_. For å binde satsene sammen musikalsk lar han de fleste temaene springe ut av den langsomme innledningen til første sats. Dette er et viktig trekk ved utviklingen av den romantiske symfonien.

 Schumann utnytter ikke orkesteret like briljant som Schubert og Mendelssohn. Hans styrke kommer først og fremst til uttrykk i mengden av vakre lyriske detaljer.

 \_Johannes Brahms\_ var 43 år og en erfaren komponist før han komponerte sin 1. symfoni (c-moll) i 1876. I de følgende ni årene kommer det tre symfonier til: nr. 2 (D-dur) i 1877, nr. 3 (F-dur) i 1883 og nr. 4 (e-moll) i 1885. De er alle sammen klassisistiske i formen med fire satser i vanlig rekkefølge. De klassisistiske forbildene gir seg også til kjenne i den utstrakte bruken av kontrapunkt og tematisk arbeid, mens det romantiske kommer fram i orkesterklangen, i harmonikken og ikke minst i den lyrisk-melodiske utformingen av temaene der Brahms tydelig står i gjeld til Schubert.

{{Portrett: Johannes Brahms i 1853.}}

Når det gjelder toneartsforholdet mellom satsene i sykliske verk, har Brahms en forkjærlighet for mediantforbindelser. I Brahms

--- 174 til 301

1. symfoni finner vi for eksempel dette mønsteret: 1. sats i c-moll, 2. sats i E-dur, 3. sats i Ass-dur og 4. sats i C-dur. Mellom 1. og 2. sats er det et tredjegrads mediantforhold (ingen fellestoner), mens det mellom de andre er et andregrads (én fellestone).

 Romantikerne var først og fremst opptatt av det lyriske uttrykket, og mediantforbindelser framhever etter deres mening dette vesentlig bedre enn de mer spenningsskapende kvart- og kvintforbindelsene (subdominant og dominant) vi som oftest finner mellom satsene i wienerklassisistiske symfonier.

{{Ramme:}}

\_Absolutt musikk\_ blir brukt som betegnelse på musikk som ikke skal skildre noe utenommusikalsk, f.eks. hendelser, sinnsstemninger og gjenstander. Absolutt musikk er det motsatte av \_programmusikk\_.

{{Slutt}}

All musikk som Brahms skrev, var absolutt musikk, så også symfoniene. Ingen verker har beskrivende tider eller antydning til program. Han så på Beethoven som sitt store forbilde, og det er ikke tilfeldig at hans første symfoni går i c-moll (som Beethovens 5.), og at det sentrale temaet i siste sats har klare likhetstrekk med det kjente temaet i siste sats av Beethovens 9. Brahms' musikk har alltid en stram konstruksjon og en logisk form.

 Tematikken til Brahms er overveiende diatonisk. Temaene er utformet som vakre melodier samtidig som de ofte er basert på små kjernemotiver. Hovedtemaet i første sats i 4. symfoni er konstruert av en fallende og deretter en stigende rekke med terser. Mot disse diatoniske melodiene bruker han mye kromatikk i understemmene, noe som gir en raffinert og utpreget romantisk harmonikk. Dette er et karakteristisk stiltrekk som vi også finner hos flere andre romantiske komponister, ikke minst hos Edvard Grieg.

 Brahms hadde også en sterk interesse for musikk fra barokken og renessansen. Dette kommer til uttrykk ved at han ofte kan tendere mot modalitet, slik han for eksempel gjør det i 2. sats i 4. symfoni. Selv om hovedtonearten i denne satsen er E-dur, går åpningstemaet i e-frygisk.

 Et annet resultat av hans interesse for eldre tiders musikk er bruken av gamle former og komposisjonsprinsipper, blant annet variasjonsform, fuge og passacaglia. Et godt eksempel på dette finner vi i siste sats i 4. symfoni som er bygd opp som en stor chaconne.

 \_Anton Bruckner\_ (1824-96) prøvde som Brahms å forene de romantiske ideene med idealene fra wienerklassisismen, men løsningen hans er vesentlig annerledes. Han har skrevet ni symfonier, og disse står ved siden av de tre store messene som hovedverkene i hans produksjon. Den første skrev han i 1865-66, da han var over 40 år, og den siste ble fullført av en elev på grunnlag av skisser Bruckner hadde gjort ferdig før han døde.

{{Portrett: Anton Bruckner i 1894.}}

Bruckner kom tidlig i kontakt med Wagner, og dette møtet kom til å prege musikken hans ganske sterkt. Det førte også til at han ble tatt for å være

--- 175 til 301

wagnerianer i konflikten som utspant seg mellom Wagners sympatisører og Brahmstilhengerne i Wien. Det ble da heller aldri noe hjertelig forhold mellom ham og Brahms.

 Symfoniene til Bruckner er klassisistiske i den forstand at alle har fire satser. Yttersatsene er gjerne i sonatesatsform, og de har alle sammen store dimensjoner. Temaene til Bruckner er gjerne avledet av hverandre, og ofte blir de gjennomføringsmessig behandlet allerede i eksposisjonen. Gjennomføringen og reprisen slås sammen før satsen rundes av med en oppsummering av de foregående temaene. Både første og siste sats har hurtig tempo, men tempoene hos Bruckner virker langsomme på grunn av den langsomme harmoniske rytmen og de lange linjene.

 Bruckner var en fremragende organist, og han utnytter orkesteret på en orgelaktig måte ved å sette ulike instrumentgrupper og -kombinasjoner opp mot hverandre i store klangblokker som avløser hverandre. Wagner-påvirkningen kan vi spore i harmonikken, i størrelsen på orkesteret og i melodiutviklingen. Det siste henter han inspirasjon til i Wagners "uendelige melodi". Hos Bruckner ser vi at de melodiførende stemmene overlapper hverandre.

 Ingen av Bruckners symfonier har et program som ligger til grunn for den musikalske utviklingen. Dessverre kom Bruckner i hele sin levetid til å stå i skyggen av Brahms. Først i den senere tid har musikken hans oppnådd den anerkjennelsen den fortjener.

### xxx3 Konsertformen i romantikken

Vi kan si at det særlig var to forutsetninger som gjorde at solokonsertformen ble svært populær utover i romantikken.

 For det første var det en form som på mange måter kunne gjenspeile romantikkens kunstnerholdning. Romantikken er tiden for de berømte klaver- og fiolinvirtuosene. Publikum dyrker den geniforklarte utøveren, og mange av disse utøverne har gjennom å komponere konserter til eget bruk i sterk grad vært med på å prege musikkutviklingen.

 For det andre var det i romantikken en stor interesse for orkesterklang og orkestermusikk. Solokonserten kunne favne begge disse forutsetningene, og den var derfor en naturlig form å uttrykke seg i for mange av komponistene.

 Den romantiske konserten utvikler seg i to forskjellige retninger:

1. Den symfoniske konserten

2. Virtuoskonserten

I en symfonisk konsert finner vi i større grad en likevekt mellom orkester og solist. Selv om solostemmen også her kan være svært virtuost utformet, har orkesteret en mer framtredende rolle. I stedet for å fokusere utelukkende på solisten prøver man heller å utnytte den klangkontrasten som oppstår mellom solist og orkester. Konserten får da en symfonisk utvikling med solisten som en ekstra klangfaktor i tillegg til orkesteret.

--- 176 til 301

I en virtuoskonsert settes solisten i sentrum, mens orkesteret trer i bakgrunnen og får en rent akkompagnerende rolle. Hensikten er da å framheve solisten gjennom hans eller hennes håndtering av det virtuose solistpartiet. Denne retningen har vært beskrevet tidligere. Vi skal derfor her ta for oss hvordan den symfoniske konserten utvikler seg i romantikken.

 Mendelssohn skrev flere konserter, men bare tre er utgitt: to klaverkonserter og en fiolinkonsert. Fiolinkonserten Op. 64 ble komponert i 1844 og representerer ikke bare et høydepunkt i Mendelssohns produksjon, men også i hele fiolinkonsertlitteraturen. Og den framføres jevnlig i konsertsalene rundt om i verden.

 Et klart romantisk trekk, som vi også finner i andre verker av Mendelssohn, er behovet for å styrke enheten mellom satsene med ulike virkemidler. De to første satsene knyttes sammen av en overledningsdel, og i innledningen til siste sats hentes hovedtemaet i første sats fram igjen. I første sats finner vi også noen nye formløsninger. Orkestereksposisjonen er utelatt slik at solisten begynner med det samme. Dessuten kommer kadensen i slutten av gjennomføringen, ikke mellom reprisen og codaen som i den klassisistiske konserten. Solostemmen i Mendelssohns fiolinkonsert er meget virtuost utformet, men orkesteret har langt fra bare akkompagnerende funksjon. Det blir derfor naturlig å plassere dette verket et sted midt imellom de to retningene.

 Schumanns konserter må også plasseres mellom de to retningene. De mest spilte er klaverkonserten i a-moll Op. 54 fra 1845 og cellokonserten, også i a-moll Op. 129 fra 1850. Klaverkonserten ligger ganske langt fra det klassisistiske idealet, selv om den har beholdt den tresatsige strukturen. I første sats er de tradisjonelle orkester- og solisteksposisjonene slått sammen til en, der både solist og orkester deltar i temapresentasjonen.

 Et annet viktig trekk ved denne konserten er at den må anses som \_monotematisk\_, det vil si at den bygger på ett grunntema. Vi kjenner denne teknikken fra Beethovens 5. symfoni, men dette er noe som blir vanligere utover i romantikken. Dessuten går andre og tredje sats attacca. Fordi romantisk musikk ofte preges av hyppig skiftende stemninger og lett kan virke fragmentarisk, blir det viktig for komponistene å finne måter å binde komposisjonene sammen på. Vi har sett det hos Mendelssohn, og vi ser det her hos Schumann.

 Konserten kan nesten betegnes som et klaverstykke med et luftig og gjennomsiktig orkesterakkompagnement som her og der overtar sangbare melodilinjer fra solisten. Schumann skal selv ha sagt om verket at det var en mellomting mellom symfoni, konsert og stor sonate. Men selv om klaverstemmen står i sentrum, er det virtuose erstattet av et mer intimt og lyrisk uttrykk, og klaver- og orkesterstemmen er mer innvevd i hverandre enn de er i en typisk virtuoskonsert.

 Noen av de samme trekkene finner vi i cellokonserten. Den har tre satser som spilles attacca. Om denne skal Schumann selv ha uttalt at den er et "konsertstykke for cello med orkesterakkompagnement".

--- 177 til 301

Dette viser at Schumann i sine konserter kan redusere orkesterets rolle til først og fremst å akkompagnere solisten. Men solopartiet er ikke utpreget virtuost utformet. Dermed plasserer også Schumann seg midt mellom de to retningene.

 Det er vel i konsertene til Johannes Brahms at vi kommer nærmest den såkalte symfoniske konserten. I alt skrev han to klaverkonserter, en fiolinkonsert og en dobbeltkonsert for fiolin og cello.

 Den første klaverkonserten, som er et meget tidlig verk av Brahms (Op. 15 og skrevet i 1858), har en tradisjonell første sats der solisten først introduseres etter orkestereksposisjonen. Klaverkonserten i B-dur (Op. 83 fra 1881) er et mye senere verk, og her bryter han mer med tradisjonen. Den har fire satser, og solisten kommer inn helt fra begynnelsen i første sats. Klaverstemmene i de to konsertene er ikke preget av virtuositet selv om de byr på store tekniske utfordringer. Frasene ligger ikke lett i fingrene, og det trengs egentlig mer fysisk styrke og utholdenhet enn finslepen eleganse og fingerferdighet for å være klaversolist i disse konsertene.

 Fiolinkonserten i D-dur (1878), som igjen er i tradisjonell tresatsig form, ble dedikert til den ungarskfødte fiolinisten \_Joseph Joachim\_ (1831-1907) som også skrev kadensen til den. Joachim hadde lenge vært en nær venn og samarbeidspartner for Brahms, men forholdet kjølnet under Joachims skilsmisse fordi Brahms tok parti for kona. Forholdet dem imellom bedret seg imidlertid da Brahms hadde skrevet dobbeltkonserten. De siste satsene i begge disse verkene har noe ungarsk eller sigøyneraktig i uttrykket som gjerne kan være en liten hyllest til Joachim.

{{Portrett: Fiolinisten Joseph Joachim.}}

Dobbeltkonserten i a-moll (1887) er preget av Brahms interesse for barokkmusikk. Vi kan se på den som et forsøk på å utforske hvilke muligheter som ligger i concerto grosso-konseptet for en komponist mot slutten av 1800-tallet. Den er svært polyfon i teksturen og gjør bruk av et mye mer begrenset

--- 178 til 301

tematisk materiale enn de tre andre konsertene til Brahms. Dette illustreres godt i andre sats der melodikken springer ut av ett lite åpningsmotiv, en stigende kvart.

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Hvilke to stilistiske hovedretninger dominerte musikkskapingen i romantikken, og hvilke komponister var toneangivende innenfor disse retningene?

2. Hva er et \_ledemotiv\_?

3. I hvilke tre formtyper blir den romantiske lieden klassifisert?

4. Hvilke komponister var de mest toneangivende for utviklingen av den tyske lieden?

5. Hva er en \_sangsyklus\_?

6. Hva skiller Hugo Wolfs lieder fra dem for eksempel Johannes Brahms komponerte?

7. Hvilke stiltrekk er særlig framtredende i den \_klassisistisk-romantiske symfonien\_, og hvilke komponister skrev slike symfonier?

8. Hva er absolutt musikk?

9. Pek på noen viktige forskjeller mellom den \_symfoniske konserten\_ og \_virtuoskonserten\_ i romantikken.

## xxx2 Operaens giganter på 1800-tallet: Verdi og Wagner

1800-tallets to store operagiganter hadde egentlige ganske lik personlig og musikalsk bakgrunn. De kom begge fra lavere middelklasse, de fikk begge relativ vilkårlig musikkopplæring i ungdommen, og de var begge sterkt politisk bevisste. I romantikkens ånd utnyttet de begge sin usystematiske musikkutdanning til å skape myten om at de var musikalsk autodidakte.

 Vi kan imidlertid peke på minst like mange ulikheter som likheter mellom disse to. Verdi sto med begge bena godt plantet i den italienske belcantotradisjonen, og han hadde viktige og markante forgjengere han kunne lene seg på underveis til etableringen av et eget personlig tonespråk. Operaen var dessuten sett på som nærmest et folkelig musikkuttrykk i Italia, og Verdi kunne utnytte det til sin fordel at han vokste opp i en allerede lang og fast tradisjon. Verdis etter hvert dominerende posisjon som operakomponist gjorde at han ble en faktor i samlingen av Italia, og han fikk plass i det første italienske parlamentet. Navnet Viva Verdi ble dessuten brukt som et akronym og hemmelig kamprop for kongen og Italias samling (\_Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia\_ - Leve Viktor Emanuel Italias konge).

 Verdi delte ikke Wagners idé om at operaen skulle være et helhetskunstverk, og han sa derfor: "Opera er opera, symfoni er symfoni." Verdi skrev ikke librettoen til operaene selv slik Wagner gjorde, men han var likevel svært nøye på hvordan den var utformet, og det var svært viktig å skape en handlingens og musikkens enhet i operaene han komponerte. Den sangbare og fengende melodi var nesten alltid Verdis

--- 179 til 301

utgangspunkt, og det var bare i de siste operaene han skrev, at orkesteret og den musikalske behandlingen av det dramatiske stoffet ble viktigere enn selve melodien. Orkesteret ble likevel aldri bærer av den musikalske utviklingen som hos Wagner. Wagners ledemotivteknikk ble i liten grad brukt av Verdi.

 Wagner på sin side måtte nærmest skape den store tyske operaen på egen hånd. Hans viktigste tyske forløpere var Weber, Spohr og Nicolai, men de skrev tradisjonelle operaer med islett av det tyske syngespillet. Musikalsk sett vendte Wagner seg til helt andre inspirasjonskilder, der de viktigste var Bellini, Berlioz og Liszt. Wagner hadde også visjoner om å skape en helt ny type musikkdramatikk som sprengte den tradisjonelle operaens form og dimensjon gjennom skapingen av "Das Gesamtkunstwerk". Selv om Wagner hadde klare politiske standpunkter, ble han aldri en samlende faktor i dannelsen av den tyske stat slik Verdi hadde vært det i Italia, men musikalsk sett fikk Wagner større betydning for generasjonene etter seg enn Verdi.

 \_Giuseppe Verdi\_ (1813-1901) var den mest innflytelsesrike italienske komponisten på 1800-tallet. Han vokste opp i en provins av Italia som var styrt av Østerrike, og dette bevisstgjorde tidlig et nasjonalt engasjement hos Verdi. Han fikk antatt sin første opera, \_Oberto\_, for oppføring på La Scala i 1839. Dette var en av de viktigste operascenene i Europa, og suksessen med \_Oberto\_ førte til at han fikk kontrakt på levering av tre nye operaer i løpet av to år for La Scala. Operaen \_Nabucco\_ (1842) ble en av de største suksessene i La Scalas historie, og i løpet av de neste 11 årene fulgte 16 nye operaer.

 Etter å ha vært bosatt både i London og Paris flyttet Verdi tilbake til Italia i 1849. Han overtok familiegården Sant' Agata like utenfor hjembyen Busseto og gjorde den til et mønsterbruk i løpet av de påfølgende årene.

 I 1853 var operaen \_La Traviata\_ ferdig, og Verdi var etter hvert blitt svært selektiv i valg av temaer han tok opp i operaene sine, og i løpet av de neste 18 årene ble bare seks nye operaer komponert. To av disse ble skrevet for Parisoperaen. Verkene var derfor betydelig lengre en de andre operaene han hadde skrevet, og oppdragene til Paris medførte en forpliktelse fra Verdis side til å være til stede under den omfattende innstuderingsperioden. Dette førte til flere lengre utenlandsopphold i løpet av 1850- og 1860-årene.

 Verdis politiske engasjement var tydelig gjennom valget av tekster i operaene han komponerte, og i årene 1861-65 lot han seg overtale til å la seg velge til det første italienske parlamentet. I løpet av disse årene var det derfor bare operaen \_Skjebnens makt\_ (1862) som ble oppført. Likevel brukte han mye tid på å revidere tidligere operaer i disse årene. De eneste større komposisjonene som fikk sin uroppførelse i løpet av 1870-årene, var operaen \_Aïda\_, oppført for første gang i Kairo i 1871, og \_Requiem\_, uroppført i St. Marco i Milano i 1874.

 Det gikk hele 16 år mellom \_Aïda\_ og \_Otello\_ (1887), den neste operaen Verdi skrev. Fem år senere fullførte Verdi sin siste opera \_Falstaff\_ (1893). Verdi døde i Milano i 1901.

--- 180 til 301

{{Portrett: Giuseppe Verdi ca. 1860.}}

Verdis operaproduksjon lar seg nokså naturlig dele i fire perioder etter formale kriterier og begivenheter i komponistens liv. Den første perioden er preget av de revolusjonære og nasjonale frihetsbølgene som var sterke i hele Europa i 1840- og 1850-årene. Ved å bruke historiske temaer med sterkt patriotisk innhold fikk Verdi gitt kunstnerisk uttrykk for de nasjonale frihetstankene han ønsket å oppildne det italienske folket med. I Italia var operaen som nevnt folkets egen kunstform. Derfor var operaen det mediet som sterkest kunne nå fram med et slikt budskap. Verdi oppnådde betydelig forståelse og beundring ved å ta opp temaer der opprør mot myndighetene og fremmede tyranner står sentralt.

--- 181 til 301

Operastilen i den første perioden er preget av napolitaneroperaens stiluttrykk og har mye til felles med operaer av Rossini, Bellini og Donizetti. Belcantostilen og arien står sammen med ensemblene og korpartiene sentralt i operaens oppbygning. Handlingen er imidlertid alltid svært viktig hos Verdi, og dette ga ham sterk appell hos publikum og gjorde at han oppnådde en enestående nasjonal begeistring.

 De tre operaene han komponerte i årene 1851-53; \_Rigoletto\_ (1851), \_Il Trovatore\_ (Trubaduren, 1853) og \_La Traviata\_ (1853) representerer en helt annen side ved Verdis operakunst. Disse operaene har en større allmennmenneskelig appell både gjennom temavalget som er kjærlighet, sjalusi og drap, samtidsperspektivet operaene anlegger, og større grad av realisme i handlingen. Spesielt gjelder dette den siste av disse tre operaene, \_La Traviata\_. Operaen bygger på samtidsdramaet \_Kameliadamen\_ av Alexandre Dumas d.y, som blant annet diskuterer tidens seksualmoral. Verdis karakterisering av de enkelte rollefigurer får større dybde enn tidligere. Konkret lar Verdi personene konversere i sin egen personlige stil over orkestersatsen, og hver og en av dem beholder sin individualitet selv når de synger sammen i duetter, tersetter eller kvartetter. På den måten forsterkes følelsene som teksten forsøker å formidle, og den musikalske karakteriseringen av personene blir mye mer effektiv og konsekvent. Kontrasten mellom den pukkelryggede narren og hans datter i \_Rigoletto\_ blir også gripende skildret på denne måten.

 Sigøyneren Azucenas uforbeholdne krav om å hevne morens død setter i gang hele handlingen i \_Trubaduren\_, og Verdi makter å framstille ham nesten som en psykopat. Verdi var en mester i å skape fengende melodier, og mange av ariene fra disse tre operaene ble uhyre populære i samtiden. De er dessuten ofte blitt brukt som konsertnumre i alle årene siden. Mest kjent blant dem er kanskje "Hertugens arie":

{{Musikknoter: "La Donna e mobile" fra Rigoletto.}}

--- 182 til 301

Selv om \_Trubaduren\_ har mer til felles med belcantostilen hos Bellini og Donizetti enn de to andre operaene fra denne perioden, merker vi tydelig at Verdi er i ferd med å arbeide seg bort fra den napolitanske operastilen.

 De mest sentrale operaene i Verdis tredje periode er \_La forza del destino\_ (Skjebnens makt, 1862), \_Don Carlos\_ (1867) og \_Aïda\_ (1871). Her fjerner Verdi seg enda mer fra napolitanerstilen. Helheten i dramaet og handlingen fikk sterkere betydning enn tidligere, og verkene blir enda mer gjennomkomponerte og helstøpte. Verdi bearbeidet personkarakteristikkene slik at den psykologiske skildringen blir skarpere og mer realistisk. Instrumenteringen blir også mer nyansert, og ariene går mer over i hele scener som gir mer tid til å beskrive personenes skiftende sinnsstemninger. Det er for øvrig interessant å legge merke til at Verdi vender tilbake til historiske personer og handlinger i denne komposisjonsperioden. Handlingen i \_Don Carlos\_ er knyttet til livet til kronprins Carlos av Asturias i Spania på midten av 1500-tallet, og i \_Aïda\_ er vi tilbake i gamle Egypt. Både i valget av historiske temaer som bakgrunn for handlingen og bruk av større scener i stedet for klart avgrensede resitativer og arier antyder at Verdi var inspirert av Wagners operaideer, og at han beveget seg vekk fra den napolitanske belcantostilen som hadde vært utgangspunktet hans.

 I 1887 ble operaen \_Otello\_ uroppført på La Scala i Milano. Librettisten Boitos bearbeidelse av Shakespeares drama er mesterlig, og operaens dramatiske og uttrykksmessige kraft imponerende. Verdis bruk av musikalske virkemidler er så elegant og mesterlig gjort at verket framstår som et av operalitteraturens største mesterverk og spilles regelmessig på operascener over hele verden.

 80 år gammel leverte Verdi fra seg et av operalitteraturens mest sprudlende overskuddsverk. Igjen hadde Boito utarbeidet en libretto basert på Shakespeares komedie \_De lystige koner i Windsor\_, og operaen ble kalt \_Falstaff\_ (1893) etter hovedpersonen i dramaet. Operaen er i sin karakter en buffaopera, men den står langt fra den napolitanske formen for buffaopera Rossini og Donizzetti hadde brukt. Til og med belcantostilen er forlatt til fordel for en gjennomarbeidet karaktertegning av hovedpersonen gjennom musikk. Falstaff skifter fra dypeste fortvilelse til høyeste glede i løpet av en scene, og dette uttrykkes utelukkende ved hjelp av musikalske virkemidler og en utsøkt orkestreringskunst. Falstaff framstår nesten som en kammeropera, og i reneste Shakespeare-stil avsluttes den med en epilog formet som en fuge til ordene \_Tutto il mondo e burla\_ (alt er en spøk).

--- 183 til 301

{{Bilde: Operasangeren Thomas W. Keene som Othello i 1884.}}

--- 184 til 301

Den viktigste tyske operakomponisten og en av de viktigste i musikkhistorien er \_Richard Wagner\_ (1813-83). Etter oppvekst i Leipzig og Dresden arbeidet han som kor- og kapellmester ved flere operascener utover i 1830-årene. I 1837 ble han ansatt som kapellmester ved operaen i Riga. Forholdene ved teateret var katastrofale, og Wagner ble etter hvert så forgjeldet at han måtte rømme fra kreditorene. Under flukten kom han seg om bord i en liten frakteskute som skulle til London. I Skagerrak blåste det opp til storm, båten drev av og måtte søke nødhavn på Sørlandskysten ikke langt fra Tvedestrand. Inspirert av stormen i Skagerrak og oppholdet ved norskekysten komponerte han noen år senere operaen \_Den flygende hollender\_ (1843). Den litt dystre stemningen i verket appellerte ikke til publikum i første omgang, men operaen er i dag det av Wagners verk som oftest blir satt opp på operascenene verden over. Før denne operaen ble uroppført i Dresden, hadde Wagner oppholdt seg flere år i Paris, men oppholdet førte ikke til noen bedring av Wagners økonomiske situasjon, og i 1842 fikk han kapellmesterstillingen ved hoffet i Dresden. Her hadde han fått oppført operaen \_Rienzi\_ (1842). Den ble en enorm suksess fordi han i dette verket hadde klart å skildre urolighetene i samtiden på en besnærende måte.

{{Portrett: Richard Wagner.}}

Wagner ble i Dresden i seks år og fikk oppført operaen \_Tannhäuser\_ (1845). Her skrev han dessuten operaen \_Lohengrin\_ (1850) og gjorde de første skissene til operasyklusen \_Nibelungenringen\_. Wagner hadde helt siden ungdommen hatt revolusjonære tanker, og han mente adelen i Tyskland burde fratas sine privilegier. Han var sterkt for at det ble opprettet en tysk republikk der borgerskapet skulle bli overlatt makten. Wagner deltok derfor aktivt da februarrevolusjonen brøt ut i store deler av Europa i 1848. Etter at maioppstanden året etter slo feil, måtte Wagner rømme Dresden hals over hode, og han klarte å komme seg til det nøytrale Sveits, der han fikk fast tilhold i Zürich de neste ni årene.

--- 185 til 301

Årene i Sveits ble de mest produktive i hans liv. Her komponerte han de to første operaene i \_Nibelungenringen\_: \_Das Rheingold\_ (1853‑54) og \_Die Walküre\_ (1854-56), og han skrev flere bøker om filosofiske og kunstneriske emner. De viktigste av disse er \_Das Kunstwerk der Zukunft\_ (Framtidens kunstverk, 1849) og \_Oper und Drama\_ (1850-51). I disse bøkene redegjør Wagner for ideen om helhetskunstverket og det idémessige utspringet til ledemotivet. I løpet av årene i Sveits oppsto det et uforløst kjærlighetsforhold mellom Mathilde Wesendonck og Wagner, og det inspirerte komponisten til å skrive en av de største kjærlighetsoperaene i romantikken: \_Tristan og Isolde\_ (1859).

 Etter nok en gang å ha rømt fra kreditorene ble kong Ludvig 2. av Bayern Wagners velgjører i 1864, og komponisten fikk endelig stabile inntektsforhold. I 1866 bosatte han seg i Luzern i Sveits, og i 1868 ble operaen \_Die Meistersinger von Nürnberg\_ oppført i München.

 De første årene i Luzern arbeidet Wagner for å fullføre \_Nibelungenringen\_, men han ville ikke oppføre verket i sin helhet før det var bygd et eget operahus spesielt designet for operaene hans. I 1871 valgte Wagner seg ut den lille byen Bayreuth i Bayern som beliggenhet for det nye operahuset, og året etter ble grunnsteinen for \_Bayreuth Festspielhaus\_ lagt ned, og Wagner-familien flyttet til byen. Operahuset ble innviet i 1876 med uroppføring av de fire operaene i \_Nibelungenringen\_ under historiens første Wagner-festspill. Hele framføringen tok 18 timer. Richard Wagner døde i Venezia i 1883.

{{Bilde: Festspillhuset i Bayreuth, som ble spesialkonstruert for framføring av Wagners operaer, ble innviet i 1876.}}

--- 186 til 301

Wagners produksjon faller i tre perioder:

1. periode: Instrumentalverkene inkludert klaversonatene og symfoni i C-dur, de første operaene til og med \_Rienzi\_ (1840)

2. periode: Operaene \_Den flygende hollender\_ (1841), \_Tannhäuser\_ (1845) og \_Lohengrin\_ (1848)

3. periode: \_Tristan og Isolde\_ (1859), \_Mestersangerne fra Nürnberg\_ (1867), \_Nibelungenringen: Rhingullet\_ (1854), \_Valkyrien\_ (1856), \_Siegfried\_ (1871) og \_Ragnarok\_ (1874). Operaen \_Parsifal\_ (1882)

Relativt tidlig i karrieren sier Wagner at den rene instrumentalmusikken hadde utspilt sin rolle, og viser til at også Beethoven i sin 9. symfoni hadde skjønt dette fordi han hadde sett seg tvunget til å bruke tekst for å få sagt det han hadde på hjertet. Løsningen var ifølge Wagner å skape et helhetskunstverk, \_Das Gesamtkunstwerk\_, der de viktigste kunstartene ble forent. Disse var diktet, musikken, og skuespillet. Etter Wagners syn var det bare operaen slik han hadde utviklet den, som kunne ta opp i seg disse kunstartene. Ifølge Wagner var dramaet viktigst. Det viser Wagner konsekvent ved å skrive sine egne libretti, eller "dikt" som han kalte operatekstene. Disse ga han ut separat, og han arrangerte ved flere anledninger offentlige lesekvelder der han foredro operaenes libretti som diktverk. Ettersom dramaet var målet, var musikken et av midlene. Den symfoniske musikken var ideell som utgangspunkt for formdannelsen i en opera. Det musikkdramatiske verket skulle være en stadig strømmende dramatisk form som ikke måtte bli oppdelt av resitativer, arier eller ensembler slik den italienske og den franske operaen var organisert. Wagner ønsket at operaen skulle være som en dramatisk symfoni med en sammenhengende utvikling av det tematiske og dramatiske stoffet. Den orkestrale innledningen skulle føre tilhørerne direkte inn i dramaet, og sangerne skulle ikke akkompagneres av orkesteret, men gå inn i den strømmende helheten som ett av flere musikalske og instrumentale elementer.

 Ved å la en ny melodilinje begynne før den forrige var avsluttet, lot Wagner melodilinjene i en akt eller en scene fortsette kontinuerlig framover. På denne måten skapte han en slags "uendelig melodi". Sentralt i oppbyggingen av den musikkdramatiske formen sto ledemotivteknikken. På samme måte som musikalske motiver til sammen danner hoved- eller sidetemaer i en symfonisk sats, bidrar ledemotivene til oppbyggingen av sentrale temaer i operaen. Ledemotivene har dessuten den funksjonen at de karakteriserer gjenstander, ideer eller personer og bidrar til å binde operaens tematiske materiale sammen til en helstøpt musikalsk helhet.

 I Wagners andre periode har han forlatt inndelingen i tydelige resitativer og arier, og operaene \_Den flygende hollender, Tannhäuser\_ og \_Lohengrin\_ utgjør overgangsoperaer mellom den tradisjonelle operastilen i første periode og den musikkdramatiske stilen han kom fram til i tredje periode med uendelig melodi og ledemotivteknikk.

 Allerede i Dresden hadde Wagner begynt å skrive på librettoene, eller "diktene" til de første operaene i \_Nibelungenringen\_. Teksten til \_Ringen\_ satte Wagner selv sammen basert på den norrøne \_Volsungesagaen\_, skrevet ned på 1200-tallet og den tyske \_Niebelungenlieden\_ fra 1100-tallet. \_Ringens\_ litterære motiv er kampen mellom kjærligheten

--- 187 til 301

og materialismen (ringen), et allmenngyldig og tidløst tema som blir sterkere framhevet ved at handlingen er lagt til en uvirkelig, mytisk verden. Operaene fra denne perioden har ikke ouverture, men en instrumental \_Einleitung\_ eller \_Vorspiel\_ (innledning eller forspill) som skal forberede handlingen og presentere dramaets sentrale idé gjennom musikk. \_Nibelungenringen\_ har nesten like mange handlende personer og sidetemaer som en islandsk ættesaga fra norrøn tid. For at publikum skal settes i stand til å holde rede på både personer, gjenstander og gjennomgripende ideer, innførte Wagner konsekvente og gjennomgående ledemotiv. Han brukte ledemotivteknikken i \_Lohengrin\_ også, men i \_Ringen\_ gjennomsyrer teknikken hele verket. Ledemotivene kan varieres, men ikke mer enn at lytteren kan kjenne igjen rytmen eller de melodiske intervallene som er typiske for hvert motiv.

{{Musikknoter: Ringmotivet, Forbannelsesmotivet, Flammemotivet, Siegmunds motiv, Sverdmotivet, Valhallmotivet, Valkyriemotivet.}}

--- 188 til 301

De to første operaene i \_Ringen\_ ble komponert ferdig i Zürich, og Wagner framførte deler av dem ved flere anledninger utover i 1860-årene. Under oppholdet i Sveits var Wagner kommet i kontakt med filosofen Arthur Schopenhauers skrifter, og Wagner sa selv at dette var en av de viktigste begivenhetene i hans liv. Schopenhauers innflytelse på Wagner ser ut til å ha vært tosidig: Filosofens dypt pessimistiske, buddhismeinspirerte filosofi som forfektet fornektelse av viljen, og søkte etter en paradisisk tilstand, nirvana, når individet opphørte å eksistere, kom til å påvirke Wagners ideologiske retning på en gjennomgripende måte. Den kom også til å påvirke det musikalske uttrykket i alle de verkene han komponerte fra og med siste del av 1860-årene.

{{Portrett: Richard Wagner.}}

Schopenhauer hevder også at musikken står over de andre kunstartene fordi den er det direkte uttrykk for tilværelsens innerste vesen som er blind, ureflektert vilje. Wagner omfavnet umiddelbart dette synspunktet selv om det stred mot det han selv hadde hevdet i boka \_Oper und Drama\_. Her postulerte Wagner at musikken skulle være underordnet dramaet, men vi ser at musikken får en mer likeverdig dramatisk rolle i de siste verkene Wagner komponerte.

 Kjærligheten mellom Wagner og Mathilde Wesendonck var trolig den utløsende faktor som førte til at Wagner avbrøt arbeidet med \_Ringen\_ og komponerte \_Tristan og Isolde\_. Dette er kanskje den mest konsekvente "symfoniske" operaen Wagner skrev, og innflytelsen fra Schopenhauer kan tydelig spores i det faktum at musikken nesten tar over selve dramaet i operaen. Allerede i åpningen møter vi bokstavelig talt den uforløste kjærligheten mellom Tristan og Isolde, gjennom "Tristanakkorden"; vekseldominanten i a-moll (H-dur med senket kvint og stor sekst) som oppløses i a-molls dominant, E-dur forsterket med en septim, men som aldri bringes til hvile i tonikaakkorden (a-moll). Den uoppløste akkorden bringes videre og videre til nye uoppløste akkorder. Ikke en gang i løpet av hele forspillet lander musikken på en a-mollakkord. Slik er også kjærligheten mellom Tristan og Isolde, den lever i et spenningsforhold og finner aldri sin forløsning. De to elskede trekkes stadig mot hverandre, men får hverandre aldri.

--- 189 til 301

{{Musikknoter: Forspill til \_Tristan og Isolde\_.}}

--- 190 til 301

Wagner bygger opp forspillet ved hjelp tre motiver som også står sentralt i resten av operaen som ledemotiv og binder handlingen sammen på symfonisk vis. Tonalt sett betyr imidlertid denne operaen et brudd med tidligere symfonisk praksis. Hovedtonearten i starten er a-moll, men verket slutter i H-dur. I symfonisk musikk (og i operaene) hadde det fram til nå vært obligatorisk å avslutte et verk i samme toneart som det starter, eller i alle fall samme toneartsplan (både Beethovens 5. symfoni og Berlioz' \_Symphonie Fantastique\_ starter i c-moll og slutter i C-dur). Wagner har åpenbart ønsket å markere endringen i kjærlighetsforholdet mellom Tristan og Isolde underveis i operaen ved å forskyve toneartsplanet i starten og slutten. Det er dessuten ikke lenger snakk om å løse opp dissonanser, men gi dissonerende akkorder en klanglig egenverdi og la en komposisjon bevege seg friere i og mellom toneartsplanene slik at verket avsluttes uavhengig av starttonearten. Dette er for øvrig ideer som blir utviklet videre i impresjonismen.

 Med \_Tristan og Isolde\_ hadde Wagner skapt en opera som fullstendig svarte til hans operaideal, og som derfor på mange måter kan betraktes som hans musikalske og dramatiske testamente. Både handlingen og musikken går opp i en høyere helhet, operaen har fått en symfonisk oppbygning basert på dramaets spenningsforhold og ledemotivteknikk. Samtidig markerer denne operaen slutten på funksjonsharmonikken som et bærende element i symfoniske komposisjoner. En utstrakt bruk av kromatikk, uoppløste dissonanser, altererte akkorder og til dels svært frie modulasjoner understreker "den harmoniske krisen" verket representerer.

 Selv om både \_Ringen\_ og Wagners siste opera, \_Parsifal\_, unektelig er betydelige verk som i stor grad uttrykker Wagners operaideer, blir \_Tristan og Isolde\_ av de fleste sett på som Wagners viktigste verk. Dette blir også ettertidens referanseverk, og komponistene i postromantikken og impresjonismen hentet inspirasjon fra nettopp \_Tristan og Isolde\_.

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Hvorfor blir operaen betraktet som et folkelig musikkuttrykk i Italia?

2. Hvorfor skrev Wagner operalibrettiene selv?

3. Hva er La Scala?

4. Hvorfor er operaene Verdi skrev for Paris-operaen, lengre enn de andre operaene hans?

5. Gjør rede for utviklingen vi finner i Verdis operaer, med tanke på temaer som blir tatt opp gjennom operaenes handling og de musikalske virkemidlene som blir brukt i karakteriseringen av de handlende personene.

6. På hvilken måte skiller \_Falstaff\_ seg fra den napolitanske formen for buffaopera?

7. Hvilken hendelse inspirerte Wagner til å komponere operaen \_Den flygende hollender\_?

8. Hva er \_Das Gesamtkunstwerk\_?

9. På hvilken måte kan vi si at Wagner skapte "symfoniske operaer"?

--- 191 til 301

10. Hva får oss til å si at Wagner skapte en "uendelig" melodi i sine operaer?

11. Hvilke "kilder" brukte Wagner da han skrev librettiene til operaene i \_Nibelungenringen\_?

12. Hva er spesielt med forspillet til \_Tristan og Isolde\_?

## xxx2 Nasjonalismen i romantikken

Gjennom nesten hele 1800-tallet var nasjonalisme et sentralt element i den europeiske kulturen. Det hadde delvis sammenheng med napoleonskrigene, men også det faktum at hele kulturer og språkområder var innlemmet i storstater, og det eksisterte en lengsel mot selvstendighet blant befolkningen i en del av disse områdene. Mange av dem hadde vært selvstendige nasjoner tidligere, og etter at napoleonskrigene var over, trodde de at de ville få den etterlengtede selvstendigheten tilbake. I stedet oppnådde mange egne språk- og kulturområder å bli lagt inn under en annen stormakt enn tidligere.

 De tyske intellektuelle søkte etter det spesielt tyske i sin kultur og applauderte alle forsøk på å integrere folkemusikk og kunstmusikalske uttrykk. Dette var et ledd i sterke nasjonale strømninger i begynnelsen av 1800-tallet. Disse var imidlertid forårsaket av napoleonskrigene og skulle virke som en samlende faktor for å stå sammen mot en ytre fiende. Likevel ble Webers opera \_Friskytten\_ sett på som et vellykket forsøk på å forene kunstmusikk med folkelige uttrykk.

 I parisermiljøet ble det også i enkelte kretser markert en nasjonal interesse, og flere komponister forsøkte å forene elementer fra nasjonal folkemusikk med kunstmusikk. Chopin er det mest vellykkede eksemplet på dette. Han forble polakk hele livet selv om han valgte å ta fransk statsborgerskap, og han tok tidlig i bruk nasjonale elementer i musikken. Det samme gjorde nordmennene Waldemar Thrane, Ole Bull og Thomas Tellefsen.

 I randsonene rundt de tysktalende og fransktalende kulturområdene som dominerte europeisk kultur, gjorde det seg etter hvert gjeldende en motstand mot den ensidige kulturelle innflytelsen fra de sentrale områdene. I mange av landene i randområdene sto dessuten en egen kunstmusikktradisjon svakt eller manglet, men de hadde en rik folkemusikktradisjon, og nasjonalromantikerne så noe ekte og rotfestet nasjonalt i folkemusikken. Dette var først og fremst tilfellet i de skandinaviske landene, England, Tsjekkia og Russland.

 Komponistene i disse landene tok derfor i bruk "nasjonale motiver" i den musikken de komponerte. I operaen kunne emner fra landets historie og kultur bli behandlet, eller komponistene kunne sette musikk til tekster skrevet av landets ledende diktere. Symfoniske dikt ble en populær sjanger for en del av disse komponistene. Her kunne nasjonale hendelser, eventyr eller naturfenomener utgjøre musikkens program.

 De musikalske elementene fra den nasjonale folkemusikken utvidet og beriket komponistenes tilgang på effektive melodiske og rytmiske virkemidler og ga musikken de skrev, et særpreg den ellers ikke ville hatt. Selv om mange av disse komponistene hevdet at de hevet folkemusikken opp på et høyere nivå ved å bruke den i

--- 192 til 301

kunstmusikken, hadde den mange steder en viktig og verdifull egeneksistens ved siden av kunstmusikken. Mange komponister innså verdien av å bruke folkemusikere som spilte tradisjonsmusikk, som innslag i egne konserter. Både Ole Bull og Edvard Grieg spilte konserter sammen med tradisjonsmusikere og bidro på den måten til å gi folkemusikken prestisje.

 Vi finner opposisjon mot den franske og den tyske dominansen i Italia også, men her kom den stort sett til uttrykk i Verdis operaer. Italienerne betraktet operaen som den viktigste folkelige uttrykksformen, i motsetning til landene utenfor Italia der denne sjangeren ble sett på som et overklassefenomen.

 De stilistiske trekkene som forbindes med nasjonalromantikken, utviklet seg forskjellig og i varierende tempo fra land til land. Det er likevel så mange likheter i grunntrekkene i utviklingen at det virker hensiktsmessig å se på de viktigste nasjonale komponistene i dette kapitlet.

## xxx2 Nasjonale trekk i romantisk musikk

### xxx3 Russland

Russland var blitt åpnet mot vest av Peter den store, som både innførte eneveldet etter vestlig modell og anla ny hovedstad i løpet av sin regjeringstid på begynnelsen av 1700-tallet. I siste halvdel av det samme århundret regjerte den kulturinteresserte Katarina den store, og Peters hovedstad, St. Petersburg, innerst i Finskebukta var en åpen metropol i likhet med de andre større byene i Europa. Russiske kunstnere hadde nær kontakt med sine kolleger i hele Europa, og både italienske, franske og tyske kunstnere oppholdt seg i den russiske hovedstaden i lengre eller kortere tid. Den russiske operaen ble ledet i tur og orden av italienere, og disse skrev en mengde operaer for hoffoperaen i St. Petersburg på 1700-tallet.

 Da virtuosene reiste på turneer mellom de største europeiske byene i første halvdel av 1800-tallet, var St. Petersburg den østlige enden av "musikkaksen" London - Paris - Berlin - St. Petersburg. Åpenheten førte til at russisk kunst ikke skilte seg fra den man utøvde i Europa for øvrig, og det var vanlig å høre "italienske operaer" komponert av russiske komponister i St. Petersburg. Det var imidlertid stor avstand mellom ortodoks kirkemusikk, den russiske folkemusikken og den europeiske kunstmusikken man stort sett kunne høre i Russland på begynnelsen av 1800-tallet. På denne tiden begynte de første nasjonale innslagene i den russiske kunsten å gjøre seg gjeldende, og russiske komponister begynte etter hvert å bruke elementer fra russisk folkemusikk.

 \_Mikhail Ivanovitsj Glinka\_ (1803-56) regnes som den russiske musikkens far. I 1836 ble hans første opera, \_Et liv for tsaren\_ (opprinnelig tittel: \_Ivan Susanin\_), framført på det kongelige teateret i St. Petersburg. Operaen ble en stor suksess, og selv om den er mer preget av italiensk bel canto enn russisk folkemusikk, hadde Glinka skapt en sammenhengende framstilling av handlingen ved å la resitativene og ariene gli over i hverandre uten stopp. Orkestreringen var også fremragende og var starten på den orkestreringskunsten senere russiske komponister ble kjent for. Hans neste opera, \_Ruslan og Ludmilla\_ (1842), var bygd på russiske eventyr, og her forekommer

--- 193 til 301

nasjonalt pregede rytmer og melodier flere steder. Sammen med den rike og originale instrumenteringen hadde Glinka skapt et nytt tonespråk.

{{Maleri: Mikhail Glinka malt av Ilya Repin 30 år etter komponistens død.}}

\_Milij Aleksevitsj Balakirev\_ (1837-1910) ble sin generasjons ledende komponist, og han ble leder av en gruppe unge amatørkomponister som kalte seg \_Kutsjka\_ (neven) eller \_De fem\_. I St. Petersburg møtte Balakirev Glinka og ble overbevist om at den nasjonale stilen Glinka hadde forsøkt å utvikle, var den rette veien å gå. Størst originalitet har orkesterverkene \_Islamej\_ og \_Tamara\_, som er preget av orientalske innslag, sterkt forbundet med russisk folkemusikk. Den gruppen som samlet seg rundt ham i 1861, besto av militæringeniøren \_Cesar Cui\_ (1835-1918), professor i kjemi \_Aleksander Borodin\_ (1833-87), gardeoffiser \_Modest Mussorgskij\_ (1839-81) og marineoffiser \_Nikolaj Rimskij-Korsakov\_ (1844-1908). De var i opposisjon til den musikalske påvirkningen fra Italia og Tyskland selv om de i likhet med Glinka fulgte interessert med i hva Berlioz og Liszt foretok seg. Hovedinteressen til gruppen besto imidlertid i å formidle russisk historie og kultur gjennom den musikken de skrev. Bruk av russisk folkemusikk som inspirasjonskilde og virkemiddel i denne formidlingen var naturlig nok viktig. Ingen av de fem hadde en systematisk og fullt ut profesjonell musikkutdanning, og bare Balakirev og Rimskij-Korsakov kom til å leve fullt ut av musikken.

{{Portrett: Milij Balakirev.}}

--- 194 til 301

Sistnevnte gjennomgikk en profesjonell komponistutdanning i løpet av sine første år som professor i praktisk komposisjon ved konservatoriet i St. Petersburg. Han ga ut lærebøker i harmonilære (1885) og orkestrering (fullført av Maximilian Steinberg i 1912).

 Tydeligst kommer de nasjonale trekkene fram i operaene medlemmer av \_De fem\_ komponerte. Borodins \_Fyrst Igor\_ (1890) er preget av kaukasisk og tatarisk folkemusikk, og \_de polovetsiske dansene\_ fra denne operaen unnlater ikke å engasjere den dag i dag med sin friskhet, fremmedartede rytmer og modale klanger. Borodin var for øvrig den ved siden av Balakirev som best viste evner til å utvikle temaer og bygge opp sykliske verk på en logisk måte. De tre symfoniene hans og de to strykekvartettene forener klassisistiske former med et nasjonalt tonespråk på en så vellykket måte at verkene fortsatt spilles jevnlig av orkestre og kvartetter rundt om i verden. \_Fyrst Igor\_ er også relativt ofte framført. Den andre storslåtte, nasjonalt pregede operaen medlemmer i gruppen komponerte, er Mussorgskijs \_Boris Gudonov\_ (1869, revidert 1872). Dette er den eneste operaen han fullførte. Mussorgskij viser originalitet og evne til nyskaping, og hans psykologiske innsikt og krasse og nøkterne skildring av situasjonene i operaen kom til å få betydning langt utenfor Russland. Hans bruk av modale akkordprogresjoner virket også fornyende. Parallellføring av akkorder uten å la dem bli oppløst i funksjonelle kadenser peker framover mot impresjonistene Debussy og Ravel. Den knappe og deklamatoriske stilen han tidvis bruker i \_Boris Gudonov\_, men enda mer i sangene han skrev, ble utviklet videre av tsjekkeren Leos Janácek. Blant Mussorgskijs viktigste og mest kjente komposisjoner er \_Bilder fra en utstilling\_ (1874). Verket ble inspirert av en utstilling med malerier av Victor Hartmann, en venn av Mussorgskij. Verket er bygd opp rundt et "promenademotiv" som åpner verket, og som siden spilles mellom hvert "bilde" og binder sammen de forskjellige satsene i verket. Promenadetemaet består av 11/4 fordelt på en 5/4- og en 6/4-takt, og denne rytmen bidrar til å gi temaet russisk karakter.

{{Musikknoter: Promenadetemaet fra \_Bilder fra en utstilling\_.}}

Verket ble opprinnelig skrevet for klaver, men Mussorgskij instrumenterte det senere for orkester. På sin vanlige, likeframme måte forsøkte han så realistisk som mulig å skape klanger som best mulig skulle karakterisere hvert bilde. Samtiden betraktet orkestreringen som naiv og dårlig, og Maurice Ravel instrumenterte verket på en glimrende måte 50 år senere. Det er stort sett denne versjonen vi hører i konsertsalene og på innspillinger i dag, til tross for at man i den senere tid også stadig oftere hører verket i Mussorgskijs egen instrumentering eller spilt på klaver.

--- 195 til 301

Rimskij-Korsakov var inspirert av Liszt og skrev en rekke symfoniske dikt, men tonespråket hans er like russisk som hos de andre i \_De fem\_. De mest kjente verkene hans er \_Capriccio Espagnol\_ (1887) basert på asturianske melodier, \_Sheherezade\_ (1888) basert på eventyrsamlingen \_1001 natt\_ og \_Russisk påske\_ (1888), som har hentet inspirasjon fra ortodoks-russisk kirkemusikk. Dette verket ble skrevet til minne om kollegene i \_Kutsjka\_, Mussorgskij og Borodin, som var døde da verket ble komponert. I tillegg skrev Rimskij-Korsakov tre normale symfonier. Han skrev også 16 operaer, og i dag er \_Snøjomfruen\_ (1881), \_Tsarbruden\_ (1897), \_Tsar Saltan\_ (1899) med den kjente "Humlens flukt" og \_Gullhanen\_ (1907) de mest spilte, kanskje delvis fordi Rimskij-Korsakov utarbeidet orkestersuiter med musikk fra flere av disse operaene.

 Den komponisten som kanskje først og fremst representerte den tyske tradisjonen i Russland, var \_Anton Grigorevitsj Rubinstein\_ (1829-94). Han tilhørte Moskva-tradisjonen som var atskillig mer tradisjonalistisk orientert mot Vest-Europa enn miljøet i St. Petersburg omkring midten av 1800-tallet. Han var en av tidens fremste pianister og holdt tallrike konserter over hele Europa. Rubinstein stiftet St. Petersburgkonservatoriet, og sammen med Moskvakonservatoriet, stiftet av broren Nikolaj, skulle disse institusjonene sørge for å forsyne Tsar-Russland med velutdannede og dyktige musikere.

 \_Pjotr Iljitsj Tsjajkovskij\_ (1840-93) levde samtidig med medlemmene i \_Kutsjka\_, men tilhørte en annen krets enn dem. Han ble utdannet under Anton Rubinstein, og det bidro sannsynligvis til at han ble innpodet med andre ideer om komponering enn gruppen. Han sto likevel på vennskapelig fot med Balakirev og flere av de andre medlemmene av \_De fem\_.

 På konservatoriet ble han oppdratt i den tyske tradisjonen, og han forsøkte å finne en vei mellom den tyske og den "russiske". Det førte til at han mangler det spontane og folkelige vi finner i Mussorgskijs og Rimskij-Korsakovs musikk. I dag oppfatter vi likevel en del russiske elementer i komposisjonene hans. Det gjorde man åpenbart i Tsjajkovskijs samtid også, ettersom Rubinstein var misfornøyd med retningen den unge komponisten tok da han var ferdig med studietiden og begynte selvstendig virksomhet som komponist. Da Tsjajkovskij skrev sin første klaverkonsert i B-dur for Nikolaj Rubinstein, direktøren for Moskvakonservatoriet, sa han at den var dårlig komponert og umulig å spille. I dag er det en av verdens mest spilte konserter, og det har vært en publikumshit helt siden den ble oppført første gang.

 Tsjajkovskij gjorde mange reiser til Vest-Europa, og han hadde et stort kontaktnett. I 1876 var han til stede under åpningen av Festspillhuset i Bayreuth og hørte oppføringen av Wagners \_Nibelungenringen\_. I løpet av 1870-årene komponerte han dessuten en rekke av sine mest kjente verk, blant dem: \_2. symfoni\_ ("Den lille russiske", 1872) og \_3. symfoni\_ ("Den polske", 1875), \_Klaverkonsert nr. 1\_ (1875), balletten \_Svanesjøen\_ (1876), \_Fiolinkonserten\_ (1878), \_Symfoni nr. 4\_ og operaen \_Eugen Onegin\_ (1878). Ettersom Tsjajkovskij behersket de store sykliske formene, blir han i dag, kanskje delvis feilaktig, sett på som en postromantiker som komponerte romantisk musikk innenfor den klassisistisk orienterte stilretningen i Vest-Europa.

--- 196 til 301

Tsjajkovskij døde i St. Petersburg under uklare omstendigheter senhøsten 1893.

{{Portrett: Pjotr Iljitsj Tsjajkovskij.}}

En stor del av Tsjajkovskijs musikk tilhører kjernerepertoaret til alle symfoniorkestre og operahus i store deler av verden. De fleste av disse verkene eksisterer også i en rekke innspillinger. Det gjelder først og fremst de seks symfoniene. Den sjette i h-moll kalte komponisten selv \_Pathétique\_ (lidenskaplig og høytidelig), og Tsjajkovskij dirigerte premieren for den i St. Petersburg bare ni dager før han døde. Sistesatsen er en lang adagio, og på mange måter er den blitt stående som et rekviem over komponisten. Tsjajkovskij sa selv at dette var den mest vellykkede symfonien han hadde skrevet, og den mest personlige. Symfonien er svært subjektiv med sine sterke følelsesutbrudd, men ble godt mottatt av publikum, og det var stående ovasjoner etter førstegangsoppførelsen. 20 dager senere ble symfonien spilt igjen under en minneseremoni over Tsjajkovskijs liv. Naturlig nok fikk komponistens personlige budskap i musikken en helt spesiell effekt på tilhørerne, slik den har hatt det i alle årene siden. I tillegg til de seks "vanlige" symfoniene skrev Tsjajkovskij en symfoni basert på Lord Byrons tragedie \_Manfred\_.

{{Musikknoter: 2. sats fra Tsjajkovskijs 6. symfoni er blitt berømt bl.a. fordi den går i 5/4-takt }}

--- 197 til 301

Han komponerte også en mengde symfoniske dikt. De fleste av dem kalte han ouverture eller fantasiouverture. Flere av dem var inspirert av Shakespeares dramaer, for eksempel \_Romeo og Julie, Stormen\_ og \_Hamlet\_. Hans kjærlighet til Italia kommer til uttrykk i fantasiouverturen \_Capriccio Italien\_, og det kanskje mest kjente av disse orkesterverkene, \_1812-ouverturen\_, ble komponert til minne om russernes seier over Napoleon. Innslagene av russisk musikk er en bærende faktor i verket som krever et stort apparat for å bli framført. Publikum skal høre kanontorden og kirkeklokker i verkets storslagne finale.

 Tsjajkovskij komponerte tre klaverkonserter og en konsertfantasi for klaver og orkester. Den første av disse konsertene i B-dur er blitt den mest populære. Verket ble tilegnet hans tidligere lærer, Nikolaj Rubinstein, som erklærte det uspillbart. Tsjajkovskij sendte det så til en av tidens ledende pianister, Hans von Bülow, som framførte det med bravur, og verket er en del av standardrepertoaret hos alle konsertpianister i våre dager. Også fiolinkonserten ble først erklært uspillbar, men tilhører i dag standardrepertoaret for fiolinister og blir ofte oppført. Kritikeren Eduard Hanslick stilte seg forbeholden til verket og sa at det var langtekkelig og kjedelig. Om siste sats erklærte han at den "lukter russisk".

 Tsjajkovskij skrev også et stort anlagt orkesterverk for cello solo: \_Variasjoner over et rokokkotema\_. Det er et ensatsig verk og ikke en egentlig konsert. Helt fra han var barn hadde Tsjajkovskij beundret Mozart, og med dette verket som har klart slektskap med Mozarts musikkstil, hyller han den store wienerklassiske komponisten.

 Andre kjente og ofte framførte komposisjoner er strykekvartettene hans, og ikke minst, eventyrballettene \_Nøtteknekkeren, Tornerose\_ og \_Svanesjøen\_. Tsjajkovskij satte selv sammen musikk fra alle tre ballettene til orkestersuiter, og disse blir ofte framført. Tsjajkovskij komponerte i alt 11 operaer. De fleste av dem oppføres fortsatt regelmessig i Russland. Her i Vest-Europa er det oftest \_Eugene Onegin, Mazeppa\_ og \_Spardame\_ som står på plakaten.

 Den mest lovende av neste generasjon russiske komponister var \_Aleksander Konstantinovitsj Glazunov\_ (1865-1936). Han ble oppdaget av Balakirev og var elev av Rimskij-Korsakov. Han har en stor produksjon orkestermusikk med blant annet åtte symfonier, i tillegg en mengde klavermusikk, kammermusikk, balletter og konserter, men ingen operaer. Glazunovs musikalske stil er en blanding av Borodins brede episke stil, Rimskij-Korsakovs eminente instrumentering og Tsjajkovskijs følsomhet. Han er blitt beskyldt for å være noe tørr og akademisk og ble av sine studenter, med Sjostakovitsj og Medtner som de fremste, sett på som konservativ. Glazunov flyttet fra Sovjetunionen i 1928 på grunn av dårlig helse og bosatte seg i Paris. Mest spilt blant verkene hans er fiolinkonserten.

 \_Anatolij Ljadov\_ (1855-1914) var den mest nasjonale av komponistene i generasjonen etter Tsjajkovskij. Han underviste også ved konservatoriet, og hans mest berømte studenter ble Sergej Prokofjev og Nikolaj Mjaskovskij. Ljadov skrev først og fremst klavermusikk, men også noen svært virkningsfullt instrumenterte orkesterverk hører til hans produksjon.

--- 198 til 301

\_Mikhail Ippolitov Ivanov\_ (1859-1935) tilbrakte en del år i Georgia og ble interessert i den ikke-slaviske folkemusikken i Russland. Slike elementer sammen med sterk innflytelse fra læreren Rimskij-Korsakov preger musikken hans. Han ble direktør for musikkonservatoriet i Moskva. Hans mest kjente verk er de to orkestersuitene \_Kaukasiske sketsjer 1 og 2\_ (1894-96).

 Mest kjent i utlandet av denne generasjons russiske komponister er uten sammenligning \_Sergej Vasiljevitsj Rakhmaninov\_ (1873-1943). Tsjajkovskij ble en slags mentor for ham. Ved siden av å være pianist i ypperste verdensklasse viste Rakhmaninov en fabelaktig formskapende evne, og han var tidlig moden som komponist. Ved siden av de tre symfoniene han komponerte, er det først og fremst klaverver-kene han er mest kjent for. I spissen for disse står hans fire klaverkonserter og rapsodien for klaver og orkester over et tema av Paganini. Disse verkene bærer videre tradisjonen fra Chopin via Schumann og Tsjajkovskij, og spesielt nr. 2 i c-moll (1901) og 3 i d-moll (1909) spilles ofte. Kaverkonsert nr. 3 regnes som en av de teknisk vanskeligste klaverkonsertene som tilhører konsertpianstenes standardrepertoar. Rakhmaninov rømte fra Russland under revolusjonen i 1917 og bosatte seg i USA, der han døde i 1943.

{{Musikknoter: Kadensen i Rakhmaninovs 3. klaverkonsert er kjent for sine store og kraftfulle akkorder.}}

Mindre kjent er pianisten og komponisten \_Nikolaj Medtner\_ (1879-1951). Han komponerte en rekke klaversonater, tre klaverkonserter og en del kammermusikk. Medtner reiste fra Sovjetunionen i 1924, og vennen Rakhmaninov hjalp ham med å arrangere en stor konsertturné i USA og Canada. I 1936 bosatte han seg i London og døde der. \_Nikolaj Mjaskovskij\_ (1881-1951) blir noen ganger titulert som den russiske symfoniens far, og med sine 27 symfonier kan kanskje det virke berettiget. Mjaskovskij ble komposisjonsprofessor ved konservatoriet i Moskva og levde i Sovjetunionen til sin død. Han beholdt sin romantiske komposisjonsstil gjennom hele livet.

### xxx3 Tsjekkia

Tsjekkia hadde siden 1600-tallet vært under sterk tysk og østerriksk innflytelse, og spesielt fra det tysktalende området Böhmen kom det på 1700-tallet flere komponister som markerte seg i wienermiljøet. Det var imidlertid ingen plass for den folkelige

--- 199 til 301

kulturen i musikken før omkring midten av 1800-tallet. Da gikk det en nasjonal bølge over disse mellomeuropeiske slaviske områdene, og interessen for den vestslaviske folkemusikken tok seg sterkt opp. De to viktigste tsjekkiske komponistene i romantikken var \_Bedřich Smetana\_ (1824-1884) og \_Antonin Dvořák\_ (1841-1904), og begge komponerte musikk som stilistisk sto nær vesteuropeisk romantikk.

 Smetana vokste opp i Böhmen. I 1848 tok han aktivt del i oppstanden i Praha, men unngikk å bli arrestert. Det politiske klimaet i Tsjekkia hardnet til etter at oppstanden var blitt slått ned, og sammen med personlig motgang i begynnelsen av 1850-årene førte dette til at Smetana søkte seg til Göteborg som musikklærer og pianist. I løpet av de fem årene han holdt til i byen, komponerte han flere symfoniske dikt. I 1861 slo Smetana seg ned i Praha for godt, men han strevde med å bli anerkjent, fordi han gjennom sitt vennskap med Liszt ble sett på som for musikalsk radikal. I første halvdel av 1860-årene ble han forbigått flere ganger når det gjaldt ansettelser han var kvalifisert for. I denne tiden komponerte han operaen, \_Brandenburgerne i Böhmen\_ (1863), og den ble en enorm suksess. Handlingen var historisk og patriotisk, og Smetana hadde valgt et tonespråk som inkluderte nasjonal musikk. De neste tre årene komponerte han komedien \_Den solgte brud\_ (1866). Da operaen ble oppført i revidert stand i 1870, var Smetanas suksess sikret. Med sine folkelige melodier og tsjekkiske danser ble operaen etter kort tid den tsjekkiske nasjonalopera. Smetana hadde skrantende helse mot slutten av livet, og han døde i Praha i 1884.

 Musikalsk sett sto Smetana den nytyske retningen nær, og alle orkesterverkene hans er programmatiske. Det mest kjente av dem er \_Ma Vlast\_ (Mitt fedreland, 1879) i seks satser. I disse satsene skildrer Smetana natur og naturfenomener i Tsjekkia. Mest kjent av disse satsene er musikken som beskriver Moldaus løp fra de spinkle kildene og fram til elva, stor og mektig, når Praha.

{{Portrett: Bedřich Smetana.}}

--- 200 til 301

{{Musikknoter: Gjennomgangstemaet i Moldau (Vltava) fra Ma Vlast.}}

Begge strykekvartettene ble komponert sent i livet. Den første av dem kalte Smetana \_Fra mitt liv\_ (1876), den andre ble først ferdig året før han døde.

 Antonin Dvořák bodde det meste av livet i og like utenfor Praha. I løpet av 1860-årene markerte han seg som en betydelig komponist og komponerte på relativt kort tid fem symfonier, fire operaer og en mengde kammermusikk. Dvořák kom tidlig i kontakt med Brahms, og de to komponistene hadde et nært og livslangt vennskap. Brahms sørget for at Dvořáks første sett med \_Slaviske danser\_ (1878) ble publisert i Tyskland, og de ble en umiddelbar suksess. I 1884 ble Dvořák invitert til å dirigere sin 7. symfoni i London, og han ble så godt mottatt at han besøkte landet hele ni ganger i årene som fulgte. Han ble til og med oppnevnt som æresdoktor ved Cambridge i 1891.

 I 1890 dirigerte Dvořák konserter både i St. Petersburg og Moskva, og i årene 1892-95 var han kunstnerisk direktør for National Conservatory of Music i New York. Et av formålene ved å ansette ham var at han skulle vise amerikanerne hvordan man tok i bruk folkelig materiale for å skape en nasjonal musikk. En av studentene hans med afroamerikansk bakgrunn ble bedt om å synge spirituals og plantasjesanger for ham, og blant de virkemidlene han anså å være spesielt amerikanske, var pentaton melodikk, lav ledetone, plagale kadenser og synkoperte rytmer. Disse elementene tar han i bruk \_9. symfoni: Fra den nye verden, Strykekvartett nr. 12, Den amerikanske\_ og \_Orkestersuite i A-dur, Den amerikanske\_.

{{Portrett: Antonin Dvořák.}}

--- 201 til 301

I løpet av de siste årene han levde, komponerte Dvořák fem operaer, blant annet eventyroperaen \_Rusalka\_ (1900) hovedsakelig basert på tsjekkiske eventyr, men også med elementer fra H.C. Andersens eventyr "Den lille havfrue". Operaen var en enorm suksess og ble mottatt som et tsjekkisk nasjonalverk. I denne perioden komponerte Dvořák også noen av sine mest nasjonalt pregede symfoniske dikt: \_Nøkken, Middagsheksen\_ og \_Den gylne spinnrokken,\_ alle tre fullført i 1896. Dvořák døde i 1904.

 De ni symfoniene står sentralt i Dvořáks opusliste. De to siste har tydeligst nasjonalt preg, og begge er både tematisk og rytmisk preget av tsjekkisk folkemusikk. Både \_fiolinkonserten i a-moll\_ og \_cellokonserten i h-moll\_ er sentrale komposisjoner både i hans produksjon og på konsertrepertoaret generelt. De to store vokal-komposisjonene \_Stab at Mater\_ og \_Requiem\_ for solister, kor og orkester hører med til standardrepertoaret for symfoniske kor og blir ofte framført også i våre dager.

 Dvořák orienterte seg mot den klassisistiske retningen i romantikken, mens den noen år eldre Smetana hadde Berlioz og Liszt som sine inspirasjonskilder. De skrev likevel begge musikk med nasjonale elementer.

 Det var flere dyktige komponister i Tsjekkia i siste del av 1800-tallet. De to viktigste var \_Zdenek Fibich\_ (1850-1900) og Dvořáks elev og svigersønn \_Josef Suk\_ (1874-1935). Fibich skrev musikk i alle sjangrer, men i dag er det stort sett bare et tema fra det symfoniske diktet \_Våren\_ (1881), det såkalte \_Poéme\_ for fiolin solo, som spilles ofte.

 Josef Suk komponerte ingen operaer, men en mengde instrumentalmusikk. I dag blir av og til \_Symfoni nr. 2, Asrael\_ spilt. Den ble komponert til minne om svigerfaren Dvořák og dennes datter, Suks kone, Otilie, som døde bare et år etter faren. Suks klavertrio blir også spilt en del i vår tid. Både Suk og Leoš Jånaček skiftet uttrykk underveis i perioden, og tonespråket i siste del av Suks komposisjonskarriere minner om det den postromantiske komponisten Richard Strauss fant fram til.

### xxx3 England

England opplevde en sterk nasjonalpatriotisk bølge midt på 1800-tallet, ikke minst på grunn av det store kolonialiseringsprosjektet landet hadde vært i gang med gjennom flere tiår. Musikklivet hadde gjennom hele 1700-tallet levd på den musikalske stormaktsposisjonen landet hadde hatt gjennom renessanse og barokk, men da tonespråket endret seg på 1800-tallet, var det få til å ta opp den musikalske arven. De to komponistene som kom til å dominere med et nasjonalt engelsk tonespråk i siste halvdel av 1800-tallet, var \_Edward Elgar\_ (1857-1934) og \_Fredrick Delius\_ (1862-1934).

--- 202 til 301

Elgar arbeidet som musiker, musikklærer og dirigent i mange år ved siden av å komponere, og det var gjennom denne virksomheten han arbeidet seg fram til et nasjonalt uttrykk i sine komposisjoner. I løpet av 1890-årene fikk han etter hvert stor anerkjennelse, blant annet på grunn av komposisjoner som \_Enigmavariasjonene\_ (1899) og oratoriene \_The Dream of Gerontius\_ (1900) \_og Apostlene\_ (1903). Han skrev også sangsamlinger som ble svært populære i England. Mest kjent utenfor hjemlandet er nok de fem marsjene \_Pomp and Circumstance\_ (1901-30). Den mest kjente av dem er nr. 1, som ga melodien til den sterkt patriotiske sangen "Land of Hope and Glory" fra 1902. I tillegg spilles både fiolinkonserten og cellokonserten ofte i utlandet. Elgar hentet inspirasjon fra både Dvořák, Brahms og Wagner.

{{Portrett: Edward Elgar.}}

Delius hadde en helt annen bakgrunn. Han var sønn av tyske innvandrere som bosatte seg i Yorkshire. Etter endt skolegang bodde Delius det meste av livet i USA eller Frankrike og Tyskland. I Leipzig møtte han Edvard Grieg, og det oppsto et nært vennskap mellom de to. Det er sagt om Delius at han forente Wagners flytende orkestersats med Griegs luftige kromatikk og den orkestrale fargeleggingen til Richard Strauss. I en del av musikken han skrev, er impresjonistiske elementer framtredende.

--- 203 til 301

En av postromantikkens viktigste komponister i England var \_Ralph Vaughan Williams\_ (1872-1958). Mye av musikken hans er preget av britisk folkemusikk, og han var selv folkemusikksamler. Vaughan Williams skrev i en stil som førte videre Elgars lange og svulmende melodilinjer og tette og tidvis pompøse instrumentasjon. Harmonikken han bruker, kombinert med en til tider modal melodikk gir som resultat et nasjonalt og svært personlig uttrykk. Hans ni symfonier, klaverkonsertene og verket \_The Lark Ascending\_ (1914) for fiolin og orkester høre til standardrepertoaret for dagens symfoniorkester.

 Et annet verk som spilles ofte i dag, er orkestersuiten \_Planetene\_ (1916) av \_Gustav Holst\_ (1874- 1934). Holst fant også fram til en personlig nasjonalt preget stil, og det som først og fremst skiller ham fra hans samtidige, er den ukonvensjonelle bruken av heteropodiske taktarter.

{{Portrett: Ralph Vaughan Williams.}}

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Hva var bakgrunnen for at nasjonalromantikken oppsto i en del land?

2. Hvordan kommer interessen for "det nasjonale" til uttrykk i musikken i disse landene?

3. Hvem regnes for den russiske musikkens far?

4. Nevn medlemmene i gruppen \_Kutsjka\_ og noen sentrale verk de komponerte.

5. Nevn noen viktige komposisjoner Tsjajkovskij skrev. Hvilke av retningene i romantikken representerte han?

6. Hvilke verk regnes som de mest sentrale i Rakhmaninovs produksjon?

7. Hvilke av romantikkens musikalske retninger representerer Smetana og Dvořák? Nevn noen sentrale komposisjoner.

8. Hvilke komponister var sentrale i England i siste halvdel av 1800-tallet? Nevn noen sentrale komposisjoner.

--- 204 til 301

### xxx3 Norden

#### xxx4 Sverige

På 1800-tallet var det stort sett bare \_Franz Adolf Berwaid\_ (1796-1868) som skrev musikk i klassisk-romantisk stil i Sverige. Han studerte i Berlin og bodde en rekke år i Wien. Tonespråket er derfor i stor grad tysk, selv i de symfoniske diktene han skrev. Et unntak er det symfoniske diktet \_Minner fra de norske fjell,\_ der han bruker et par folketoneaktige temaer. Både fiolinkonserten, klaverkonserten og de fire symfoniene hans er betydelige komposisjoner som har oppnådd anerkjennelse og gitt Berwald en fortjent posisjon i nordisk musikkhistorie.

 Et mer nasjonalt og nordisk tonespråk finner vi hos \_Wilhelm Peterson-Berger\_ (1872-1942), \_Hugo Alfvén\_ (1872-1960) og \_Wilhelm Stenhammar\_ (1871-1927). Spesielt de to første av disse komponistene lot seg inspirere av og brukte svenske folketoner i sin musikk. Stenhammar viste sin nasjonale tilhørighet først og fremst med kantaten \_Ett folk\_ (1905). Den øvrige musikken hans er i mindre grad enn de andres preget av en nasjonal tone.

#### xxx4 Finland

Den nasjonale bølgen i Finland kom en del senere enn i Norge, og først i 1890-årene merker man tydelige nasjonale tendenser i finsk musikk. Først og fremst er det nasjonaleposet \_Kalevala\_ med dikt og sanger fra middelalderen som inspirerte de finske komponistene, og den første som hentet stoff herfra, var \_Filip von Schantz\_ (1835-1865) som komponerte \_Kullervo-\_ouverture. En annen komponist som også bør nevnes, er \_Armas Järnfeldt\_ (1869-1958) som var inspirert av de nasjonale strømningene, noe tonediktet \_Korsholm\_ (1894) er et eksempel på. Det var likevel ingen som kunne nå opp til \_Jean Sibelius'\_ (1865-1957) format som komponist. Sibelius utdannet seg til fiolinist. Samtidig byttet han ut sitt finlandssvenske fornavn, Johan, med det franske Jean. I 1889 dro han til Berlin og senere

{{Portrett: Jean Sibelius.}}

--- 205 til 301

Wien for å studere komposisjon. I 1892 dirigerte han det symfoniske diktet \_Kullervo\_ op. 7 for sopran, baryton, mannskor og orkester, og i løpet av 1890-årene komponerte han en rekke symfoniske dikt inspirert av \_Kalevala\_. Allerede i de tidlige verkene viser Sibelius en sterkt personlig stil. Han brukte ofte folketoneaktige temaer og lot seg inspirere av finsk folkemusikk. Av de mest spilte verkene fra den tidlige perioden er \_Kareliasuiten\_ (1893) og \_Finlandia\_ (1899). I begge disse verkene forsøker Sibelius å skildre Finlands folk og historie.

 Det er likevel de sju symfoniene som utgjør tyngden i Sibelius' produksjon. De fleste av dem ble skrevet på 1900-tallet. Sibelius symfonier blir ofte sammenlignet med Mahlers fordi de begge beundret Wagner, men mens Mahler breier seg ut og setter mange temaer mot hverandre for å skape musikalsk kontrast og variasjon, utvikler Sibelius langsomt et beskjedent tematisk materiale. En slik metamorfoseteknikk gir en nøktern og knapp, nesten sagaaktig musikalsk stil, som er svært personlig, men samtidig universell, og plasserer Sibelius blant romantikkens aller fremste symfonikere.

 \_Fiolinkonserten\_ i d-moll (1904) ble lenge betraktet som vanskelig tilgjengelig på grunn av de høye tekniske kravene til solisten. I dag tilhører den standardrepertoaret til konserterende fiolinister og spilles verden over. Sibelius komponerte hver dag det meste av livet, men de siste 30 årene publiserte han svært lite. Han døde i 1957, 92 år gammel.

#### xxx4 Danmark

Helt siden midten av 1700-tallet pågikk det i Danmark en diskusjon om å skape en dansk opera som motvekt mot den italienske innflytelsen, og det ble mot slutten av århundret skapt danske syngespill som hadde et nordisk tonefall og knyttet an til den danske folkevisetonen. Det var spesielt \_J.A.P. Schulz\_ (1747-1800) som med sitt verk \_Lieder im Volkston\_ (tre bind 1782-90) og flere syngespill fra 1790-årene slo an tonen de danske komponistene gjennom hele 1800-tallet kom til å la seg inspirere av. Det var likevel først med \_Niels Wilhelm Gade\_ (1817-90) og i enda sterkere grad \_Jens Peter Emilius Hartmann\_ (1805-1900) at den nasjonale tonen kom inn i dansk musikk. Gade var utdannet i Leipzig og hadde samarbeidet nært med Mendelssohn. Han øvde sterk innflytelse på Nordraak og Grieg, men musikken hans, bl.a. åtte symfonier, orienterer seg stilistisk i tysk retning. Et vesentlig sterkere nasjonalt og nordisk tonefall finner vi hos Hartmann som med sin scenemusikk og sine balletter med titler som \_Valkyrien\_ (1861), \_Thrymskviden\_ (1868) og korverket \_Volvens Spaadom\_ (1872) knyttet an til norrøne emner. De danskspråklige operaene \_Ravnen\_ (1832) og \_Liden Kirsten\_ (1846) anslår sammen med musikken han skrev til Oehlenschlägers dikt \_Guldhornene\_ (1832) en tydelig nasjonal tone.

--- 206 til 301

Den fremste danske komponisten i postromantikken var \_Carl Nielsen\_ (1865-1931). Han var født på Fyn og var militærmusiker som kornettist før han kom til København og utdannet seg til fiolinist. Hans første symfoni ble framført i 1894, og den var en umiddelbar suksess. I 1905 sa han opp stillingen som orkestermusiker og begynte å komponere på fulltid. Nielsen døde i København i 1931.

 Nielsen fjernet seg mer og mer fra romantikkens følelsesutbrudd i komposisjonene sine og unngikk etter hvert store melodiske sprang. Hans ideal var den danske sang som var enkel og stillferdig. Også hos Carl Nielsen utgjør de seks symfoniene tyngdepunktet i produksjonen. Som Sibelius sto han i utgangspunktet med begge bena trygt plantet i romantikken, og som sin finske kollega endret han tonespråket, spesielt utover på 1900-tallet. Likevel beholdt Nielsen i motsetning til Sibelius den tradisjonelle oppbyggingen av sonatesatsformen, men som mange andre romantikere behandler han den fritt og med kontrapunktisk stemmeføring. Det vil være riktig å si at Nielsen nok sto nærmere Brahms enn den nytyske retningen når det gjaldt musikalsk uttrykk og form.

{{Portrett: Carl Nielsen.}}

Nielsen reagerte mot den altfor følelsesladede programmusikken i samtiden, men likevel ga han flere av symfoniene programmatiske titler, f.eks. \_De fire temperamenter\_ (nr. 2), \_Det uutslukkelige\_ (nr. 4) og \_Sinfonia semplice\_ (nr. 6). Dette er også de symfoniene som spilles mest i dag.

 Nielsen skrev tre solokonserter som utgjør en sentral del av musikernes repertoar: \_fiolinkonserten\_ (1911), \_fløytekonserten\_ (1926) og \_klarinettkonserten\_ (1928). I tillegg skrev han en del scenemusikk, to operaer, en rekke sanger, musikk for piano og orgel og en del kammermusikk. Det er først og fremst i sangene han tar i bruk de danske folkevisene, og sangen "Jens Vejmand", som fremdeles blir trykt i norske sangbøker, er et ypperlig eksempel.

#### xxx4 Norge

Profesjonaliseringen av musikklivet i Norge skjedde over en nesten hundreårig periode fra ca. 1760 og fram til midten av 1800-tallet. I Norge som i Europa ellers var

--- 207 til 301

det borgerskapet i byene som bidro til dette. Det hørte med til oppdragelsen å lære seg et instrument, og mange amatørmusikere ble ganske dyktige. Det ble derfor dannet musikkselskaper (orkestre) som arrangerte konserter mer eller mindre regelmessig, først og fremst for musikkselskapenes medlemmer i samarbeid med profesjonelle krefter. Ofte ledet stadsmusikanten disse konsertene, og dersom det var behov for en større besetning, deltok stadsmusikantens hjelpere og amatørene sammen. En slik organisering av musikklivet fantes i mange norske byer i siste del av 1700-tallet, men systemet var avhengig av ildsjeler, og aktiviteten kunne variere sterkt fra år til år.

 \_Musikselskabet Harmonien\_ i Bergen ble stiftet i 1765 og er et av verdens eldste musikkselskap. Bergen var landets største by og hadde i 1801 17.000 innbyggere. I Christiania ble det arrangert konserter for borgerskapet før 1750, og stadsmusikantene i byen arrangerte faste ukentlige konserter gjennom hele siste del av 1700-tallet. I 1810 ble \_Det musikalske Lyceum\_ dannet, og orkesteret holdt regelmessig konserter med omreisende solister. I Trondheim ble byens musikkselskap stiftet i 1786, og stadsmusikant Berlin ser ut til å ha hatt en finger med i spillet.

 Ettersom stadsmusikantvesenet opphørte utover på 1800-tallet, ble det behov for profesjonelle musikere til å lede og spille i orkestrene. Derfor ble det ansatt stadig flere profesjonelle musikere, og det ble stadig høyere nivå på musikkselskapene i de største byene: Christiania, Bergen og Trondheim.

 Komponistene i Norge på begynnelsen av 1800-tallet var preget av forsøkene på å løsrive Norge fra Danmark i 1814. Deres nasjonale engasjement kommer til syne først og fremst i de sangene som ble til i disse årene. Titler som "Sønner av Norge" (1821), komponert av sjøkapteinen og amatørmusikeren Christian Blom til tekst av Henrik Anker Bjerregaard, og "Mens Nordhavet bruser" og "Hvor herligt er mit Fødeland" av sanglæreren Lars Møller Ibsen er eksempler på dette. Disse komponistene og flere med dem var klar over at den norske "bondemusikken" hadde et eget særpreg, og at den var uløselig knyttet til det man etter hvert betegnet som "folkesjelen".

 Da den første skuffelsen hadde lagt seg etter at Norge ble gitt som en pakke til svenskene under fredsforhandlingene i Kiel i 1814, begynte intellektuelle krefter å skape en bevissthet i befolkningen om at Norge hadde hatt en storhetstid i middelalderen. Den norske bonden og bondekulturen representerte en ubrutt linje fra denne storhetstiden og fram til 1800-tallet både språklig og kulturelt. Etter at Det kongelige Frederiks Universitet åpnet i Christiania i 1811, fikk man en institusjon som kunne forvalte og "skape" den spesifikt norske historien, og i løpet av 1800-tallet ble det viktig å finne "bevis" på at den norske folkesjelen lå i bondekulturen. Det ble gjort samle- og kartleggings reiser der alle kulturelle uttrykk ble tatt vare på. Peter Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe reiste rundt i landet og samlet eventyr og sagn, Ludvig Mathias Lindeman samlet norske "fjellmelodier", og Ivar Aasen samlet dialektprøver. I tillegg til "samlerne" hadde vi også forfattere som Andreas Munch, Jørgen Moe og Henrik Wergeland som var opptatt av å beskrive det spesifikt norske, og

--- 208 til 301

ikke minst historikeren P.A. Munch som kunne sette det hele inn i en historisk sammenheng. De norske kunstnerne Adolph Tidemand og Hans Gude malte norske landskap, og musikeren Ole Bull forsøkte å presentere norsk musikk både i utlandet og i Norge.

{{Bilde: Tidemand og Gude: "Brudefærden i Hardanger" malt som bakteppe til et av tablåene for aftenunderholdningene i 1849.}}

Spesielt utover i 1840-årene hadde de nasjonale tankene og ideene slått rot i befolkningen, og den nystartede kunstforeningen i Christiania ville markere dette ved tre aftenunderholdninger i 1849. Her skulle de unge norske kunstnerne vise hva de kunne, og ikke minst hva den norske bondebefolkningen var verdt. Her spilte Ole Bull, Johan S. Welhaven, Jørgen Moe og Andreas Munch framførte dikt, og det ble vist tablåer fra norsk folkeliv og kultur.

 En av de første viktige norske komponistene i første halvdel av 1800-tallet var \_Waldemar Thrane\_ (1790-1828). Han studerte fiolin både i København og Paris. I 1825 ble syngespillet \_Fjældeventyret\_ framført i Christiania. Teksten var skrevet av Henrik Anker Bjerregaard, og her finner vi de første spor av norsk folkemusikk i norskkomponert kunstmusikk. "Fjeldpigen" Aagot synger sangen "Sole gaar bak Aasen ned", og som en innledning til denne sangen har Thrane skrevet en lokk som også framføres av Aagot før hun kommer inn på scenen. Syngespillet har talt dialog.

--- 209 til 301

Musikken er hovedsakelig skrevet i den obligatoriske wienerklassisismen stilen som råder i nesten hele Europa på den tiden, men Aagots lokk og "Fjældsang" skiller seg tydelig ut både melodisk og tonalt. Med høy kvart (g# i D-dur) er vi nær kirketonearten lydisk. Lokken slutter med et tretonersmotiv som bli viktig i norsk musikk utover på 1800-tallet: fallende liten sekund og deretter stor ters. Dette blir kalt Grieg-motivet, eller det griegske ledemotiv, fordi han bruker det i mage av verkene sine, blant annet som åpningsmotiv i klaverkonserten.

{{Musikknoter: Avslutningen til lokken som innleder Aagots fjellsang - det såkalte Grieg-motivet.}}

\_Ole Bull\_ (1810-80) fra Bergen var en av de mest markante norske komponistene og musikkutøverne på 1800-tallet. Han utviklet en solid, grunnleggende fiolinteknikk i oppveksten, og denne utviklet han senere på en svært personlig måte. Som 18-åring ble han tilbudt ledelsen av Det musikalske Lyceums orkester og teaterorkesteret i Christiania. Allerede det første året møtte han Henrik Wergeland og satte musikk til to av diktene hans. De to ungdommene delte den samme entusiasmen for det som var norsk, og begge ønsket et selvstendig Norge.

{{Portrett: Ole Bull fra tiden i Paris.}}

I 1831 traff han Torgeir Augundsson (Myllarguten) og lærte en del slåtter som han senere brukte helt eller delvis i flere av sine egne komposisjoner. Da han reiste til Paris i 1832, var det med et håp om å slå gjennom internasjonalt. Etter magre år i Paris reiste Bull til Italia hvor han ønsket å studere komposisjon. Her eksperimenterte han med å endre både fiolinen og selve spillet. Han fikk laget en lengre og tyngre bue og gjorde strengestolen på fiolinen flatere slik den er på hardingfela, og på den måten ble det lettere å spille på flere strenger samtidig. Han begynte også å holde fiolinen annerledes enn det som var vanlig, og gjennom en rekke konserter rundt om i Italia vant han en enorm anerkjennelse og popularitet.

 I 1835 holdt Bull konsert i Pariseroperaen. Det ble det definitive gjennombruddet, og i årene som fulgte, turnerte han i hele Europa. Han holdt også konserter

--- 210 til 301

sammen med både Mendelssohn og Liszt og spilte både egne komposisjoner og verker fra det internasjonalt anerkjente konsertrepertoaret.

 Bull fikk et spesielt forhold til USA hvor han oppholdt seg for første gang 1843-45. Han oppnådde også betydelig suksess på Cuba, og en komposisjon som ble gjenfunnet for noen år siden, \_Recuerdos de Habana\_ (1844), er en av Bulls beste formmessig sett. I denne komposisjonen brukte Bull cubansk folkemusikk, og det er et av de aller tidligste verk med kreolsk musikk som basis.

 Bull opparbeidet seg en enorm kontaktflate rundt om i verden, og han var den første som virkelig gjorde Norge kjent i det store utland. Overalt hvor han kom, brukte han norsk musikk, og han talte alltid Norges sak. Gjennom sin posisjon som fiolinvirtuos fikk Ole Bull også stor innflytelse på norsk kulturliv, blant annet gjennom de to konsertene han holdt sammen med Myllarguten i Bergen og Christiania. Disse innledet nasjonalromantikken i Norge og startet utviklingen av konsertspelet innenfor hardingfeletradisjonen. I 1850 ble "Det Norske Theater" startet på Bulls initiativ i Bergen, og i årene som fulgte, ble både Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson ansatt i tur og orden som teaterinstruktører.

{{Portrett: Ole Bulli USA 1868.}}

Ole Bulls musikalske fortjeneste er udiskutabel når det gjelder å bruke folkemusikken som basis for komposisjonene. Han skrev et 70-talls komposisjoner, men mange av dem ble aldri trykt, blant annet fordi de var svært improvisatoriske i stilen og for personlig preget til at de kunne ha nok appell hos andre fiolinister. Flere av disse komposisjonene var potpurrier og rapsodier, blant andre \_Norges Fjelde\_ (1833/1838) og \_Et Sæterbesøg\_. Begge komposisjonene er kjedet sammen

--- 211 til 301

av folketoner, egenkomponerte melodier og kortere, virtuose mellomspill for fiolin. Noen av Bulls viktigste komposisjoner er \_Polacca guerriera\_ (1835), \_Cantabile dolorosa e rondo giocoso\_ (1839), \_Nordmannens heimlengt\_ (1839), \_Konsert for fiolin og orkester\_ (1841), \_Til hende\_ (1842), \_Villspel i Lio\_ (1842) og \_Siciliano e Tarantella\_ (1843).

 Bulls nasjonale bevissthet og den oppmerksomheten han ga norsk folkemusikk, bidro til at det norske publikum etter hvert anerkjente norske spelemenn og hardingfeleslåttene som fullverdige norske musikkuttrykk. Han fikk en enestående posisjon både her i landet og ikke minst blant norske immigranter i USA, der han blant annet bidro til" at det ble opprettet et professorat i norsk ved universitetet i Wisconsin.

 Var Bull en internasjonal stjerne og utadvendt virtuos som boltret seg i improvisasjoner og storslått repertoar, var \_Halfdan Kjerulf\_ (1815-68) den beskjedne og smålåtne pedagogen og inspiratoren på den hjemlige arenaen. Han hadde minst like stort nasjonalt engasjement som Bull, og gjennom sin musikerkarriere gjorde han mye for mannskorbevegelsen. Kjerulf uttrykte seg i all hovedsak i mindre former som romanser og klaverstykker.

 Kjerulf fikk utgitt sine første komposisjoner i 1841, og i 1845 sa han opp arbeidet som journalist i avisen \_Den Constitutionelle\_ og begynte som pianolærer og dirigent for det nystartede mannskoret, \_Den norske studentsangforening\_. I 1848 slo den tyske musikeren Carl Arnold seg ned i Christiania, og han lærte Kjerulf komposisjonsteori. Han hjalp også til slik at Kjerulf kunne komme i gang med musikkstudiene ved hjelp av et stipend. I 1849-50 studerte Kjerulf med Gade i København, deretter ved konservatoriet i Leipzig. Etter to års studier vendte han tilbake til Christiania og levde resten av livet som musikklærer, kordirigent, komponist og kritiker. Kjerulf foretok flere reiser til utlandet og var godt orientert om musikkutviklingen ute i Europa.

{{Portrett: Halfdan Kjerulf.}}

--- 212 til 301

Kjerulfs komposisjoner faller hovedsakelig i tre kategorier: romanser (til sammen ca. 130), mannskorsanger og klaverstykker. I tillegg skrev han noen duetter, sanger for blandet kor og en komisk opera, \_Søkadetterne iland\_.

 Hans musikalske stil er åpenbart påvirket av den tyske tidligromantiske stilen. I en del romanser og i de fleste senere klaverstykkene finner vi imidlertid lydelige elementer fra norsk folkemusikk. I en av hans mest kjente romanser, "Ingrids vise", er springarrytmen tydelig, ikke minst gjennom aksentueringen av toeren i takten. Den åpne kvinten i bassen peker også på et klart folkemusikktrekk. I romansene forener Kjerulf karakteristiske trekk fra den tyske lied slik den blir presentert av Schubert og Schumann med trekk fra norske folketoner, og legger med det grunnlaget for en selvstendig norsk romansekunst.

{{Musikknoter: Ingrids vise.}}

I verket \_25 udvalgte norske Folkedandse\_ (1861) for klaver ser vi på mange måter en forløper for Griegs \_Slåtter\_ Op. 72. Kjerulf viser stor kløkt i å overføre feleslåttene til klaveret slik at de beholder sin opprinnelige karakter, men samtidig blir idiomatisk tilpasset klaverets klangverden og harmoniske muligheter. "Hildalshalling" og "Brureslått" fra denne samlingen er musikalske perler som på ingen måte står tilbake for mange av de lyriske stykkene og folketonebearbeidelsene til Grieg.

--- 213 til 301

Til de nasjonale aftenene i Christiania Theater i 1849 hadde Kjerulf komponert verket \_Brudeferden i Hardanger\_ for mannskor. Som bakteppe ble Tidemand og Gudes berømte maleri vist, og den danske ballettkoreografen August Bournonville hadde laget en ballett over samme motiv. Ole Bull spilte, og dette var den kanskje største inspirasjonen til da for å dyrke den nasjonale kunsten i Norge.

 Flere av Kjerulfs klaverelever markerte seg som viktige musikere i siste halvdel av 1800-tallet. Blant dem var komponisten og pianisten Agathe Backer-Grøndal og pianisten Erika Lie Nissen som begge ble sendt til Berlin for å studere videre på initiativ av Kjerulf.

 \_Rikard Nordraak\_ (1842-1866) ble av samtiden sett på som en av de mest talentfulle unge musikerne og komponistene i Norge. Han var født i Christiania, men hadde studieopphold i både København, Berlin og Christiania. Etter et lengre opphold i Berlin fikk Nordraak publisert sitt første verk, \_6 Romancer og Sange\_, til tekster av fetteren, Bjørnstjerne Bjørnson, Magdalene Thoresen og Johannes Ewald.

 Våren 1863 reiste Nordraak hjem fra Berlin via København. Her traff han Edvard Grieg for første gang. De gjorde et sterkt inntrykk på hverandre, men først da de møttes året etter, oppsto det et kortvarig, men livslangt vennskap mellom disse to. Vinteren 1864-65 tilbrakte Nordraak i København, og han var mye sammen med Grieg. Grieg sa senere at han fant fram til sin musikalske identitet i samværet med Nordraak. Nordraak døde i Berlin i mars 1866.

 I tillegg til den norske nasjonalsangen, "Ja, vi elsker" (brukt første gang i 1864), omfatter Nordraaks komposisjoner to samlinger romanser i enkel strofeform. Mange av dem har tekst av Bjørnson, og blant andre "Ingerid Sletten" og "Killebukken" er del av det norske allsangrepertoaret. Mannskorsangene "Der ligger et land mot den evige sne" og "Brede seil over Nordsjø går", den siste til Bjørnsons dikt om Olav Tryggvason, blir fortsatt mye brukt. Nordraak skrev også musikk til Bjørnsons skuespill \_Maria Stuart\_ og \_Sigurd Slembe\_. "Purpose" til Maria Stuart blir for øvrig ofte brukt som bryllupsmarsj, selv i dag. Nordraak komponerte i tillegg noen klaververker.

 Selv om de norske komponistene som er nevnt til nå, kanskje var de mest betydelige i første halvdel av 1800-tallet, bør også \_Ludvig Mathias Lindeman\_ (1812-87) og \_Martin Andreas Udbye\_ (1820-89) nevnes. Begge komponistene vokste opp i Trondheim, og begge virket som organister store deler av livet.

 Lindemans betydning for norsk musikkliv består først og fremst i at han var den første som systematisk reiste rundt i Sør-Norge og skrev ned folketoner etter hvert som dyktige tradisjonsbærere sang eller spilte for han. I 1848 startet Lindeman innsamlingsarbeid i Valdres, deretter fulgte innsamlingsreiser til andre områder. I årene 1853-67 kom det ut 13 hefter fordelt på tre bind med \_Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier\_. De til sammen 592 melodiene i heftene er alle arrangert for klaver, og her finner vi folkemusikk av nesten alle typer representert. Heftene inneholder religiøse folketoner, folkeviser, stev, bånsuller, springdanser, hallinger og brudemarsjer. Mange av disse folketonene har vært brukt som utgangspunkt for musikk skrevet av en rekke norske komponister.

--- 214 til 301

Lindeman ga ut melodistoffet til kirkens salmebok i 1877, og hans koralstil ble svært omdiskutert både i samtiden og gjennom de 50 årene koralboka var i bruk i Den norske kirke. Det er oppsiktsvekkende at ingen norske folketoner fikk plass i kirkens koralbok før i 1926. Ludvig M. Lindeman virket som organist ved Vår Frelsers kirke i Christiania (1840-87). Han var også sang- og orgellærer, og sammen med sønnen, Peter, startet han en organist- og musikkskole i Christiania. Skolen ble senere omdannet til Musikkonservatoriet i Oslo.

 Martin Andreas Udby var skolelærer, sanglærer og organist i blant annet Vår Frue kirke i Trondheim. I 1857-58 komponerte han Norges første opera, \_Fredkulla\_. Handlingen i operaen er hentet fra den norske kongesagaen, der hovedpersonen er kong Magnus Berrføtts dronning, svenskekongen Inges datter, Margrete. Operaen har to akter, og deler av den ble oppført i Trondheim i 1858. Først i 1997 ble operaen oppført i sin helhet i Olavshallen i Trondheim, og det kom øyeblikkelig forslag om å gi verket status som nasjonalopera.

 Udby virket i skyggen av Lindeman-familien. Likevel overgår produksjonen hans i volum det meste av det samtidige norske komponister presterte. Han skrev tre strykekvartetter, tre syngespill, en opera, flere kantater, en mengde orgel- og pianostykker og en del sanger. Blant verkene som ble svært godt mottatt i samtiden, var \_Aasgaardsreien\_ (1856) for solo, mannskor og orkester med tekst av J.S. Welhaven og \_Sønnetabet\_ ("Sonatorrek") for solo og orkester (1872) med utgangspunkt i sagaen om Eigil Skallagrimsson.

 To komponister som var sterkt involvert i den framvoksende norske korbevegel-sen, var \_Johann Gottfried Conradi\_ (1820-96) og \_Johan Didrik Behrens\_ (1820-90). Conradi var sterk forkjemper for mannskorsaken i Norge. Han regnes gjerne som grunnleggeren av organisert korsang i Norge og grunnla flere korforeninger, inkludert dem han selv ledet i Christiania. Bortsett fra musikken til teaterstykkene \_Gudbrandsdølerne\_ og \_De gule Handsker\_, samt et par mindre orkesterverk, består produksjonen av korsanger og solosanger med klaverakkompagnement. Conradi skrev vår første norske musikkhistorie (1878).

 Johan D. Behrens var opptatt av å la sangen få en bred plass i skolen. Samtidig dirigerte han de tre viktigste mannskorene i Christiania. Han sto i spissen for de såkalte sangerfestene som ble holdt rundt om i landet på 1800-tallet. Dette var et sosialt møtested for korbevegelsen og bidro til å øke interessen for korsangen. Behrens etterlot seg en omfattende samling sanger for mannskor. Den viktigste er \_Samling af flerstemmige Mandssange\_, som utkom i årene 1845‑69 med til sammen 500 nummer. Behrens komponerte et fåtall sangkomposisjoner, men han samarbeidet med F.A. Reissiger og skrev tekst til flere av de mest kjente sangene på det norske sangrepertoaret, for eksempel "Rett som ørnen stiger", "Syng kun i din ungdoms vår" og "Du kvitrende lerke".

 Tyskerne \_Friedrich August Reissiger\_ (1809-83) og \_Carl Arnold\_ (1794-1873) fikk stor betydning for utviklingen av et norsk profesjonelt musikkliv. Reissiger kom til Norge i 1840 som kapellmester ved Christiania Theaters orkester. I 1850 flyttet han

--- 215 til 301

til Halden og ble der resten av livet. Reissiger komponerte bl.a. korverkene \_Requiem, Olav Tryggvason\_ for mannskor og \_En Sangers Bøn\_, og han bearbeidet en del norske folketoner, blant annet i sin \_Strykekvintett\_ Op. 49.

 Pianisten og komponisten Carl Arnold slo seg ned i Christiania i 1847. Han var en svært merittert musiker med en allsidig bakgrunn både som musiker og dirigent. I 1860 fikk Arnold i oppdrag å komponere musikk til Andreas Munchs kantate til kroningen av Karl 15. i Nidarosdomen, og året etter skrev han musikken til Welhavens kantate i anledning universitetets 50-årsjubileum. Arnold komponerte flere symfoniske og kammermusikalske verk.

{{Portrett: Carl Arnold.}}

Størst betydning for norsk musikkliv hadde Arnold som pedagog og strateg. Med base i Philharmoniske Selskabs Orkester begynte han systematisk å bygge opp et profesjonelt musikkliv. Arnold var også medlem av Stortingets stipendkomité, og han tok gjentatte ganger opp spørsmålet om en offentlig musikkskole. Han grunnla Christianias første organist- og komposisjonsskole og ga over en tiårsperiode en rekke fattige musikkstudenter gratis undervisning. Blant hans mest kjente elever var Halfdan Kjerulf, Otto Winter-Hjelm og Johan Svendsen.

 To usedvanlig dyktige pianister med en internasjonal karriere var også en viktig del av det norske musikklivet omkring midten av 1800-tallet: \_Thomas Dyke Ackland Tellefsen\_ (1823-74) og \_Edmund Neupert\_ (1842-88). Tellefsen som hadde vokst opp i et musikerhjem i Trondheim, ble tidlig en del av parisermiljøet og skapte seg en karriere som pianist og pedagog etter å ha vært Chopins elev i flere perioder 1844-47. Han brukte stiltrekk fra norsk folkemusikk i noen av klaver- og kammermusikkverkene han komponerte, også i de to klaverkonsertene i g-moll og f-moll. Tellefsen overtok en del av Chopins elever da mesteren døde, og etter den vellykkede debuten som pianist i Paris i 1851 ble han en etterspurt pedagog og konsertholder. Tellefsen flyttet aldri tilbake til Norge og døde i Paris i 1874.

--- 216 til 301

Edmund Neupert vokste opp i Christiania og ble allerede som 15-åring sendt til Berlin for å studere med de samme lærerne Nordraak hadde. Han var ansatt som lærer ved flere konservatorier ute i Europa, blant annet i København og Moskva. Neupert avsluttet karrieren som professor ved det nystartede musikkonservatoriet i New York. Under tiden i København samarbeidet Grieg med ham om klaverkonserten i a-moll. Den ble tilegnet Neupert, og han var den første som framførte konserten. Neupert var en meget dyktig komponist som skrev utelukkende for klaver. Han komponerte stort sett i et postromantisk tonespråk preget av raske modulasjoner og kromatikk. Selv om han brukte norsk folkemusikk som inspirasjon for noen av komposisjonene, fikk han liten betydning for den videre utviklingen av norsk musikkliv.

 Den viktigste norske komponisten på 1800-tallet var utvilsomt \_Edvard Grieg\_ (1843-1907). Ved siden av Ole Bull var han den første som satte Norge på det musikalske verdenskartet. Da han ga sine konserter, var konsertsalene fylt til trengsel, og med sine lyriske stykker for piano fikk han som ingen andre av samtidens komponister innpass i hjemmene verden over.

 Grieg vokste opp i Bergen, og på Ole Bulls oppfordring reiste han som 15-åring til Leipzig. Her studerte han musikk i 4 år, og naturlig nok ble Schumann et ideal for ham. Spesielt gjorde Clara Schumanns tolkning av sin manns klaverkonsert et sterkt inntrykk. I årene 1863‑65 oppholdt Grieg seg i København for å studere nordisk musikk, og her mottok han rike impulser fra N.W. Gades og J.P.E. Hartmanns verker. Her møtte han også Rikard Nordraak, som sammen med Ole Bull kom til å bety mye for ham. Nordraak hadde tidlig satt seg som mål å skape norsk kunstmusikk på folkemusikkens grunn, og hans nasjonale holdning og dynamiske og målbevisste personlighet inspirerte Grieg. Det første verket som viser den typiske "griegske" stilen, er \_4 Humoresker\_, opus 6. I 1867 giftet Grieg seg med sin kusine Nina Hagerup (1845-1935). Hun var sangerinne og ga ypperlige tolkninger av romansene Grieg komponerte. En rekke av disse er blitt til gjennom inspirasjon fra henne.

 Grieg oppholdt seg flere ganger i utlandet opp gjennom årene, og sommeren 1868 var han i Danmark. Her ble \_Klaverkonsert i a-moll\_, opus 16 til, og urframførelsen fant sted våren 1869 i København. Han realiserte dessuten ideer han hadde hatt helt siden tiden med Nordraak, og gikk i gang med å bearbeide norsk folkemusikk. I 1870 ble \_25 norske folkeviser og danser\_, opus 17, for klaver utgitt. Takket være en attest fra Franz Liszt fikk Grieg i 1869 et stipend på 400 spesidaler av departementet "for ved et Ophold i Udlandet at vinne Tid og Ro til skabende Virksomhed". Et lengre opphold i Italia kulminerte med to samvær med Liszt i Roma 1870.

--- 217 til 301

{{Bilde: Nina og Edvard Grieg.}}

Året etter tok Grieg initiativ til å stifte Musikforeningen i Christiania, og da Johan Svendsen flyttet til hovedstaden i 1872, ledet de den sammen. Musikforeningen ble etter hvert en krumtapp i hovedstadens musikkliv, og vi kan faktisk følge linjen fra 1871 helt fram til Oslofilharmonien i vår tid. I 1874 fikk Grieg komponistgasje av Stortinget og sa opp sin faste virksomhet i Christiania. De nærmeste årene etter at han flyttet fra hovedstaden, tilbrakte han dels på konsertreiser i utlandet som dirigent og pianist med egne komposisjoner, dels i Hardanger, dels i Bergen.

--- 218 til 301

På denne tiden hadde mannskorbevegelsen vunnet fram over hele Norge, og Grieg skrev \_Album for mannssang\_, opus 30, som omfatter 12 glitrende arrangementer for mannskor, de fleste med barytonsolo. I undertittelen heter det "frit efter norske Folkeviser", hentet fra L.M. Lindemans \_Ældre og nyere norske Fjeldmelodier\_. Albumet spenner fra religiøse folketoner via lyriske kjærlighetssanger til bånsuller og humoristiske, løsslupne danse- og drikkeviser.

 I 1880 flyttet Grieg til Bergen, og i to år ledet han Musikselskabet Harmoniens orkester. Det var vanskelig å kombinere dirigentvirksomhet med komponering, og det eneste verket vi vet han rakk å få ferdig i løpet av denne tiden, er \_Norske danser\_, opus 35, for firhendig klaver. Melodistoffet til de fire stykkene er hentet fra Lindemans store samling. Til tross for at dansene egner seg godt for orkestrering, instrumenterte Grieg dem aldri selv. I 1884 ble villaen Troldhaugen i Fana (nå Bergen) bygd, og dette ble hans mer eller mindre faste tilholdssted resten av livet.

 1890-årene var preget av mange konsertreiser i inn- og utland, og taktstokken var mer og mer blitt Griegs instrument til tross for at han var en fremragende pianist. I midten av tiåret vendte Grieg for alvor tilbake til det nasjonale, og med utgangspunkt i den norske folkemusikken skapte han det første av sine fire siste storverk, \_19 norske folkeviser\_, opus 66. Etter en lengre konsertturné i 1906 skrev han i løpet av sommeren sin svanesang, \_Fire salmer\_, opus 74, for barytonsolo og blandet kor. Her benyttet han melodier og tekster fra Lindemans \_Fjeldmelodier\_ som utgangspunkt for sine "frie Bearbeidelser". De fire salmene utgjør et av de betydeligste kirkemusikalske verk i norsk postromantikk. Grieg døde i Bergen høsten 1907.

#### xxx4 Grieg som utøver og komponist

Edvard Grieg framstår som Nordens fremste tonekunstner på 1800-tallet, og han ble en av de betydeligste representantene for den nasjonalromantiske retningen i musikken. Som ung var han sterkt preget av Schumanns tonespråk, og han mottok impulser fra både Wagner og Liszt. Likevel fant han fram til et eget personlig tonespråk som var universelt nok til å vinne gjenklang internasjonalt. Spesielt harmonisk gikk Grieg nye veier. I de senere verkene var han en av de dristigste i samtiden, og i enkelte henseender kan vi si at Griegs harmonikk etter hvert fikk sterke impresjonistiske trekk.

{{Portrett: Edvard Grieg i København 1868.}}

--- 219 til 301

Som pianist var Grieg en fortreffelig tolker av egne verker. Han hadde også store litterære evner som kommer til uttrykk i en rekke artikler og framfor alt i en meget omfattende korrespondanse.

 Musikkforskere er enige om at Griegs viktigste bidrag til den musikkhistoriske utviklingen ligger på harmonikkens område. Han var delvis forløper for impresjonismen, og han la på mange måter premissene for fornyelsen av kunstmusikalske bearbeidelser av folkemusikken som skjedde på 1900-tallet.

#### xxx4 Verkene

\_Klavermusikken\_

Ved siden av alle romansene utgjør klavermusikken hovedproduksjonen hos Grieg. Opus 1 fra 1861, \_Fire klaverstykker\_, viser at utgangspunktet hans var tysk romantikk, og spesielt slik Robert Schumann formidlet den gjennom sine klaververk. Tidlig merker man imidlertid inspirasjonen fra norsk folkemusikk i Griegs klavermusikk. Med de små klaverstykkene i \_4 Humoresker\_, opus. 6 hadde Grieg kommet fram til det stilidealet han stort sett holdt fast på resten av livet. Her aner vi folkemusikkarakteren både gjennom rytmikken i de enkelte stykkene og ved bruk av den særegne flerstemmigheten vi finner i hardingfelemusikken, der minst en streng klinger ved siden av melodistrengen og skaper spesielle bordunaktige dissonanser som ofte blir sett på som typisk norske. Allerede i denne samlingen finner vi eksempler på bruk av et annet typisk folkemusikktrekk som Grieg nærmest gjorde til sin signatur: den fallende lille sekunden med påfølgende stor ters. Dette tretonersmotivet åpner klaverkonserten hans i a-moll og blir ofte kalt det "griegske ledemotiv" fordi det forekommer i så mange av komposisjonene hans (se side 209).

 Med sine ti hefter med \_Lyriske stykker\_ satte Grieg på mange måter standarden for sjangeren \_karakterstykker for klaver\_. Griegs utgangspunkt var et ønske om å lage musikk for de tusen hjem og for undervisningen. De ti heftene inneholder til sammen 66 lyriske stykker. Heftene ble publisert etter hvert som stykkene ble komponert, og de kom ut med ujevne mellomrom i årene 1867-1901. Peters Verlag i Leipzig som var Griegs faste utgiver gjennom hele hans karriere, kalte de lyriske stykkene "Semmeln", eller hveteboller, og heftene ble enorme salgssuksesser. Mange av stykkene er enkle både i karakter og vanskelighetsgrad, slik at også barn kan mestre dem.

 Stykkene skildrer ofte naturinntrykk, og mange har trodd at Grieg benyttet norsk folkemusikk i de lyriske stykkene. Det gjorde han ikke, men han imiterte folketonenes karakter, særlig slåttemusikk, noe som også går fram av titler som gangar, halling og springar. I romantikken var nettopp denne typen samtidsmusikk populær. I de lyriske stykkene finner vi iørefallende, vare og vakre melodier geleidet av en uvant og dristig harmonikk og spenstig rytmikk. Griegs musikalske uttrykk ble på mange måter synonymt med det norske gjennom disse småstykkene, og de erobret de virkelig store massene.

 Når det gjelder klaverkonserten i a-moll, opus 16, konfererte Grieg med Edmund Neupert om enkelte momenter som vedrørte konserten, og den ble tilegnet ham.

--- 220 til 301

Han var også solist da konserten ble oppført for første gang, og suksessen var enorm. Klaverkonserten er ved siden av Peer Gynt-musikken blitt den komposisjonen som har brakt Griegs navn lengst utover Norges grenser. Selv om enkelte hevder at Grieg hadde Schumanns klaverkonsert som forbilde, har a-mollkonserten i alle år levd sitt eget liv i kraft av sine iboende kvaliteter.

 Det første virkelige forsøket på å komponere musikk som skulle få fram den klanglige rikdommen Grieg mente lå skjult i de norske folketonene, ble \_25 norske folkeviser og danser\_, opus 17, for klaver, utgitt i 1870. I disse klarte Grieg å finne fram til et tonespråk som ble personlig, og som fanger nettopp de klanglige mulighetene som nærmest naturgitt ligger i de norske folketonene.

{{Bilde: Grieg ved klaveret i 1907.}}

Et av Griegs viktigste og størst anlagte klaververk er \_Ballade i g‑moll\_, opus 24. Temaet er bygd over folkevisa "Den nordlandske bondestand" ("Eg kan so mangen ein vakker song um fagre land uti verda") fra Valdres, hentet fra Lindemans \_Fjeldmelodier\_. I balladen utfolder Grieg seg som postromantiker, og i de 14 variasjonene omformes folketonen med stor uttrykkskraft. Etter et voldsomt klimaks mot slutten toner balladen ut i samme stemningssfære som den begynte, stillferdig og vemodig. Grieg klarte aldri selv å framføre balladen ved offentlige konserter fordi den grep ham så sterkt følelsesmessig.

--- 221 til 301

Det første betydningsfulle verket etter århundreskiftet ble \_Slåtter\_, opus 72. Grieg hadde bedt Johan Halvorsen besøke spelemannen Knut Dahle i Telemark og skrive ned en del hardingfeleslåtter. Grieg arbeidet med slåttene et halvt år og overførte Halvorsens nedtegnelser av slåttene til klaveret. Dette er gjort på en glimrende måte, og slåttene vakte med sin sterkt dissonerende stil ganske snart oppmerksomhet blant progressive musikere i Paris. Her talte man om "le nouveau Grieg", den nye Grieg.

 Grieg er ufortjent blitt kalt "miniatyrist", en mester i det lille formatet. Det var riktignok her han viste sitt musikalske geni fullt ut, men det blir galt å betrakte ham på denne måten når vi ser på hans samlede produksjon. Både gjennom klaversonaten i e-moll, klaverkonserten i a-moll og balladen i g-moll har Grieg til fulle vist at han også behersket de store romantiske og dramatiske formuttrykkene for klaver.

\_Romansekunsten\_

Grieg var gjennom hele livet engasjert av lyrikk og hadde som alle store sangkomponister evne til å gjenskape i toner poesiens sarteste nyanser. En vesentlig del av Griegs produksjon var derfor romanser, og han skrev i alt ca. 170. De fleste romansene har tekster av John Paulsen, Bjørnson, Ibsen, Vinje og Garborg. De danske dikterne som har fått tonesatt flest dikt av Grieg, er H.C. Andersen, Otto Benzon og Holger Drachmann. Grieg tonesatte noen få dikt av tyske lyrikere, et oversatt dikt av engelskmannen Kipling og et av finnen Johan L. Runeberg. Én sang, "Ave maris stella", er skrevet til latinsk tekst.

 Hans forbilder på sangens område var framfor alt Schubert og Schumann. Men også Halfdan Kjerulf kom til å spille en viktig rolle. De fleste av Griegs romanser er strofiske, noen variert strofiske, mens bare noen få er gjennomkomponerte. For Grieg sto melodien i sentrum, og klaveret støtter opp under den. Grieg skrev ofte ut et klanglig rikt akkompagnement, og han forsøkte å gjengi diktets grunnstemning i musikken. Bare sjelden gjorde han forsøk på å understreke enkelte ord. Derfor er det få gjennomkomponerte romanser i hans produksjon, og det førte til at klaveret sjelden spiller en helt selvstendig rolle i forhold til sangstemmen.

 Tidlig under Bergensoppholdet fra 1880 og utover ble Grieg for alvor oppmerksom på Vinjes poesi, og han ble fullstendig bergtatt. Det resulterte i flere av den norske romansekunsts mesterverk. Spesielt "Våren" og "Ved Rondane" fra \_Vinjesangene\_, opus 33 er perler som er blitt folkeeie.

 I 1895 hadde Grieg lest Arne Garborgs \_Haugtussa\_, og han satte straks i gang med å sette tone til 20 av diktene, men da sangene ble utgitt i 1898, var bare 8 av dem tatt med. \_Haugtussa\_, opus 67, er et av de aller mest fornemme verkene i norsk romansekunst, fullt på høyde med andre mesterverk fra romantikken.

 Selv om Grieg skapte betydelige dramatiske sanger, var det først og fremst det lyriske som sto hans hjerte nær.

--- 222 til 301

\_Kammermusikken\_

Griegs kammermusikkproduksjon er ikke omfattende, men ikke desto mindre har han skrevet betydelige komposisjoner innenfor sjangeren. \_Strykekvartetten i g-moll\_er et svært intenst verk, og det har krasse virkemidler i instrumentbehandling og harmonikk. Disse peker fram mot stiltrekk vi først finner hos Béla Bartók og hans kvartetter mer enn 30 år senere. I kvartetten bruker Grieg et kjernemotiv, et slags \_idée fixe\_, som får en dominerende plass. Motivet er for øvrig hentet fra Ibsen-sangen "Spillemænd", som igjen bygger på Grieg-motivet. Det går som en ledetråd gjennom hele verket, av og til skjult, likevel absolutt til stede. Grieg var ikke den første som gjorde noe tilsvarende, men det er gjennomført på en langt mer konsekvent måte hos ham enn hos tidligere komponister.

 Griegs tre fiolinsonater viser viktige perioder i hans utvikling som kunstner. F-dur-sonaten har bakgrunn i tysk romantikk, men i midtpartiet i andre sats benyttet han hardingfela som forbilde både i fiolin- og klaversatsen. G-dur-sonaten er langt mer gjennomsyret av nasjonale elementer, spesielt gjelder dette yttersatsene der springarkarakteren er tydelig. I c-moll-sonaten, som er Griegs siste fullendte kammermusikkverk, skrevet omtrent 20 år etter G-dur-sonaten, bruker han så å si ikke elementer fra norsk folkemusikk. Det er et storslagent verk med en særdeles rik harmonikk og melodier som lett fester seg i minnet. Internasjonalt er denne sonaten Griegs mest spilte kammermusikkverk.

 Cellosonaten har bred publikumsappell og er blitt et standardverk hos flere ledende cellister.

\_Orkestermusikken\_

Sommeren 1863 ble Grieg kjent med komponisten og dirigenten Niels W. Gade. Han var den ledende skikkelsen i dansk musikkliv og utfordret Grieg til å skrive en symfoni. Grieg satte straks i gang og etter bare to uker var første sats ferdig. Det gikk tregere med de andre tre satsene, og \_Symfoni i c-moll\_ ble først fullført i mai 1864. I juni samme år ble de siste tre satsene urframført i Tivolis konsertsal. I 1867 stiftet imidlertid Grieg bekjentskap med Johan Svendsens første symfoni, og den gjorde et så sterkt inntrykk på ham at han la bort sin egen. Et par år senere ga han partituret følgende påskrift: "Må aldrig opføres! E.G.". Likevel ga han ut de to midtsatsene i et arrangement for firhendig klaver med tittelen \_To symfoniske stykker\_, opus 14. Symfonien er et selvstendig arbeid og dokumenterer at Grieg allerede etter få år som komponist behersket både teknikk og form på en overbevisende måte. Orkestreringen er også fint utført. Når Grieg valgte å la være å oppføre sitt første orkesterverk resten av livet, har det sammenheng med at han følte den var for bundet til Schumanns tonespråk, og det er ikke vanskelig å finne innflytelse fra Beethoven, Schumann og Gade i verket. Den er likevel fylt av liv og entusiasme, og verket har en nordisk luftighet og letthet som burde gi den en naturlig plass blant Griegs tidlige komposisjoner.

--- 223 til 301

Utover i 1870-årene arbeidet Grieg med å sette musikk til flere av Bjørnsons tekster, blant annet til diktet om Bergliot, Einar Tambarskjelves kone. I første omgang forelå musikken for klaver, men i 1885 også for stort symfoniorkester. I 1872 satte Grieg i gang med å lage scenemusikk til Bjørnsons historiske drama \_Sigurd Jorsalfar\_. Griegs musikk løftet dramaet slik at det etter hvert ble en publikumssuksess. 20 år senere ble deler av musikken omarbeidet, og 1893 kom tre av orkestersatsene på trykk, \_Tre orkesterstykker fra "Sigurd Jorsalfar"\_, opus 56.

 Bjørnson fikk blod på tann etter suksessene med den dramatiske musikken Grieg hadde skrevet, og foreslo for Grieg å lage en nasjonalopera om sagakongen Olav Tryggvason. Grieg stilte seg entusiastisk til et nytt samarbeid, og utpå sommeren 1873 fikk han tilsendt tekst til tre scener. Mer ble det ikke. Grieg ventet forgjeves i tre år både på handlingsskisser og flere scener. Dette førte til et brudd mellom de to vennene. Først i 1889, etter at Grieg hadde bearbeidet de tre scenene fra \_Olav Tryggvason\_ og skulle få dem framført i Kristiania, tok han kontakt med Bjørnson igjen, og de fikk begge dele suksessen ved framføringen av den bredt anlagte innledningen til det som kunne blitt en fantastisk opera.

 Mens uoverensstemmelsene mellom Grieg og Bjørnson sto på for fullt, kom det en henvendelse til Grieg fra Henrik Ibsen om å skrive musikk til en scenisk framførelse av \_Peer Gynt\_ på Christiania Theater. Urframførelsen fant sted i 1876, og pressen var samstemmig i sin ros. Publikum var henrykt, ikke minst over Griegs fargesprakende musikk. Til konsertbruk satte Grieg sammen to Peer Gynt-suiter, som fulgte ham på mange konsertturneer rundt om i Europa.

 Høsten 1880 arrangerte Grieg to av \_Vinjesangene\_ for strykeorkester som \_To elegiske melodier\_, opus 34: "Den Særde" med tittelen "Hjertesår" og "Våren". Også disse verkene brakte Grieg med seg på mange konsertturneer, og de hører også til hans mest spilte komposisjoner i vår tid.

 Et av de mest karakteristiske verk i norsk musikk er \_Holbergsuiten\_, opus 40. Verket ble komponert til 200-årsdagen for Holbergs fødsel i 1884. Grieg som alltid hadde vært tiltrukket av Holbergs allsidighet, ikke minst hans vidd og satire, tok utgangspunkt i 1700-tallets franske dansesuite og gjenskapte noen av Holberg-tidens mest karakteristiske musikkformer. Verket har stiltrekk fra fransk rokokko, men tonespråket er i aller høyeste grad romantisk, og sammensetningen absolutt griegsk.

 Orkesterkomposisjonene til Grieg viser at han hadde betydelige evner når det gjaldt å disponere klanglige og dynamiske virkemidler i symfoniorkesteret. De er balanserte, og klangen er rik og effektfull. Det blir dessuten vist til \_Holbergsuiten\_ som forbilledlig når det gjelder å skrive effektivt for strykeorkester.

--- 224 til 301

Den mest markante norske komponisten ved siden av Grieg på 1800-tallet var \_Johan Svendsen\_ (1840-1908). I likhet med Carl Nielsen startet hans musikalske løpebane via militærmusikken som soloklarinettist. Svendsen fikk også opplæring på fiolin og ble ansatt i Christiania Theaters orkester. I Christiania lærte han teori av Carl Arnold, og han medvirket ved de abonnementskonsertene Kjerulf og Conradi arrangerte. Dette satte ham i kontakt med stor symfonisk musikk, og særlig gjorde Beethovens symfonier inntrykk på ham. Han utdannet seg videre ved konservatoriet i Leipzig ved hjelp av stipend, men måtte gi opp en solistkarriere som fiolinist på grunn av en nervelidelse i venstre hånd. Han konsentrerte seg derfor fullt ut om komponiststudiet og gjorde bemerkelsesverdig rask framgang. Sommeren 1865 var \_Strykekvartett\_, Op. 1 i a-moll ferdig, og i løpet av de to neste årene fulgte Op. 2-5. \_Oktett for strykere\_, Op. 3 og \_Symfoni nr. 1 i D-dur\_, Op. 4 er betydelige verk og forbausende modent skrevet. Disse komposisjonene har allerede en tydelig nasjonal tone.

{{Portrett: Johan Svendsen.}}

Svendsen oppholdt seg mye i utlandet, og spesielt fra senhøsten 1867 var han borte fra Norge i fem år. Først oppholdt han seg i Leipzig, men senvinters reiste han til Paris der han oppholdt seg i to år. Her livberget han seg som musiker og ble kjent med sentrale franske musikere og forfattere. Her traff han også den amerikanske sangeren Sally Levett, som han giftet seg med i New York i 1871. Svendsen begynte å skrive på \_Fiolinkonsert i A-dur\_, Op. 6 i Paris, men den ble først fullført i Leipzig i 1870 sammen med \_Cellokonsert i D-dur\_, Op. 1.

 Svendsen var leder for Musikforeningen i Kristiania i flere perioder, og etter vellykkede konserter i Stockholm og København ble han tilbudt dirigentstillingen ved Det kgl. Theater i København i 1883. Han beholdt denne stillingen til han måtte trekke seg tilbake på grunn av dårlig helse i 1908. Kort tid etter døde han i København.

 Det er blitt sagt at Grieg var de små formers mester, mens Svendsen behersket de store sykliske formene. Ser vi på komponistenes produksjon og ikke minst det faktum at Grieg trakk sin symfoni tilbake etter å ha sett Svendsens, kan det synes som det er hold i en slik påstand. Bildet er imidlertid mer nyansert, og ikke minst kammermusikken til Grieg holder minst like høyt nivå som Svendsens.

 Svendsens musikk kan inndeles i fire kategorier: kammermusikk, symfonier, konserter og ensatsige orkesterstykker. Listen over komposisjoner inneholder bare 33 opusnummer, og det er lite selv om Svendsen store deler av livet måtte livnære seg som musiker og dirigent. Det meste av kammermusikken ble komponert i studietiden

--- 225 til 301

i Leipzig, og allerede hans opus 1 holder et nivå selv garvede og erfarne komponister slett ikke alltid når opp til. I denne strykekvartetten som også har tydelige nasjonale elementer, har Svendsen gitt alle fire satser sonatesatsform, og den viser hans suverene mestring av denne formen.

 De fleste verkene hans ble til i løpet av 1870-årene. Fra dette tiåret finner vi konsertene, \_Symfoni nr. 2 i B-dur\_ (1876) og de humørfylte og festlige verkene \_Karneval i Paris\_ (Op. 9, 1872), \_Festpolonese\_ (Op. 12, 1873) og \_Norsk kunstnerkarneval\_ (Op. 14, 1874). Fra denne tiden finner vi de viktige verkene \_Sigurd Slembe, symfonisk innledning til Bjørnsons drama\_ (Op. 8, 1871), \_Zorahayda\_ (Op. 11, 1874) og Romeo ogfulie\_ (Op. 19, 1876). Disse ensatsige verkene er tydelig inspirert av den nytyske retningen i romantikken. Sterkest preget av norsk folkemusikk er kanskje de fire norske rapsodiene (Op. 17, 19, 21 og 22, 1877-1879).

 En av de komposisjonene som er spilt mest, er \_Fiolinromanse\_ (Op. 26, 1881). Den har et vakkert tema og et akkompagnement i orkesteret som er preget av kromatikk og spennende akkordforbindelser.

 Svendsens musikk er humørfylt og inspirert av norsk folkemusikk, men den har også klassisistiske trekk og er til en viss grad preget av arven etter Mendelssohn, slik han lærte den å kjenne ved Leipzigkonservatoriet. Særlig gjelder dette verkene fra studietiden (Op. 1 og 3-5). Svendsen hentet imidlertid også impulser fra den nytyske retningen slik Wagner representerte den. Lange melodilinjer over kromatiske mellomstemmer frambrakt av altererte akkorder er vanlig. De ensatsige orkesterverkene er også idémessig knyttet til denne retningen. Etter at Svendsen ble ansatt som orkesterleder i København, komponerte han lite. Bare enkelte leilighetsverk ble til i denne tiden, og ingen av dem kommer opp mot det kunstneriske nivået han holdt i studietiden og i 1870-årene.

#### xxx4 Norske komponister etter Grieg og Svendsen

Norge opplevde en gullalder på alle kulturelle områder i siste del av 1800-tallet. Vi finner kunstnere på internasjonalt nivå innenfor nær sagt alle kunstarter, og på musikkens område var det mange i kjølvannet etter Grieg og Svendsen. Etter at konservatoriet i Leipzig åpnet i 1843, ble mange nordmenn tatt opp som studenter. I løpet av 38 år ble 98 norske studenter tatt inn, og av dem var 65 kvinner! Etter Tyskland og USA var Norge det landet i verden som leverte flest studenter til dette konservatoriet i disse årene. I tillegg valgte mange å ta utdanning andre steder, for eksempel i København, Stockholm eller Berlin. Mange av disse studentene ble musikklærere rundt om i Norge og bidro til å høyne standarden på musikkundervisningen også utenfor sentrale bystrøk. Her vil vi ta for oss noen av de viktigste av de komponistene som kom til å leve i skyggen av de to store, Grieg og Svendsen. Også disse komponistene fordelte seg på de dominerende hovedretningene som gjorde seg gjeldende på 1800-tallet.

 De kanskje mest konservative av dem var \_Johannes Haarklou\_ (1847-1925) og \_Iver Holter\_ (1850-1941). Haarklou studerte i Leipzig og Berlin og skrev fem operaer, to syngespill og oratoriet \_Skabelsen og Mennesket\_ (1890) basert på Wergelands

--- 226 til 301

diktverk \_Skabelsen, Mennesket og Messias\_. I tillegg komponerte han fire symfonier og mer enn 50 romanser.

 Iver Holter ble en av landets dyktigste dirigenter. Han komponerte en symfoni og en fiolinkonsert og i tillegg en rekke mindre verk.

 \_Johan Selmer\_ (1844-1910) skrev flere programmatiske orkesterverk. I disse angir han norske stemninger uten å bruke folkloristiske virkemidler. Selmers musikk er i stor grad preget av Wagners kromatiske harmonikk og kraftige dissonanser.

 \_Agathe Backer Grøndahl\_ (1847-1907) er den første betydelige norske kvinnelige komponist og var sammen med Erika Nissen og Edmund Neupert blant 1800-tallets fremste norske pianister. Hun studerte klaver hos Theodor Kullak i Berlin. Ole Bull anbefalte henne dessuten for Hans von Bülow i Firenze og Franz Liszt i Weimar slik at hun kunne motta undervisning fra de ledende pianistene i Europa. Agathe Backer Grøndahl turnerte blant annet i Sverige, Danmark og England. Både her og under Verdensutstillingen i Paris i 1889 var hun solist i Griegs a-mollkonsert med komponisten selv som dirigent. Hun var også en avholdt klaverpedagog, men var plaget av svak helse. De siste årene av sitt liv var hun nærmest døv, men ledet sønnen Fridtjov fram til en glimrende debut. Han ble en av landets ledende pianister på 1900-tallet.

{{Portrett: Agathe Backer Grøndahl.}}

Hennes produksjon består i all hovedsak av klaverstykker og romanser. Av de 250 romansene er kanskje \_Mot kveld\_ den mest kjente. Backer Grøndahl hadde Mendelssohn og Schumann som forbilder, og musikken hennes er preget av tysk romantikk med enkelte islett av norsk folkemusikk.

 \_Ole Olsen\_ (1850-1927) var også sterkt påvirket av Wagners musikk og komponerte flere operaer med egne tekster. Hans kanskje mest vellykkede verk er musikken til Nordahl Rolfsens eventyrkomedie \_Sven Uræd\_. Den kjente "Solefaldssangen" er hentet herfra. Han komponerte også operaene \_Lajla\_ (1893) og \_Stallo\_ (1902), begge med handling fra samiske miljøer og med innslag basert på samisk musikk. Olsen var tydelig påvirket av Grieg og Svendsen, men mangler Griegs dristige harmonikk og Svendsens raffinerte orkestrering.

--- 227 til 301

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Hvilke svenske komponister viser sterkest nasjonal tone i sine komposisjoner?

2. Hva heter det finske nasjonaleposet, og hvilke komponister har latt seg inspirere av det i sine komposisjoner?

3. Hvilke verk står mest sentralt i Sibelius' musikalske produksjon?

4. Hvilke danske komponister ga sine komposisjoner et nasjonalt og nordisk tonefall?

5. Hvordan endret Carl Nielsens tonespråk seg utover på 1900-tallet?

6. Hvordan sto det til med kunstmusikken i Norge på begynnelsen av 1800-tallet?

7. På hvilken måte er 1849 et sentralt år for etableringen av nasjonalromantikken i Norge?

8. Hvilken rolle spilte Ole Bull i denne etableringen?

9. På hvilken måte bidro Kjerulf til den musikalske utviklingen i Norge?

10. Hvem komponerte Norges første opera, og hva heter den?

11. Nevn minst fire internasjonalt kjente norske musikkutøvere på 1800-tallet og redegjør for den musikken de selv komponerte.

12. Hvilke komponister var det som i første rekke inspirerte Grieg til å finne fram til sitt personlige musikalske uttrykk?

13. Hva slags musikk er Griegs \_lyriske stykker\_?

14. Nevn noen av Griegs sykliske komposisjoner. Hvorfor ble ikke Griegs symfoni framført i sin helhet i komponistens levetid?

15. Hva slags verk er \_Peer Gynt-suitene\_ og \_Holbergsuiten\_?

16. Nevn noen viktige komposisjoner av Johan Svendsen.

17. Hvilken stilistisk retning i romantikken preger Svendsens ensatsige orkesterverk?

18. Hva slags komponist var Agathe Backer Grøndahl?

## xxx2 Postromantikken

Situasjonen i Europa rundt forrige århundreskifte var preget av mange motstridende tendenser og strømninger. Europeerne hadde opplevd en fredelig periode helt fra Italias og Tysklands samling i 1860- og 1870-årene. De industrialiserte landene hadde opplevd en jevn økning i levestandard. Og mange mente at denne tendensen ville fortsette langt inn i framtiden på grunn av stadige teknologiske nyvinninger. Stemningen var derfor optimistisk og ganske bekymringsløs i store deler av det europeiske borgerskapet. Dette var "la belle epoque", borgerskapets storhetstid, tiden for løssluppen festivitas og wieneroperetter.

--- 228 til 301

Men under overflaten var det truende understrømmer. Nasjonalismen var sterk i alle land. I Italia og Tyskland hadde den vært en positiv kraft i den nasjonale samlingsprosessen. Men i andre land, der flere etniske grupper levde innenfor grensene, slik som i Østerrike-Ungarn, var den samme nasjonalismen i ferd med å bli en trussel mot nasjonens enhet. Tyrkerne var i ferd med å bli presset ut av Balkan, og det var flere etniske grupper som ønsket å fremme sine nasjonale krav i det maktvakuumet som måtte oppstå der.

 Et annet resultat av den sterke nasjonalismen var vekten som ble lagt på "nasjonens ære". Franskmennene følte deres ære var krenket ved det ydmykende nederlaget i den fransk-tyske krigen i 1870-71. Ikke bare hadde tyskerne annektert Alsace og Lorraine. De hadde også latt den nye tyske keiseren utrope i selveste speilsalen i Versailles. Dessuten var det bittert å måtte se seg forbigått av tyskerne når det gjaldt industriell produksjon.

 Tyskland på sin side var bitre for at de ikke hadde fått så mye av kolonikaka som deres nye status som europeisk stormakt burde tilsi.

### xxx3 Postromantikken i det tyske kulturområdet

Det er i denne perioden at det romantiske tonespråket gradvis erstattes av nye musikalske uttrykksmåter. Det tyske kulturområde hadde dominert musikken helt siden 1700-tallet, men nå var man truet fra to kanter. For det første hadde det nasjonale elementet, som hadde vært en så positiv faktor under den tyske samlingsprosessen, nå vendt seg mot den tyske dominansen. I flere områder av Europa styrket undertrykte folkeslag sin egen kamp mot undertrykkerne ved å dyrke det som har fått navnet "nasjonalromantikken". Vi ser det tydeligst i Böhmen, som den gang var en del av Østerrike-Ungarn, og i Norge som var i union med Sverige.

 Den viktigste opposisjonen musikalsk sett kom imidlertid fra Frankrike i form av den såkalte "impresjonismen". Her ble hele det tysk-romantiske musikkspråket utfordret, og her ligger det første svaret på det som etter hvert blir kalt "tonalitetskrisen", og som kom til å prege de første tiårene av 1900-tallet.

 Det var særlig Richard Wagners musikk og estetikk som kom til å prege den tyske postromantikken. Alle komponister måtte på en eller annen måte forholde seg til ham. Vi skal i dette avsnittet ta for oss de tre komponistene som på tysk-østerriksk grunn tydeligst bringer de nytyske ideene og wagnerianismen inn i det 20. århundret: \_Gustav Mahler\_ (1860-1911), \_Richard Strauss\_ (1864-1949) og \_Max Reger\_ (1873-1916).

--- 229 til 301

Mahler var både komponist og dirigent. Fra 1897 til 1907 innehadde han den viktige stillingen som direktør for hoffoperaen i Wien. Han høstet stor anerkjennelse som operadirigent, men han var også beryktet for sin autoritære lederstil. Komposisjonsarbeidet måtte som regel foregå i sommermånedene når man hadde ferie på operascenen.

{{Portrett: Gustav Mahler.}}

Mahler skrev i alt ti symfonier, men den siste rakk han ikke å gjøre ferdig før han døde. Dessuten komponerte han 44 sanger med orkester som han organiserte i fem sykluser. Men hos Mahler er det glidende overganger mellom symfonier og sangsykluser. "Das Lied von der Erde" ble komponert i 1908 og regnes som en av de fem sangsyklusene. Mahler selv oppfattet den imidlertid som en symfoni.

 Det nære slektskapet mellom symfonier og sangsykluser viser seg også på andre måter. Symfoni nr. 2, 3, 4 og 8 har alle sammen vokalinnslag. Dessuten kan det virke som om også symfoniene er skrevet som symfonisykluser. De fire første symfoniene ble til i årene 1885-1900. I samme perioden skrev han sangsyklusen "Lieder eines fahrenden Gesellen", og temaer og sanger fra denne syklusen brukes flere steder i disse fire symfoniene. Andre viktige sangsykluser er "Des Knaben Wunderhorn" (1899) og "Kindertotenlieder" (1902).

 Den 8. symfonien har fått tilnavnet "Sinfonie der Tausend". Årsaken er innlysende: Her kreves det et meget stort orkester forsterket med en rekke instrumenter, blant andre mandolin og orgel, samt ekstra trompeter og tromboner plassert på gallerier. I tillegg kreves det guttekor, to blandetkor og åtte sangsolister. Den er i to satser, og i første sats bruker han middelalderhymnen "Veni creator spiritus" som grunnlag. Andre sats har tekst fra Goethes \_Faust\_. Mahler så på denne symfonien som sitt hovedverk. "Alle mine tidligere symfonier er bare forspill til denne," skal han ha sagt.

--- 230 til 301

{{Musikknoter: 1. side av partituret til Mahlers 8. symfoni.}}

--- 231 til 301

{{Bilde: Mahlers symfoni nr. 8 framført av Philadelphia symfoniorkester under ledelse av Leopold Stockowski. Til sammen 1068 utøvere (kor og orkester) sto for denne prestasjonen.}}

Men dimensjonene er ikke det eneste som bør nevnes i forbindelse med Mahler. Han er ved siden av Berlioz den mest kresne og nyskapende instrumentatoren i romantikken. Det er ingen tvil om at hans virke som dirigent ga ham en unik mulighet til å prøve ut nye klanger og perfeksjonere detaljer i praktisk arbeid. Orkestreringen til Mahler, i tillegg til de nøyaktige anvisningene når det gjelder tempi, dynamikk og frasering, er ikke bare ytre staffasje. Tvert imot er alt dette integrerte deler av hans musikalske idéverden.

 De fire første symfoniene var i utgangspunktet utstyrt med program, men Mahler trakk senere disse tilbake. I de siste symfoniene ligger det ikke fore noe program, men det finnes indikasjoner på at Mahler har latt mer generelle utenommusikalske ideer i noen grad være styrende for det kompositoriske arbeidet. Han er ofte blitt sitert på at "en symfoni må være som en hel verden". Det som først slår oss når vi hører Mahler, er alle motsetningene og kontrastene i musikken hans, det ekstremt dramatiske mot det lyriske, det sofistikerte mot det enkle og nesten banale. Folkemusikk og populærmusikk blandes med marsjer og koralmelodier, og her er groteske parodier og sødmefylt melodiøsitet.

 De siste verkene til Mahler har gjennomgående en pessimistisk grunnstemning, og det er ikke tilfeldig at den siste satsen i \_Das Lied von der Erde\_ har tittelen "Der Abschied".

 \_Richard Strauss\_ (1864-1949) var som Mahler en av samtidens store dirigenter. Han dirigerte de fleste av verdens store orkestre og var i perioder ansatt som dirigent ved operascenene i München, Berlin og Wien. Som komponist er han først og fremst berømt for sine operaer og symfoniske dikt, selv om han også har skrevet både klaver- og kammermusikk i tillegg til ca. 150 lieder. De symfoniske diktene ble komponert før 1900, mens alle operaene, bortsett fra én, kom etter 1900.

--- 232 til 301

Mahler hadde, selv om han fra tid til annen antyder et programmatisk innhold i symfoniene, alltid holdt seg til det klassiske symfoniske idealet: En symfoni er et verk i flere adskilte satser, og disse satsene er bygd opp etter rent musikalske prinsipper som overstyrer eventuelle utenommusikalske elementer. Slik sett var Mahler den siste symfoniker i det tyske kulturområdet som fullfører linjen fra Haydn via Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms og Bruckner. Strauss, derimot, knyttet seg tidlig opp mot den radikale nytyske linjen. Hans symfoniske dikt står i tradisjonen fra Berlioz og Liszt. Men de representerer også en stilistisk videreføring. Han overfører Wagners ledemottivteknikk til orkesterverkene sine. Personer og hendelser blir representert av egne motiver som følger dem og beskriver dem. Og disse motivene bærer så "handlingen" i det symfoniske diktet framover. Strauss skrev symfoniske dikt både til beskrivende programmer og programmer av den mer "filosofiske" typen. Av den første typen er de mest kjente "Don Juan" (1889), "Till Eulenspiegels lustige Streiche" (1895) og "Don Quixote" (1897), mens de mest sentrale fra den siste kategorien er "Tod und Verklärung" 1889) og "Also sprach Zarathustra" (1896).

{{Portrett: Richard Strauss.}}

Richard Strauss var en mesterlig instrumentator. Dette kommer til uttrykk både i den store klangrikdommen i verkene hans og i hans evne til å skildre naturalistiske programmatiske detaljer. Ett eksempel på det siste er sauebrekingen i "Don Quixote" framkalt av treblåsere og sordinerte messingblåsere som spiller små sekunder med fluttertunge.

 I operaene sine er Strauss wagnerianer. Han viderefører ledemotivteknikken og skriver "symfoniske operaer" der det meste av den musikalske utviklingen er lagt til orkesteret. Og som hos Wagner er arien erstattet av en resitativisk uendelig melodi. I tillegg var det Strauss som utviklet den såkalte "Sprechgesang", eller "talesang", en form for sang som ligger midt mellom sang og tale, og der melodilinjen følger talemelodien så nært som mulig.

 De viktigste operaene til Strauss er \_Salome\_ (1905), \_Elektra\_ (1909) og \_Der Rosenkavalier\_ (1911). \_Salome\_ bygger på Oscar Wildes dekadente versjon av den bibelske fortellingen om Herodes' datter som danser for ham og etterpå krever Johannes Døperens hode på et fat. \_Electra\_, som bygger på Hoffmannsthals versjon av Sofokles' drama ved samme navn, fokuserer på emosjoner som sykelig hat og hevnbegjær. I dette verket bruker han en sterkt dissonerende harmonisk stil som utfordrer funksjonsharmonikkens grenser.

--- 233 til 301

Men så skjer det et stilskifte i og med den komiske operaen \_Rosenkavaleren\_. Her er vi tilbake i den elegante og aristokratiske tiden i Wien på 1700-tallet, med silkestrømper, knebukser og pudrete parykker. Og Strauss henter fram igjen den musikalske stilen som kjennetegnet de symfoniske diktene. Han griper også stilmessig tilbake til klassisismen ved at sangstemmen får mer fokus. Her er arier, duetter og trioer, og dessuten er musikken gjennomsyret av wienervalsens lettbente rytmer og innsmigrende melodikk.

 Selv om Strauss i \_Elektra\_ beveger seg ganske langt i retning av å oppløse dur- og molltonaliteten, og selv om han i instrumentalverket \_Metamorphosen\_ (1945) beveger seg i retning av neoklassisismen, fortsetter han å skrive musikk i den senromantiske tradisjonen helt til han dør.

 \_Max Reger\_ (1873-1916) er ved sin interesse for eldre tiders musikk heller en arvtaker etter Brahms enn en viderefører av den nytyske retningen. Dette henger sammen med at han i sine mest vellykkede verk bruker former som går tilbake til barokken (fuge og koralforspill) og wienerklassisismen (tema med variasjoner). Men hans harmonikk er derimot sterkt Wagner-inspirert med mye kromatikk og tilslørt tonalitet.

{{Bilde. Max Reger i en opptaks-situasjon i 1913. Tekniker og produsent følger med i notene mens Reger spiller inn musikken på orgelet.}}

I løpet av sin forholdsvisk korte levetid hadde Reger en stor produksjon som omfatter orkesterverk, kammermusikk, vokalmusikk, klaververker og ikke minst verker for orgel, hans eget instrument framfor noe. På grunn av den store produksjonen av orgelverk rundt 1900 holder mange ham for å være den viktigste orgelkomponisten etter Bach. Blant verkene for orgel er det naturlig å trekke fram koralpreludiene og fantasiene, som spenner over et vidt register, fra de enkleste til de mest overdådige bearbeidelser av tradisjonelle lutherske koraler. Av orkesterverkene bør vi trekke fram \_Variasjoner og fuge over et tema av Mozart\_, Op. 132 (1914) (over temaet i 1. sats av Mozarts klaversonate i A-dur KV331) og klaverkonserten i f‑moll Op. 114 (1910).

 Regers musikk framføres heller sjelden i dag, men den samler på mange måter i seg tradisjonen fra Bach, Beethoven, og Brahms samtidig med at den også tar opp i seg de harmoniske nyvinningene til Liszt og Wagner. Det er også interessant å merke seg at mange av de toneangivende komponistene i første halvdel av 1900-tallet

--- 234 til 301

studerte Regers komposisjoner inngående. Det er her nok å nevne navn som Alban Berg, Paul Hindemith, Arthur Honegger og Arnold Schonberg.

xxx3 Postromantikken i det franske kulturområdet

I 1871, samme år som Frankrike opplevde sitt ydmykende nederlag i den fransk-tyske krig, ble "Det nasjonale selskap for fransk musikk" opprettet. Selskapets formål var å oppmuntre og støtte franske komponister, særlig ved å sørge for at deres verker ble framført. Ett av de umiddelbare resultatene var at produksjonen av instrumentalmusikk vokste merkbart, både i kvantitet og kvalitet. Selskapet var ett av flere uttrykk for den nasjonalistiske holdningen som preget Frankrike i disse årene. Man ønsket både å være patriotisk og å dyrke det særpregede franske i musikken. Slik sett søkte man ikke bare inspirasjon i folkemusikken, men også i musikken til fortidens store franske komponister, blant andre Rameau og Gluck. I 1894 blir "Schola Cantorum" opprettet i Paris. Ved denne institusjonen får man omfattende undervisning i musikkhistorie, noe som sto i kontrast til den snevre musikkteoretiske undervisningen som ble gitt ved Pariskonservatoriet. Resultatet av disse i utgangspunktet nasjonale bestrebelsene var at Frankrike i løpet av første halvdel av 1900-tallet utvikler seg til å bli det ledende musikksenteret i Europa.

 Vi kan si at det utvikler seg tre retninger i fransk musikk etter 1871. To av disse har en historisk bakgrunn: For det første er det en kosmopolitisk retning representert av \_César Franck\_ (1822-90) og hans elever, særlig \_Vincent d'lndy\_ (1851-1931). For det andre får vi en mer særegent fransk retning anført av Camille Saint-Saëns og videreført av hans elever, særlig \_Gabriel Fauré\_ (1845-1924). Det er disse to retningene vi skal ta for oss i denne boka. Den tredje retningen var også fundert i fransk tradisjon, men fikk først og fremst betydning for musikken på 1900-tallet og vil derfor bli behandlet i neste bind. Det var den franske impresjonismen slik den ble skapt og utviklet av Claude Debussy.

{{Bilde: Gabriel Fauré dirigerer sin opera Prométhée i 1913.}}

Franck var egentlig belgier, men levde det meste av sitt liv i Paris hvor han virket som organist. Han var romantiker i den forstand at han var en religiøs idealist som hevdet kunstnerens oppgave som formidler av dypere innsikt. Han skriver instrumentalmusikk i tradisjonelle former, symfoni, symfonisk dikt, sonate osv.

--- 235 til 301

Teksturen er i all hovedsak homofon, men med innslag av kontrapunktikk. Hans musikk har en underliggende antiromantisk logikk og preges av en klassisistisk moderasjon i uttrykket. Men her er innslag av kromatikk i harmonikken og systematisk bruk av sammenbindende elementer i sykliske verk. D'Indy viderefører Francks idealer ganske trofast, selv om vi i enkelte verk kan spore en noe sterkere påvirkning fra Wagner.

 Den andre retningen, den franske, er i sin natur mer utpreget klassisistisk. Her er det viktig å være klar over at for en franskmenn er de klassisistiske prinsippene noe særegent fransk. Er man klassisist som franskmann, er man nasjonal. For de komponistene som sokner til denne retningen, var musikk klingende form, ikke emosjonelt uttrykk. De klassisistiske prinsippene gir seg uttrykk i at musikken er heller lyrisk enn dramatisk, at den er enkel, dansaktig, økonomisk i virkemidlene og framfor alt: Den har ikke noe budskap. Slik musikk kunne aldri Berlioz ha skrevet, men så opplevde han heller ikke å ha suksess i Frankrike.

 Disse prinsippene finner vi i musikken til Saint-Saëns, i operaene til Jules Massenet og ikke minst i musikken til Gabriel Fauré. Han var en av stifterne av Det nasjonale selskap i 1871. Det som kjennetegner hans særegne musikk, er de lyriske melodiene og de harmoniske nyvinningene. Hans kjennskap til gregorianikk kan ha vært kilden til de modale trekkene vi ser hos ham. Et annet særtrekk er parallellføringen av ulike typer dissonerende akkorder. Selv om musikken hans inneholder hyppige modulasjoner til fjerne tonearter, mister man aldri følelsen av klare tonale sentre. Den har også en klassisistisk klarhet og balanse, og dette trekket synes å forsterke seg i hans senere verk. Det er bemerkelsesverdig at Fauré dyrker tradisjon, logikk, moderasjon og absolutt musikk i en tid da disse verdiene ikke ble generelt verdsatt. Men gjennom eleven hans, Maurice Ravel, og ikke minst gjennom den senere læreren for en rekke sentrale komponister, Nadia Boulanger, fikk han en avgjørende betydning for utviklingen av musikken på 1900-tallet.

### xxx3 Italiensk opera i postromantikken - verismen

Ordet "verismo" er italiensk og betyr noe i retning av "sannhetisme". Dette er betegnelsen på den italienske versjonen av naturalismen som preget europeisk litteratur på slutten av 1800-tallet, der den franske forfatteren Émile Zola var den dominerende forgrunnsfiguren. I Italia var det Giovanni Verga som innehadde samme posisjon, og det var han som skrev novellen "Cavalleria Rusticana" som ble grunnlaget for \_Pietro Mascagnis\_ (1863-1945) enakters opera ved samme navn fra 1889. Dette regnes for den første veristiske operaen, og den ble etterfulgt av en rekke lignende enakters operaer i veristisk stil. Av disse er det i dag bare \_Ruggiero Leoncavallos\_ (1858-1919) \_Pagliacci\_ (Bajazzo eller klovnene) fra 1891 og i noe mindre grad \_Umberto Giordanos\_ (1867-1948) \_Andrea Chenier\_ fra 1896 som spilles jevnlig.

 Det som gjør disse verkene veristiske, er at de på samme måte som hos naturalistene handler om vanlige mennesker fra de lavere sosiale lag. De har ofte en sterk lokal koloritt, og dramaet blottlegger sterke og ofte brutale lidenskaper som hat,

--- 236 til 301

begjær, bedrag og mord. Slik er veristisk opera blitt beskrevet som "voldsvideoens uskyldige bestemor". Librettoen er utformet i vanlig konverserende prosa. Man har altså gått bort fra den litt oppstyltete poesien som ofte preget operaene tidligere i romantikken. Det musikalske uttrykket er også tilpasset innholdet. Her er wagnersk retorikk kombinert med italiensk sangbarhet. Man har ikke forlatt den gamle nummeroperaen, men ariene glir naturlig inn i en musikalsk strøm som i stor grad utvikles og opprettholdes i orkesteret. Musikken preges også av postromantikkens hang til dissonanser og store dimensjoner.

 Ordet "verisme" har ofte vært brukt på operaer som er skrevet samtidig med de egentlig veristiske operaene, men som strengt tatt mangler de fleste av verismens kjennetegn. Den største italienske operakomponisten etter Verdi, er \_Giacomo Puccini\_ (1858-1924). Han er ingen utpreget verist, men favner mange av de strømninger og tendenser som preger overgangen mellom 1800- og 1900-tallet. I \_Manon Lescau\_ (1893) skildres romantisk følsomhet, og i \_La Bohéme\_ (1896) blir denne følsomheten spedd opp med en god porsjon realisme knyttet opp mot bohemmiljøet i Paris på 1800-tallet. \_Tosca\_ (1900) har veristiske trekk, men er også et historisk drama. Det eksotiske og fremmedartede får innpass i \_Madama Butterfly\_ (1904) med handling fra Nagasaki i Japan, \_La fanciulla del West\_ (1910), der handlingen utspilles i Sierra Madre-fjellene i California, og ikke minst i \_Turandot\_ (1924), som var uferdig da han døde. Handlingen i denne operaen foregår i Beijing.

 Puccini kan ikke sies å være en nyskapende komponist, men han var dyktig til å tilegne seg samtidskomponistenes nyvinninger. I hans orkestrering finner vi en tydelig påvirkning fra Debussy og impresjonismen, og i \_Turandot\_ er det til og med spor av Stravinskij. Han var en fremragende melodiker, og sangstemmene veksler mellom parlandopartier, ariosopartier og rene arier.

{{Portrett: Giacomo Puccini.}}

I Puccinis operaer finner vi ikke Wagners gjennomførte ledemotivteknikk, men han opererer med et ganske stort antall motiver både i orkesteret og i sangstemmene som blir en viktig del av den musikalske utviklingen, og som er med på å gi karakter til personene. Hans evne til å kombinere naturalistisk drama og musikk er formidabel. Han er

--- 237 til 301

dessuten en mester i å skildre de forskjelligste situasjoner musikalsk, og dette er en viktig årsak til at operaene stadig settes opp på operascener over hele verden.

## xxx2 Operetten

Ordet "operette" betyr "liten opera". Fra den oppsto i 1850-årene i Paris, har det vært betegnelsen på en lett opera bestående av talt dialog, melodiøse sanger og mye dans. Denne formen hadde sin blomstringsperiode i siste halvdel av 1800-tallet til et stykke inn på 1900-tallet. Operetten bygger på tidligere former som syngespill, fransk opera comique og opera buffa. Musikalsk bringer ikke operetten noe nytt, men den var med på å lansere nye moter og moralnormer.

 Den komponisten som skapte det hele, var \_Jaques Offenbach\_ (1819-80). Hans mest kjente operetter er \_Orfeus i underverdenen\_ (1858) og \_Den skjønne Helena\_ (1864). Begge henter handlingen fra gresk mytologi. Men Offenbach behandler de antikke heltene temmelig uærbødig og med en god porsjon humor og satire. Slik blir disse operettene også en underfundig harselas med pompøsiteten i det andre keiserdømmet under Napoleon 3. (1852-70).

 Operettebyen framfor noen blir likevel etter hvert Wien. Her hadde ikke samfunnssatiren en like naturlig plass som i Paris. Wieneroperetten blir derfor i større grad bygd opp omkring den umåtelig populære wienerske dansemusikken, særlig wienervalsen. Den første av de mest framtredende komponistene her var \_Franz von Suppé\_ (1819-95) med \_Pensjonatet\_ (1860), som betegnes som den første operetten i Wien. Videre skrev han \_Den skjønne Galatea\_ (1865) og \_Det lette kavaleri\_ (1866). Likevel er det \_Johann Strauss d.y\_ (1825-99) som framstår som operettekomponisten framfor noen med suksesser som \_Flaggermusen\_ (1874), \_En natt i Venedig\_ (1883) og \_Sigøynerbaronen\_ (1885).

 Fram mot den første verdenskrig blir det produsert en mengde operetter i Wien. De viktigste arvtakerne til Strauss er \_Franz Léhar\_ (1870-1948) med \_Den glade enke\_ (1905) og ungareren \_Emerich Kálmán\_ (1882-1953) med \_Czardasfyrstinnen\_ (1915). Begge disse operettene står stadig på repertoaret over hele verden.

 Operettebølgen kommer til England i 1870-årene der parhestene \_Arthur Sullivan\_ (1842-1900) og \_William S. Gilbert\_ (1836-1911) oppnår internasjonale suksesser med \_HMS Pinafore\_ (1878) og \_Mikadoen\_ (1885). Disse operettene er fulle av musikalske vittigheter og ikke minst språklige krumspring og ordspill i god britisk tradisjon. Mange mener at Gilberts librettoer var med på å åpne døren inn til teateret for store dramatikere som Oscar Wilde og George Bernhard Shaw.

 På 1900-tallet etablerer operetten seg i USA og kommer der til å danne grunnlaget for den amerikanske \_musikalen\_.

--- 238 til 301

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Redegjør for de politiske strømningene i Europa omkring århundreskiftet 1800/1900.

2. Hvilke komponister var ledende innenfor det tyske kulturområdet i postromantikken?

3. Redegjør for instrumenteringen av Maniers 8. symfoni. Hva oppnår Mahler gjennom en slik instrumentering?

4. Hva er talesang, og hvem utviklet dette stiltrekket i operaen?

5. På hvilken måte skiller Strauss' opera \_Rosenkavaleren\_ seg fra de andre operaene han skrev?

6. Hvilke komposisjoner er Max Reger i første rekke kjent for?

7. Hva er "Schola Cantorum" i Paris?

8. Hvilke to musikalske retninger fikk betydning for de franske postromantiske komponistene?

9. Hva innebar disse retningene, og hvilke komponister ble toneangivende innenfor hver av dem?

10. Hva erverisme, og hvor ble denne retningen toneangivende?

11. Nevn noen av Puccinis viktigste operaer. Hvor foregår handlingen i disse operaene?

12. Hva er en operette?

13. Nevn noen viktige operettekomponister og deres verk.

--- 239 til 301

# xxx1 Kapittel 6: Folkemusikken i Norge

## xxx2 Hva er folkemusikk?

Begrepet folkemusikk oppsto egentlig ute i Europa på 1700-tallet som betegnelse på musikk for og av folket til forskjell fra den notebaserte, komponerte kunstmusikken. Da folkemusikkbegrepet ble tatt i bruk i Norge mot slutten av 1800-tallet, var det et resultat av nasjonalromantikkens forsøk på å gi status til folkets kultur, og her i Norge ville det si \_bondekulturen\_. Begrepet ble brukt om en musikk som var omformet, gjenskapt og videreført fra slektsledd til slektsledd via hukommelsen, såkalt \_tradering\_. Denne musikken utviklet seg parallelt og i vekselvirkning med den skriftbaserte musikkulturen gjennom århundrene.

{{Bilde: Felespiller kledd til fest på 1700-tallet. Dekorasjon fra ei dør malt av Chr. Aanstad i Hallingdal.}}

Folkemusikkens røtter kan spores så langt tilbake som middelalderen, og helt siden den gang har det pågått tradering av musikk. Da notert musikk begynte å dukke opp på 1600-tallet her i Norge, begynner vi å ane den gjensidige påvirkningen mellom notert og tradert musikk, men det er først på 1700-tallet vi konkret ser resultatet av dette, først og fremst gjennom håndskrevne notebøker fra spelemenn og organister.

--- 240 til 301

I middelalderen ble den verdslige musikken tatt vare på av de såkalte \_leikerne\_. Dette var en uensartet gruppe musikere som både var gjøglere, musikere og artister, og som reiste rundt for å underholde. De opptrådte for folk flest, ved hoffene og ved kirkelige fester. I senmiddelalderen ble leikerne gradvis erstattet av spelemenn og musikanter. Musikantene eller instrumentistene var de mer profesjonelle musikerne i byene, mens spelemennene var lokale utøvere i bygdesamfunnene. Da musikklivet på 1600-tallet nærmest ble satt under offentlig forvaltning gjennom stadsmusikantvesenet, utgjorde det liten eller ingen forskjell for musikken ute i landdistriktene. De godkjente spelemennene svarte sin avgift til stadsmusikanten og fortsatte å spille som før, mens fuskerne, som ikke ville svare avgift, ble forsøkt kneblet. Mange fuskere var imidlertid militærmusikere og konkurrerte bare i noen grad om spilleoppdrag i landdistriktene.

 Da det profesjonelle, internasjonalt orienterte offentlige musikklivet i byene skjøt fart på 1700-tallet, ble den musikalske folkekulturen tydeligere fordi den sto i klar kontrast til musikklivet i byene. Mange av de kjennetegnene som fortsatt karakteriserer den eldre folkemusikken, ble beskrevet, og vi finner da som nå tradisjoner med lokale og regionale særtrekk knyttet til navngitte så vel som ukjente utøvere av instrumental og vokal musikk. Repertoaret kunne være stort og sammensatt og inkludere alt fra dagligdagse småstubber, rim og regler, bånsuller, viser av mange slag, religiøse sanger av forskjellige typer, bruksmusikk på seteren, i hjemmet eller på sjøen til festmusikk for livets store og små høytider.

## xxx2 Dialekter og varianter

Norge er et land det tradisjonelt har vært vanskelig å ta seg fram i over land. Bosettingen har fra lang tid tilbake vært spredt, og det har vært dårlig kommunikasjon mellom en del bygder og regioner. Det er dessuten store avstander fra landsende til landsende, og dette har blant annet ført til ulik språkutvikling i de forskjellige regionene og bygdelagene rundt om i landet. På samme måte som det er forskjellige dialekter i språket, er det også forskjellige \_dialekter\_ i folkemusikken. De lokale musikktradisjonene har utviklet sin egen klang- og tonefølelse, som igjen har preget musikken som er blitt spilt i regionen. Mange slåtter og folketoner har vandret over til dels store områder, og de er blitt formet av utøvernes personlige smak og de lokale normene som rådet til enhver tid. Det har skapt de \_variantene\_ av folketoner og slåtter vi finner innenfor nesten alle folkemusikksjangrene. Kjente slåtter som "Førnesbrunen", "Fyken" og "Gamle Gudbrand" er eksempler på dette.

## xxx2 Tonalitet i norsk folkemusikk

Tonaliteten i eldre norsk folkemusikk har i snart to hundre år vært diskutert både av musikkforskerne og musikere. Flere av dem som reiste rundt i landet på 1800-tallet og skrev ned folkemusikken, observerte at skalatrinn og intervaller avvek fra deres skolerte

--- 241 til 301

oppfatning av hvordan skalaene skulle være. Noen av innsamlerne mente at utøverne sang eller spilte falskt, og korrigerte notebildet slik at det passet med det tempererte tonale systemet. Andre innsamlere som hadde lært hos tradisjonsutøvere, var imidlertid klar over at de tonale "skjevhetene" (eg. modale trekk) var bevisste og et viktig tradisjonstrekk ved norsk folkemusikk. Vårt likesvevige tempererte system der alle halvtonene i skalaene ble gjort like store, ble etablert i kunstmusikken mot slutten av 1700-tallet. Mange steder beholdt man likevel den gamle ulikesvevige stemmemåten langt inn på 1800-tallet her i Norge, og det er rimelig å anta at dette har bidratt til at den \_skjeve, svevende tonaliteten\_ med enkelte halvhøye intervaller, kvarttoner, blåtoner - kjært barn har mange navn - har holdt seg så lenge på bygdene her i landet.

 Et særtrekk ved norsk folkemusikk er at mye av slåttemusikken for hardingfele og fele går i durtonalitet. Forskere har pekt på at også mye av Haydns og Mozarts musikk går i dur, og at dette kanskje kan ha påvirket felemusikken etter hvert som den ble kjent i Norge utover på 1800-tallet. I en del av flatfeleområdet er det imidlertid dominans av mollpregete slåtter. Det gjelder i særlig grad Østerdalen, og det kan skyldes påvirkning fra svensk folkemusikk, som er atskillig mer mollstemt enn den norske. Det hørte dessuten til romantikken å skrive mer mollstemt kunstmusikk enn på 1700-tallet.

 Det er to tonalitetsprinsipper som gjør seg gjeldende i norsk folkemusikk. Den eldste folkemusikken tar utgangspunkt i og dras mot noen få sentraltoner (grunntone, sekund, kvint og oktav), mens yngre folkemusikk har en mer kunstmusikalsk tonalitet der musikken har funksjonstonal oppbygging og delvis treklangsmelodikk (basert på den tonale kadensen; T - S - D - T). Til den eldste folkemusikken hører mange ballader, religiøse folketoner, bånsuller og de eldste feleslåttene (springar, gangar og rull).

## xxx2 Metriske særegenheter i norsk folkemusikk

I folkemusikkretser brukes begrepet \_metrikk\_ om hvordan en takt er inndelt i taktslag. I den norske folkemusikken behøver ikke taktslagene innenfor hver enkelt takt å være like lange. Dette er særlig tydelig i de eldste slåttetypene og henger sammen med de folkemusikk- og dansedialektene som rår innenfor hvert distrikt og mellom distriktene. Spelemenn, kvedere, framføringssituasjonen og ikke minst musikken bidrar til slike forskjeller. Dersom et taktslag blir forlenget, må nødvendigvis et annet bli forkortet. Dette fenomenet kalles \_metrisk asymmetri\_ og gjør seg sterkest gjeldende i slåtter i tredelt takt; springar og pols, men vi kan finne fenomenet i andre slåttetyper også. Slåttemusikken er imidlertid stort sett dansemusikk, og metrikken i slåtten må strengt følge den lokale dansetradisjonen.

 På grunn av den varierende metrikken i norsk folkemusikk er det ofte vanskelig å notere ned rytmen i musikken fordi vårt notasjonssystem ikke fanger opp de finurlige metriske forskyvningene som skjer underveis i musikkframføringen. Også vokal folkemusikk følger bestemte normer, men her er de metriske forskyvningene friere formet enn i den instrumentale dansemusikken.

--- 242 til 301

## xxx2 Improvisasjon og ornamentikk

Mye av slåttemusikken har en motivisk oppbygging som utgjør et egnet utgangspunkt for \_improvisasjon\_. De korte totakters motivene som er vanlige i den eldre delen av folkemusikken, blir ofte gjentatt eller variert både rytmisk og melodisk, og disse variasjonene behøver ikke å bli utført likt hver gang. En kreativ spelemann vil kunne variere fra gang til gang. Bruk av \_ornamentikk\_ som blir utført på forskjellige måter, utgjør også et viktig improvisatorisk element både i slåttespillet og ved framføringen av vokal folkemusikk. Ornamentikken består av både forslag, triller gjennomgangsfigurer og sløyfer som skal pynte slåtten eller krulle vokalmelodien. Bruken av ornamentikk er avhengig av utøveren, men også av den tradisjonen vedkommende representerer.

 Det er særlig innenfor den øyeblikksbetingede vokale bruksmusikken som blant annet bånsuller og lokk at vi finner vokal improvisasjon. Bånsullen måtte synges til barnet sovnet, og det faller ofte naturlig å variere og forlenge både melodi og tekst underveis. Lokken måtte gjentas til budeia så at dyra var nesten framme. Også den vokale improvisasjonen baserte seg på sjangertypiske melodiformler.

 I det følgende vil det være naturlig å se på vokal og instrumental folkemusikk hver for seg. I tillegg har framstillingen av den samiske musikkens historie sin naturlige plass sammen med den norske folkemusikken. Samisk musikk har sin traderingshistorie slik folkemusikken har det, og selv om både det musikalske og det ideologiske utgangspunktet er svært forskjellig, er det likevel fellestrekk som gjør det naturlig å se musikk med klarere etnisk tilhørighet enn kunstmusikken under ett.

## xxx2 Vokal folkemusikk

En del av den vokale folkemusikken går mye lenger tilbake enn den instrumentale. Gjennom hele menneskehetens historie har behovet for å bysse et barn i søvn vært der, likedan behovet for å kommunisere over lengre avstander. Helt siden mennesket begynte å holde seg med husdyr, har det vært nødvendig å kunne lokke dem til seg eller skape trygghet og ro for å kunne arbeide med dem. Bånsull, huving, laling og lokk hører med til de eldste musikalske ytringene mennesket benyttet seg av. Skriftfesting av vokalmusikk som har levd på folkemunne gjennom mange hundre år, er derimot et forholdsvis moderne fenomen. Først på 1800-tallet ble mye av dette vokale tradisjonsstoffet samlet og satt ned på notepapiret. Allerede på 1600-tallet ble det imidlertid skrevet viser på dialekt, såkalte bygdemålsviser, en sjanger som ble svært populær på 1700- og 1800-tallet. Det eldste materialet, bånsull, lokk, huving og laling, levde altså i folkekulturen sammen med senmiddelalderens gammelstev og folkevisebalader. Fra 1600-tallet kom åndelige viser og salmer til, det samme gjorde nystev, slåttestev og bygdemålsviser. Det betyr at vi på en måte har tre alderssjikt innenfor den vokale folkemusikken. Det er dessuten slik at tekstene som tilhører denne musikktypen, har en litt annen distribusjonshistorie enn melodiene.

--- 243 til 301

## xxx2 Kveding

\_Kveding\_ er det gamle ordet for sang og brukes i dag om den folkelige sangtradisjonen. En \_kveder/kvedar\_ er en person som synger, likevel sier vi \_kvede et stev\_, men \_synge en salme\_. Kveding blir brukt av folkemusikkbevegelsen som fellesbetegnelse på folkelig sangtradisjon generelt. Begrepet \_folkesanger\_ blir også brukt om dem som framfører vokal folkemusikk.

 De folkelige sangidealene er annerledes enn kunstsangtradisjonen. Formidling av teksten som om det skulle være naturlig tale, er nærmest et ideal. Til dette kan sangerne bruke både nasal klang, brystklang og halsklang. En folkesanger synger dessuten både på vokaler og konsonanter. Sangere i den folkelige sangtradisjonen bruker ofte tonetrinn som ligger på siden av det tradisjonelle dur- og mollsystemet, og dette er feilaktig blitt oppfattet som om sangerne synger falskt (se tonalitet i folkemusikken). Av og til virker det som om folkesangerne unner seg rytmisk frihet. Det er ikke alltid at tekstens verselinjer har likt antall stavelser fra strofe til strofe. Sangerne må derfor tilpasse og variere melodien slik at den passer til teksten. På den måten kan sangen få en relativt rytmisk frihet som er vanskelig å notere ned. Når det gjelder ornamentering av melodikken, kan det synes som at den instrumentale folkemusikken har påvirket den vokale. Det å legge til en krull (ornament/melisme) blir ofte brukt som virkemiddel av sangeren og bidrar til å gi sangen et individuelt preg. Det samme gjør naturlig nok tempovalg og intensiteten i framføringen.

### xxx3 Seterlivets og hjemmets sangtradisjon

Tradisjonen med seterdrift går langt tilbake i tid, og \_lokk, huvingog lalinghører\_ både til seterkulturen og til bondekulturen generelt. Lokken tilkaller dyra når de skal melkes, enten de er hjemme eller på setra, og huving og laling ble brukt som kommunikasjon mellom gjeterne for å gi beskjed om hvor de var i skogen eller i fjellet.

 Det var forskjell på kulokk, sauelokk og geitelokk. Kyrne hadde navn, og disse ble inkludert i lokken, mens typiske dyrelyder ble brukt for å lokke sauer og geiter. Grunnmaterialet i lokkene ei budeie brukte, var i regelen nedarvet fra moren eller bestemoren, og materialet ble individuelt tilpasset og utført etter stemmekvaliteten hver enkelt utøver hadde.

 Lokken skulle høres langt av gårde, og lokkemelodiene måtte være formet til slik bruk. Kulokken består derfor ofte av en blanding av høye rop, melismatisk melodiføring, lange tekstløse melodivendinger og en slags parlandoaktig talesang. Ambitus kunne gå over en og en halv oktav, og vanskelige, store sprang kunne forekomme. Det var viktig at dyra kjente igjen lokkemelodien og stemmen til budeia. Derfor hadde hver budeie et sett med lokkeformler som ble satt sammen slik det falt seg. Lokken kunne bli utført forskjellig hver gang, men de faste formlene ga god gjenkjennbarhet.

--- 244 til 301

{{Musikknoter: Lokk fra Elverum i O.M. Sandvik, Østerdalsmusikken, Noregs boklag 1975.}}

Musikalsk sett ligner huving og laling på lokken. Laling har tekst og er ofte litt mer melodiøs en huving, fordi den som lalet, ventet å få svar. Huvingen var derimot uten tekst og gjerne knyttet til bestemte personer og steder. Den har ofte bestemte melodivendinger som tilhørte den enkelte budeie eller gjetergutt.

### xxx3 Bånsullen

I dag forbinder vi ordet bånsull med voggevise, men tradisjonelt har denne visetypen også vært brukt til å more og aktivisere barnet. A sulle betyr å nynne, og en bånsull kan være en tekstløs melodiformel eller et enkelt barnerim som synges eller nynnes på en enkel melodi. Mange bånsuller har typiske innledningsformler som gir beskjed om sullen er ment for innsovning eller leik. "Bissam, bissam, bånet" eller "So, ro, godt bån" signaliserer ro og harmoni, mens "Ride, ride, ranke" eller "Bake, kake, søte" gir beskjed om aktivitet og får et annet uttrykk.

 Bånsullmelodiene har nokså lik utforming, og forskning har vist at de fleste bånsullene kan beskrives ved hjelp av tre melodiformler. Melodiene har sjelden større sprang enn en kvint, og den har ofte monoton rytmikk. Melodiformlene kan kombineres på mange måter, og det er ikke nødvendigvis slik at en tekst er knyttet til en bestemt melodi. Tekster og melodier kunne altså gi rom for improvisasjon. Bånsullene hørte til i hjemmet og mangler den sosiale og utadvendte dimensjonen visene, stevene og de religiøse folketonene ofte hadde.

 Både lokken og bånsullen tilhørte kvinnekulturen og var knyttet til den nære arbeidssituasjonen. Denne sangskatten ble stort sett formidlet fra slektsledd til slektsledd innenfor familien, mens mennene spredte andre deler av den vokale folkemusikken rent geografisk. Arbeidsfolk, sjømenn og rallarer førte med seg sanger knyttet til deres arbeidssituasjon fra bygd til bygd og til andre distrikter enn det de var vokst opp i, ja, til og med til andre land.

### xxx3 Stev

Stevsjangeren deles gjerne inn i \_gammelstev, nystev\_ og \_slåttestev\_ og består av en frittstående strofe med fire verselinjer. Å \_stevjast\_ vil si at to personer synger gammelstev eller nystev mot hverandre som en slags selskapslek. Stev fungerer da som replikker i vekselsang og kalles \_stevleik\_.

--- 245 til 301

Gammelstevet regnes for den eldste diktning med enderim i Norden, og vi finner frittstående strofer som ligner gammelstev i den islandske \_Sturlungasagaen\_ fra ca. 1300. Enderimet er altså et nyere fenomen enn det norrøne bokstavrimet (alliterasjon). Gammelstev ble første gang skrevet ned mot slutten av 1600-tallet, mens nystevet ble innført på 1700-tallet, og begge stevformene levde ved siden av hverandre fram til midten av 1800-tallet. Da overtok nystevet fullstendig, og det gjør at vi i dag har bevart en mengde nystev, mens det eksisterer atskillig færre gammelstev. Når det gjelder stevmelodier, er det bare noen få gammelstevmelodier, og ofte synges de på en variant av første del av "Draumkvedet", men det finnes noen få andre gammelstevtoner også. Alle gammelstevtekstene kan synges på hver av melodiene med forsiktig tilpasning.

 Det finnes mer enn 40 nystevmelodier, og alle nystevtekstene passer til hver og en av dem. Melodiene består av to melodiske fraser som er varianter av hverandre, og hver strofe omfatter to verselinjer. Nystevet ble svært populært på 1800-tallet, og det førte til at gammelstevet forsvant. Fra begynnelsen av 1800-tallet og fram til i dag er det diktet mellom 15 000 og 20 000 nystev.

 Et av de mest kjente nystevene går slik:

{{Dikt:}}

Til lags åt alle kan ingjén gjera

det er no gamalt og vil so vera

eg tykkjer støtt at det høver best

å hjelpa den som det trengjer mest.

{{Slutt}}

Hver linje har fire trykktunge stavelser, og enderimet er slik at to og to linjepar rimer: 1.+ 2. og 3.+ 4.

 Strofene i folkevisa "Roland og Magnus kongen" er formet som gammelstev, og her er første strofe:

{{Dikt:}}

Seks mine jarlar heime vera,

gøymer det gullet balde,

are seks på heidings-londo

røyner dei jønni kalde.

{{Slutt}}

1. og 3. verselinje har fire trykktunge stavelser, 2. og 4. bare tre. Gammelstevet har enderim bare mellom 2. og 4. verselinje.

 Det er ikke nødvendig med fullrim i stevene, vokalsamklang (assonans) er rim godt nok.

 \_Slåttestevet\_ eller \_slåtterimet\_ har fast tilknytning til slåttemusikken og er kortere eller lengre tekststubber diktet til en spesifikk slått. Rytmen i stevet er basert på rytmen i slåtten. Slåttestevet er verken bundet av et generelt metrisk mønster eller en spesiell rimfletting, bare den metrikken slåtten krever. Dersom stevet er diktet til en halling, vil det ha en metrikk tilpasset hallingrytmen, er det skrevet til en springar,

--- 246 til 301

vil springarrytmen prege stevets metrikk. I enkelte situasjoner manglet det kanskje instrument til å spille til dans. Da kunne sangeren tralle slåtten og kanskje improvisere en tekst som senere er heftet ved den som et slåttestev.

 Her følger et slåttestev til hallingen "Hopparen":

{{Dikt:}}

Har du'kje hoppa, så hoppa du vel no,

var du'kje galen, så flaug du'kje so,

har du'kje vore i Hjartdal på Tho,

sulla, lulla, lulla-dio ...

{{Slutt}}

### xxx3 Religiøse folketoner

Religiøse folketoner har tekster med religiøst innhold, altså salmer og åndelige viser. Rent tallmessig er de religiøse folketonene den største og rikeste gruppen i norsk vokal folkemusikk. Årsaken til det kan ligge i det faktum at de religiøse lekmannsbevegelsene sto sterkt på 1800-tallet. En annen faktor kan være at mange landskirker ikke fikk orgel og en "normalisert" menighetssang før tett oppunder 1900, og lokale lærere og kirkesangere kunne videreføre den folkelige tradisjonen lenger i Norge enn i de andre nordiske landene.

{{Bilde: Tittelbladet fra en utgave av Kingos salmebok med bilde av forfatteren.}}

Mange av tekstene i de norske religiøse folketonene stammer fra den danske dikteren Thomas Kingos salmebøker fra siste del av 1600-tallet og Peter Dass' \_Kathechismussange\_ og \_Bibelsk Visebog\_, begge utgitt på 1700-tallet, en god stund etter at Dass døde.

--- 247 til 301

Petter Dass skrev sine tekster til melodier som var populære i samtiden. Kingo brukte melodier som hadde vært kjent siden Martin Luthers tid, og enkelte av disse melodiene går helt tilbake til middelalderen. Den folkelige sangstilen omformet disse melodiene slik at de nærmest ble ukjennelige. Både tilførte melismer, gjennomgangstoner og ornamentikk for øvrig bidro til å endre den forholdsvis enkle koralmelodien til rene kunstverk. Mange av melodiene er modale, og spesielt kirketoneartene dorisk og eolisk forekommer en del.

## xxx2 Folkeviser - ballader

Den eldste gruppen folkeviser vi har her i Norge, kalles ballader, folkeviser, folkeballader eller folkeviseballader. Vi sier at disse visene er episk-lyriske fordi de forteller en historie samtidig som de er formet som dikt. At disse visene har hatt med dans å gjøre, ligger i navnet \_ballade\_, som kommer fra provençalsk \_ballada\_ (av balar = danse). Begrepet ballade brukes bare om viser fra middelalderen.

 Opprinnelig ble balladene framført som danseleik der en forsanger enten framførte teksten i versene alene mens resten av dem som danset, falt inn på omkvedet eller refrenget, eller forsangeren kunne starte verset og resten av de dansende falle inn i versetekstene også. Den vanligste strofeformen er to eller fire linjer. Kommer omkvedet helt til slutt, kalles det \_ettersleng\_ eller \_etterstev\_. Dersom det kommer mellom strofelinjene, heter det \_mellomsleng\_ eller \_innstev\_.

 Dansen som ble brukt til disse visene, kom trolig fra romansk område, og den var sannsynligvis en enkel form for kjede- eller ringdans, slik vi fortsatt finner den utført på Færøyene. Sangdansen var vanlig i hele Norden fram til ca. 1600. Teksten i balladene kan ikke knyttes til en bestemt forfatter, men flere av dem har sin tematiske opprinnelse fra kontinentet eller England. Det finnes flere likhetstrekk mellom norrøn poesi og balladene. I begge tilfeller er dialog et hyppig brukt virkemiddel, likedan bruk av parallellstrofer. Det vil si at strofer blir gjentatt helt eller delvis.

 Handlingen i en balladetekst er episodisk, det vil si at den blir fortalt sprangvis slik at nesten bare høydepunktene i fortellingen kommer med. Enkelte sammenligner handlingsstrukturen i balladene med en tegneserie. Tegneserien velger også ut de viktigste episodene i fortellingen og plasserer dem i rutene, mens det som ligger imellom, blir utelatt. Episodene i balladefortellingene inneholder ofte sterke følelser og stor dramatikk. Både bergtaking, bortføring, mord, vold, lidenskap og lidelse blir utmalt i tekstene. De nordiske balladene ligner hverandre, og de aller fleste kan finnes igjen i flere land. I Norge er det bevart ca. 200 ballader, og 50 av dem kan for eksempel finnes igjen i Danmark.

 Riddertiden i middelalderen preger mange av visene, og \_ridderballadene\_ utgjør den største hovedgruppen av de bevarte middelalderballadene. Riddertidens omgangsform og æresbegreper går igjen i ridderballadene, men også erotikk i mange fasonger spiller en sentral rolle. Noen av disse balladene har temaer som vi finner igjen i riddersagaer som ble oversatt til norrønt på 1200-tallet, for eksempel en av de

--- 248 til 301

mest kjente balladene våre: "Bendik og Årolilja" og balladen "Roland og Magnus kongen". Flere av disse balladene er også knyttet opp mot sagn. Vi kan for eksempel kjenne igjen det greske sagnet om Orfeus og Evrydike i ridderballaden "Villemann og Magnhild".

 \_De naturmytiske balladene\_ utgjør en stor gruppe som vi finner i hele Norden. De omhandler forholdet mellom mennesker og overnaturlige vesener. "Olav Liljekrans" er en slik ballade, og den er kjent over hele Europa. Naturmiljøet er en sentral faktor for utformingen av denne typen ballader. Balladen om Liti Kjersti finner vi igjen i alle de nordiske landene og i Skottland. Hun blir bergtatt av Bergekongen i Norge, hun blir "skogtatt" i Finland, og i Danmark knyttes forestillingene til det flate myr- og busklandskapet.

 \_Troll- og kjempevisene\_ er mer typiske for den nordiske balladesjangeren enn de andre balladetypene. Trollvisene er i slekt med eventyr og fornaldersagaer, for eksempel balladen om "Åsmund Frægdegjeva" som dro til Trollebotn for å hente tilbake kongens datter, eller de kan ha motiv fra norrøn mytologi som visa "Torekall". Kjempevisene kan ha motiv fra europeisk heltediktning, for eksempel "Sigurd Svein" og visa "Herning og Harald kongen", der Herning overvinner den sjølgode kong Harald på leikarvollen.

{{Bilde: "Den bergtekne" malt av Gerhard Munthe i 1928. Inspirasjonen til motivet er hentet fra folkevisa om Liti Kjersti.}}

--- 249 til 301

\_Legendevisene\_, som også kalles \_heilagviser\_ og \_religiøse viser\_, gir beretninger om hva forfedrene våre trodde. Legendemotivet finner vi i balladen "Olav og Kari", mens visjonsdiktet "Draumkvedet", som har fått balladeform, har klare motiviske trekk felles med Bibelens apokalypse (Johannes' åpenbaring) og den øvrige visjonsdiktningen fra europeisk middelalder.

 \_De historiske balladene\_ inneholder frie fabuleringer over historiske personer og begivenheter. Et eksempel på en slik ballade er "Kongssonen av Norigsland".

  \_Skjemtevisene\_ er en nyere balladekategori og oppsto på 1500- og 1600-tallet. Mange av dem driver gjøn med de atskillig eldre ridderballadene, og denne visetypen har vokst fram på landsbygda til forskjell fra andre balladetyper som kom via adelen til bondebefolkningen. Skjemtevisene er preget av en folkelig humor som skiller seg klart fra de mer høystemte ridderballadene og legendevisene. En kategori under skjemtevisene er dyrevisene for eksempel "Tor Baggje og fluga", men også den tragikomiske visa "Han Mass og han Lasse" som går på bjørnejakt, men som ender tragisk ved at han Lasse kjører kniven inn i han Mass.

 Dansen som ble brukt til balladene, forsvant i løpet av reformasjonsårhundret, men tekstene levde videre i store deler av landet. De har åpenbart vært sunget, men vi vet ikke mye om disse melodiene. På 1800-tallet var det bare i Telemark og indre Agder at tekster og melodier var bevart i en ubrutt muntlig overleveringstradisjon. Hit dro innsamlerne i 1840- og 1850-årene og fant et forholdsvis rikt tilfang av ballader. De melodiene som var knyttet til balladetekstene og ble skrevet ned av innsamlerne, var sannsynligvis ikke de samme melodiene man sang i middelalderen. Ulike perioders musikksmak har nok påvirket utformingen av ballademelodiene.

## xxx2 Nyere viser - bygdemålsviser

På 1700-tallet dukket det opp en visekultur som ble svært populær på den norske landsbygda. Lokale diktere skrev viser på dialekt om lokale og dagligdagse forhold. Tekstene ble skrevet til kjente melodier knyttet til de eldre balladene, og på den måten fikk i alle fall melodiene en ny vår. Den mest kjente av disse visedikterne var \_Edvard Storm\_ (1749-91) fra Gudbrandsdalen. Noen av Storms viser har vært sunget helt fram til våre dager, blant de mest kjente visene er "Markje grønas", "Oss ha gjort ka gjerast skulle" og "Stussle Sundagskvellen". En av de mest interessante visene musikalsk sett er "Sinklairvisa". Denne visa ble trykt som skillingstrykk i 1786 og handler om slaget ved Kringen i Gudbrandsdalen, der skotske soldater innleid av svenskekongen ble nedkjempet.

## xxx2 Arbeidsviser og skillingstrykk

Sang og arbeid har hørt sammen til uminnelige tider, og etter hvert som industrialismen vant fram, ble sangen med inn i fabrikklokalene. Da arbeiderne begynte å organisere seg, ble denne sangtradisjonen fulgt opp av sanger med politisk innhold. En del arbeidssanger har som formål å koordinere bevegelser i arbeidet, og spesielt viktig

--- 250 til 301

i så henseende var veksten i sjøfarten på 1800-tallet. For å håndtere de store seilskutene måtte mange mann ta et tak samtidig når ankerspillet skulle dreies, og ikke minst når seil skulle heises. Også når båtene skulle lastes og losses, var det behov for å koordinere bevegelser og løft. For å få dette til å fungere godt ble det sunget såkalte \_sjantis\_ (av fransk chanter = synge). Det var alltid minst en sjantimann, eller forsanger, i ethvert mannskap. Han ledet sangen, og resten av mannskapet falt inn i refrengene. Det var sjantimannens oppgave å finne passende sanger for enhver arbeidsoperasjon, og både tempo og innhold måtte være riktig for at sangen skulle være til hjelp i arbeidet. Sjantimannen improviserte nye tekster så lenge det var nødvendig for å få arbeidet utført. Tekstene kunne både være uanstendige og inneholde kritikk av både reder og kokk, og sjantien skulle både skjerpe innsatsen og skape variasjon i det monotone og harde sjømannsarbeidet.

 I siste halvdel av 1800-tallet startet en viktig anleggsperiode for veier og jernbanestrekninger i flere deler av landet. Dette arbeidet ble utført av rallarer eller anleggsslusk. Mye av arbeidet ble lettere å koordinere ved hjelp av arbeidssanger. Helt fram til store og tunge maskiner overtok for det manuelle arbeidet etter den andre verdenskrig, ble \_rallarviser\_ brukt i det praktiske arbeidet. Rallarene selv ble på denne måten tradisjonsbærere, og det er nok denne yrkesgruppen som brukte arbeidssanger lengst.

 Boktrykkerkunsten som i Europa ble oppfunnet på 1400-tallet, gjorde det enkelt å masseprodusere trykksaker. Fra 1500-tallet kjenner vi til at det ble distribuert flygeblader og pamfletter med trykte sangtekster i flere land i Europa. Det første trykkeriet i Norge kom i gang i Christiania på 1600-tallet, men det tok tid før denne typen trykksaker ble distribuert i særlig omfang her i landet. De første sangtekstene som ble publisert på denne måten, var av religiøs art, og de ble kalt \_skillingstrykk\_. Det hadde sammenheng med at en slik trykksak kostet én skilling. Først på 1800-tallet ble de såkalte \_skillingsvisene\_ virkelig populære i Norge. Det hadde sannsynligvis både sammenheng med at leseferdighetene til folk flest hadde vært relativt dårlig tidligere, og det faktum at visetekstene nå handlet om kjærlighet, et tema som alltid har vært populært i folkekulturen. Et annet populært tema var store ulykker og hendelser, og visa om Titanics forlis i 1912 ble svært populær. Skillingsvisene beholdt sin popularitet et stykke inn på 1900-tallet.

 Denne visesjangeren har vært sett på som en lavkulturell sjanger fordi visetekstene etter manges mening er sentimentale og preget av heftig kjærlighet og brå død. Men går vi inn i tekstmaterialet, ser vi at bildet er atskillig mer sammensatt. "Den norske sjømann" ble lansert som ei skillingsvise i 1868, og Petter Dass' "Dalevise" ble publisert som skillingstrykk i 1890 under tittelen "En ældgammel vise". Skillingsvisene ble ikke utstyrt med notetrykk, men mange tekster var tilpasset kjente melodier. Var det laget en ny melodi til viseteksten, måtte de som kjøpte visa, lære seg melodien av selgeren.

--- 251 til 301

## xxx2 Instrumental folkemusikk

### xxx3 Folkemusikkinstrumentene

Musikkvitenskapen har utarbeidet klassifikasjonssystemer for musikkinstrumenter. Det virker hensiktsmessig å bruke samme type klassifisering av norske folkeinstrumenter, men det vil føre for langt i denne framstillingen å behandle alle typene like grundig. Folkeinstrumentene kan deles i fire grupper:

1. \_Idiofoner\_ (instrumenter som ikke krever tilvirkning i særlig grad): kjepper/staver, håndklapping, knipsing osv.

2. \_Membranofoner\_ (membraninstrumenter): trommer

3. \_Kordofoner\_ (strengeinstrumenter): langeleik, fele/hardingfele, harpe

4. \_Aerofoner\_ (blåseinstrumenter): fløyter (av bein, bark, tre), lur (av tre og/eller never), horn, pipe, klarinett, munnharpe

Av oversikten ser vi at aerofonene er i flertall i norsk folkemusikk, og bruken av dem går langt bakover i tid. Det er blant annet funnet bronselurer fra år 700 f.Kr. I denne framstillingen av norsk folkemusikk skal vi imidlertid bare behandle instrumenter som ble brukt til å framføre den tradisjonsmusikken man kunne oppleve på 1800-tallet, og som ble notert ned eller spilt inn i det 19. og 20. århundret.

#### xxx4 Fløyter (aerofoner)

{{Bilde: Marius Nytrøen fra Vingelen i Nord-Østerdalen var en av de fremste tradisjonsbærerne på seljefløyte.}}

Den mest brukte og kanskje mest omskrevne av barkfløytene har vært \_seljefløyta\_. Den finnes i to utgaver: en lang (40-80 cm) og en kort. Den korte kalles ofte plystrepipe, kan bare produsere én tone og har karakter av et lekeinstrument for barn. Slike piper er endeblåste, og barn og fedre har hatt glede av å lage dem gjennom mange generasjoner. Denne fløytetypen blir laget om våren når sevja stiger i selja og det er lett å få barken til å slippe veden i ett stykke slik at den danner en sylinder. Den lange fløyta er sideblåst og kan produsere en tonerekke som har en del toner til felles med naturtoneskalaen,

--- 252 til 301

men som avviker fra denne oppover i diskanten. Ved å overblåse utvides omfanget. Man kan dekke til enden på fløyta og på den måten få en ny tonerekke. Ved å kombinere disse tonerekkene blir flere toner tilgjengelige. På 1900-tallet har det i all hovedsak vært to forskjellige tradisjoner med seljefløytespill: en i Telemark, der man opererer med helt åpent og helt lukket rør, og en i Vingelen i Nord-Østerdalen, der man i tillegg har brukt halvdekket rør for å få fram enda flere toner og kunne spille i mollrelaterte tonearter.

 Endeblåste trefløyter med fingerhull har sitt opphav i beinfløyter med fingerhull og har vært brukt hele tiden fra middelalderen og fram til vår tid. På 1600-tallet begynte den europeiske blokkfløyta å komme i bruk i Norge. De var av ulik størrelse, men sopranfløyta ble mest utbredt, og det er rimelig å anta at denne fløytetypen var impulsgiver i norske bygder. Denne fløytetypen har vært mest utbredt i Gudbrandsdalen og kalles \_bygdefløyter\_. Spilltradisjonen på denne fløytetypen var i ferd med å forsvinne da Egil Storbekken fra Tolga i Nord-Østerdalen begynte å lage slike fløyter rundt 1970. Storbekken kalte fløytene \_tussefløyter\_, som var et gammelt navn på instrumentet og stammer fra "tyskerfløyte". Han produserte også notehefter med tussefløytemusikk, og dette har reddet denne fløytetypen fra glemselen.

 På 1700-tallet da tverrfløyta etter hvert tok over for blokkfløyta, ble altblokkfløyta mest populær i de norske bygdene. De bevarte norske trefløytene av denne typen kalles \_byfløyter\_. De er sammensatt av tre deler som den vanlige altblokkfløyta og er noe større enn bygdefløytene. De bevarte fløytene av denne typen stammer fra hardingfeleområdene Telemark, Hallingdal, Numedal og Valdres. Her kalte de instrumentet \_sjøfløyte\_, sannsynligvis fordi denne fløytetypen kom sjøveien til Norge fra Tyskland. Spilletradisjonen er i dag hovedsakelig bevart og videreført i Numedal.

{{Bilde: Sjøfløyte.}}

#### xxx4 Gjeternes instrumenter, horn og lur

\_Dyrehorn\_ (aerofon) uten fingerhull har vært brukt som varsle- og skremmeinstrument langt tilbake i tid. Ved å blåse i hornets tynneste ende som om man spiller på et messinginstrument, blir det produsert en eller to toner. Utstyrer man et slikt horn med 2-8 fingerhull, kan man spille relativt kompliserte melodier. Tonehøyden kan justeres ved at man stikker den ene hånden inn i den brede enden på hornet. Med et slikt "prillarhorn", "låtarhorn" eller "spellarhorn" kunne gjeterne utfolde seg musikalsk,

--- 253 til 301

og de spilte både slåttemusikk, visestubber og eget hornrepertoar under lange gjetedager i skog og mark. Det ble også skapt et bukkehorninstrument med enkelt rørblad. Ved å slipe den smale enden av hornet plant og gi den en rektangulær åpning kunne man binde fast en einerflis over åpningen og spille på hornet som på en klarinett. Slike "tungehorn" har flere hull enn "trompethornet". De hadde sannsynligvis klarinetten som forbilde og er neppe eldre enn fra siste del av 1700-tallet.

 \_Luren\_ (aerofon) er et annet instrument som tradisjonelt har vært knyttet til gjeter- og seterkulturen. Den ble også brukt som signalinstrument i forbindelse med krig. \_Seterlurene\_ har tradisjonelt vært neverlurer, og de har vanligvis vært 1,5-2 meter lange. Virket trekjernen er laget av, ble splittet på langs og uthulet. Deretter ble de to halvdelene satt sammen til et langt rør som ble surret med never for at det skulle bli tett. Røret er i de fleste tilfeller sylindrisk med en konisk lydtrakt i den ene enden og et munnstykke som ligner et trompetmunnstykke i den andre. Det ble også laget korte lurer, men de kan bare frambringe tre-fire toner. En god lurblåser kan produsere opp til åtte toner på en lang lur. Jo lengre luren er, desto flere toner i naturtonerekken kan man få fram. \_Stuttluren\_ ble som regel brukt til signal og skremmeinstrumenter. Den var minst like vanlig langs kysten som på setra og ble i kystdistriktene brukt til å holde kontakt båtene imellom.

{{Bilde: Neverlur.}}

\_Munnharpa\_ (idiofon/aerofon) er et av de eldste folkemusikkinstrumentene som fortsatt er i bruk. Det er funnet munnharper i Norge som skriver seg fra vikingtiden. Lyden i ei munnharpe er svak, men forsterkes ved hjelp av munnhulen. Lyden frambringes ved at ei metallfjør svinger mellom to metallarmer. Når lufta settes i svingninger av fjøra, skapes lyden som altså må forsterkes for å nå ut til andre enn den som spiller instrumentet. Repertoaret spenner fra danseslåtter til setermusikk.

{{Bilde: Munnharpe.}}

#### xxx4 Festmusikk

\_Tromme\_ (membrafon) har vært brukt til seremonier langt tilbake i tid i Norge. Gjennom helleristningene finner vi bevis for at man brukte tromme så langt tilbake som i steinalderen. I norsk tradisjon har trommeslagere vært kalt \_tambur\_. Tamburen var ofte opplært i det militære der trommeslagerne hadde spesielle funksjoner. Tamburene måtte vedlikeholde instrumentet selv, og de hadde det alltid til disposisjon.

--- 254 til 301

På 1500-tallet begynte tamburene å spille med to trommestikker i stedet for en, og klirretrådene (seidene) ble flyttet fra oversiden til undersiden av instrumentet. Den nye trommetypen ble standard i det militære fra 1600-tallet, og fra 1742 ble trommekroppen laget av messing. Beretninger fra 1700-tallet forteller at trommen ble brukt både til prosesjon og dans i norske bryllup. Dersom brudefølget måtte i båt, hadde bruden felespelemannen fremst i sin båt, brudgommen tamburen.

 Tradisjonen med tromme i bryllup eksisterte mange steder gjennom det meste av 1800-tallet, og enkelte steder sågar inn i det 20. århundret. Slåttematerialet som er bevart etter denne tradisjonen, viser at det var til dels stor forskjell på militærtrommingen og det man spilte i bryllup. Selv om en tromme ikke har fikserte tonehøyder, ble det i tradisjonene skilt mellom dur- og mollslåtter.

 \_Klarinetten\_ (aerofon) kom trolig inn i norsk folketradisjon via militærmusikken. Rundt 1770 fortrengte orkesterklarinetten med enkelt rørblad det dobbelte rørbladinstrumentet oboen. Mange av de militære klarinettblåserne kom fra bygdene. De hadde alltid instrumentet med seg og så en mulighet til å tjene en ekstra slant ved å tilby å spille i brylluper. Her kunne klarinetten spille marsjer foran brudefølget på vei til og fra kirken, gjerne sammen med fele og tromme. Klarinetten kunne også bli brukt til dansespilling. Rundt 1850 forsvant klarinetten de fleste steder, men i enkelte bygder i Midt-Norge holdt orkesterklarinetten stand som festinstrument inn på 1900-tallet.

 Ved siden av orkesterklarinetten som ble brukt i det militære, oppsto det i en rekke bygder en tradisjon med hjemmelagede klarinettinstrumenter. Tungehornet er allerede nevnt, men påvirkningen fra orkesterklarinetten bidro til at det ble skapt et helt nytt instrument: \_gjeterklarinetten\_. Instrumentet ble sannsynligvis skapt mot slutten av 1700-tallet som en kombinasjon av trefløyte, lur og klarinettens blåseprinsipp med enkelt rørblad. Det finnes mange opplysninger om dette instrumentet på 1800-tallet, spesielt fra Midt-Norge, og det blir omtalt som gjeterinstrument. Både her og i Østerdalen har man i senere år rekonstruert de lokale gjeterklarinet-typene og tradisjonen rundt dem. De kalles henholdsvis \_meråkerklarinetten\_ og \_østerdalsklarinetten\_.

 \_Trekkspillet\_ (aerofon) er et forholdsvis nytt instrument i folketradisjonssammenheng. Instrumentet er basert på fritungeprinsippet som munnspill og harmonium, og de første trekkspillene ble laget i Wien i 1820-årene. Instrumentet ble raskt populært, og i 1860-årene startet man masseproduksjon av slike instrumenter i Tyskland. Kort tid etter begynte de første trekkspillene å dukke opp i Norge, først langs kysten og i de store byene, men raskt kom de utover i landdistriktene også. De første spillene var \_enradere\_, men omkring 1880 kom \_toraderen\_, og den overtok raskt markedet. Denne trekkspilltypen blir ofte kalt \_durspill\_ og er vekseltonig. Det vil si at man får forskjellig tone om man drar belgen ut eller skyver den inn. Man får tonikabaserte toner når belgen skyves inn, dominantbaserte toner når den dras ut. Dette gir en enkel harmonisk struktur i toradermusikk. Først omkring 1910 ble denne trekkspilltypen avløst av kromatiske spill, som hadde atskillig større muligheter både melodisk og harmonisk.

--- 255 til 301

\_Munnspillet\_ (aerofon) kom til Norge midt på 1800-tallet og fikk raskt en stor utbredelse, ikke minst fordi instrumentet kostet så lite og var lett å ta med seg. Munnspillet egnet seg minst like godt som munnharpa til tidsfordriv, og i mange bygder ble munnharpa rett og slett utkonkurrert. En del steder ble munnspillet brukt til å danse etter, for den klanglige bærekraften til munnspillet er vesentlig bedre enn munnharpa.

 Utover på 1800-tallet ble det tatt i bruk en rekke instrumenter for å akkompagnere ved dansespill og sang. Særlig sitter, gitar, piano og harmonium har vært brukt til dette, men også cello og kontrabass.

## xxx2 Andre instrumenttyper

### xxx3 Langeleiken (kordofon)

I eldre kilder kalles langeleiken for "langspil", og første gang vi hører om instrumentet i bruk, er på 1600-tallet. Det finnes imidlertid bevart en langeleik ved Gjøvik med årstallet 1524 påskrevet, og de fleste mener at dette er originalt. På 1600-tallet var langeleiken i bruk over det meste av landet, men instrumentet opplevde en sterk nedgang i løpet av 1700-tallet, og mot midten av 1800-tallet var det bare noen få distrikter i Sør-Norge der instrumentet fortsatt var i bruk. Spesielt i Valdres har tradisjonen holdt seg levende, og både Ludvig M. Lindeman og Edvard Grieg skrev ned langeleiksmelodier hos Berit på Pynte i siste halvdel av 1800-tallet. En streng er melodistreng, resten bordunstrenger som klinger med samme tone hele tiden. Under melodistrengen er det lagt smale bånd, og de gamle langeleikene har en skala med alderdommelig preg, som regel uten halvtonetrinn.

{{Bilde: Langleik.}}

I Valdres var det vanlig at spelemennene spilte musikk når det var pauser i dansen. Denne tradisjonen finnes også nedfelt i slåtterepertoaret for langeleiken. Slik lyttemusikk ble kalt lydarslåtter, og i likhet med i hardingfeletradisjonen i Valdres ble det spilt både lydarslåtter og danseslåtter på langeleiken. De vanlige danseslåttene i distriktet ble brukt, men mot slutten av 1800-tallet ble også det populære runddansrepertoaret tatt i bruk. Lydarslåttene er av to typer: \_huldreslåtter\_ og \_klokkeslåtter\_. Huldreslåttene

--- 256 til 301

har gjerne gamle sagn og historier om det overnaturlige knyttet til seg. Klokkeslåttene har til formål å gjengi karakteristiske trekk ved kirkeklokker av forskjellige typer. Mest kjent blant disse slåttene er "St. Thomasklokkene på Fillefjell".

### xxx3 Harper og lyrer (kordofoner)

Begge disse instrumenttypene fantes i Norge i middelalderen, og sagalitteraturen nevner dem. Det er funnet en lyre fra 1300-tallet på gården Kravik i Numedal. Den er rekonstruert og brukes i dag av mange yngre utøvere. Lyren gikk imidlertid tidlig av bruk, og det eksisterer ingen levende folkemusikktradisjon knyttet til lyren i dag. I senmiddelalderen ble det utviklet en lyretype med strenger som kunne strykes ved hjelp av en bue. Slike strykelyrer fantes i hele Norden og på de britiske øyene. Instrumentet forsvant sannsynligvis da fela ble tatt i bruk, senest på l600-tallet.

 Harpetradisjonen i Norge varte lenger enn lyretradisjonen, men også harpa gikk ut av bruk. Tidlig på 1800-tallet var instrumentet bare brukt i enkelte bygder på Vestlandet, i Trøndelag og i Østerdalen. Det er også fra dette dalføret det er bevart flest gamle harper. På 1600-tallet var den imidlertid et av de mest populære folkeinstrumentene, skal man tro kildene, og instrumentet ble rett og slett utkonkurrert av andre i løpet av 1700-tallet. I årene etter 1980 er harpa igjen i ferd med å etablere seg i enkelte områder, blant annet takket være instrumentmaker Sverre Jensen i Oslo og musikeren Tone Hulbækmo fra Tolga i Østerdalen, som regelmessig bruker harpa som akkompagnementsinstrument.

{{Bilde: Harpe fra Røros, trolig fra 1600-tallet.}}

### xxx3 Strykeinstrumenter (kordofoner)

Strykeinstrumenter går langt tilbake i historien, og den norrøne litteraturen bruker flere steder betegnelsen \_fidla\_. Sannsynligvis var det snakk om det europeiske strykeinstrumentet \_fidelen\_ med tre-fem strenger med flat bunn og lokk forbundet med hverandre ved hjelp av en sarg.

--- 257 til 301

De instrumentene som de to siste hundreårene har hatt størst prestisje som folke-instrument her i Norge, er strykeinstrumentene \_hardingfele og flatfele\_. Flatfele er vanlig fiolin, og den har litt flatere lokk og bunn enn hardingfela. De eldste hardingfelene har et utseende som ligner på den italienske fiolinen slik den ble utviklet på 1500-tallet, men felekroppen er litt smalere og "rundere" ved at både lokk og bunn er mer buet enn på vanlig fiolin, og dette gir åpnere lydhull. Hardingfela har dessuten flatere stol og gripbrett enn fiolinen, kortere hals og strengemensur (den klingende delen av strengen), og den har både et sett spillestrenger og et sett understrenger som settes i vibrasjon av spillestrengenes vibrasjonsfrekvenser. Hardingfela har dekorert kropp og innlagt perlemor eller mosaikk langs gripbrettet. Halsen slutter i regelen i et skåret løvehode eller kvinnehode. Noen av disse trekkene kan stamme fra en eldre strykeinstrumenttype, men forskningen har ikke kommet fram til et endelig svar på spørsmålet.

 De eldste hardingfelene som er bevart, stammer fra Hardanger, og selv om det er bevart ei fele datert 1651, mener mange at det egentlige hardingfelemakeriet startet med felebygger Isak Botnen (1669-1759) og sønnen, Trond, fra Kvam i Hardanger. I løpet av 1700-tallet bredte hardingfela seg på Vestlandet nordover til Sognefjorden, Telemark, Setesdal, Valdres og Hallingdal. Ferdselsveiene mellom øst og vest i Norge går gjennom noen av disse områdene, og hardingfela ble spredt langs disse veiene og langs kysten. Vi vet at "Trondafeler" ble solgt både i Valdres og på Kongsbergmarkedet. I det hele tatt var markedene viktige steder for kulturutveksling, og markedene som foregikk til forskjellige tider rundt om i landet, var like viktige for spredning av ideer og nye skikker som handelsvarer.

{{Bilde: Hardingfele.}}

--- 258 til 301

{{Tegning: Normalstille for hardingfele. Overstrengene er stemt i tonene a-d-a-e. Understrengene er resonansstrenger som ligger under strengestolen og strykes ikke, de bare vibrerer med frekvensene som dannes av overstrengene. Det er som regel fire eller fem understrenger. De er stemt i tonene h-d-e-f#-a. Dersom det er fire understrenger, mangler h-strengen. Plansjen er hentet fra samleverket Folkemusikk Hardingfeleslåttene bind 1.}}

I Telemark og Numedal begynte man å bygge hardingfeler i siste halvdel av 1700-tal-let. De fleste lignet den eldre hardingfelemodellen fra Vestlandet, men i 1820-årene utviklet felemakeren Jon Eriksen Helland i Bø i Telemark denne modellen videre og skapte dermed grunnlaget for den viktigste felemakerslekta i Norge. Felebyggere i Helland-slekta ga hardingfela det utseendet den har i dag, og bygde feler kontinuerlig fram til 1970-årene.

 Første halvdel av 1800-tallet ble viktig for hardingfelas posisjon innenfor den norske tradisjonsmusikken. Ole Bull førte instrumentet inn i konsertsalen ved å ta med telemarkingen \_Myllarguten\_, Tarjei Augundsson (1801-72), til Kristiania og holde konserter sammen med ham i Logen. Dette skjedde i 1849 og ble en stor suksess. Hendelsen innledet konserttiden i norsk folkemusikk.

--- 259 til 301

I en 60-årsperiode mellom 1800 og 1860 ble det spilt bare flatfele i Setesdalen. Da spelemennene i dalen innførte hardingfela igjen, bygde de om vanlige feler ved å sette på en ny og kortere hals, flatere stol og resonansstrenger. Denne feletypen ble kalt \_setesdalsfele\_ og var vanlig et godt stykke inn på 1900-tallet. Samtidig fantes det spelemenn i Setesdalen som spilte flatfele helt fram til 1930-årene.

{{Bilde: Myllarguten fotografert i hans eldre år.}}

{{Bilde: Kartet viser hvordan utbredelsen av hardingfela har foregått gjennom 1800-tallet. Kjerneområdet er mørkest. De lysere områdene viser hvilke hvor slåttemusikk ble spilt av hardingfela utover på 1800-tallet.}}

Hardingfela fikk mot slutten av 1800-tallet posisjon som nasjonalinstrument og representerte etter manges oppfatning noe typisk norsk. Mange av de dyktigste spelemennene på instrumentet reiste dessuten rundt og holdt konserter på bygdene, og de imponerte lokale spelemenn både med repertoaret sitt og høyt teknisk og musikalsk

--- 260 til 301

nivå. Disse faktorene har naturlig nok hatt betydning for den store utbredelsen instrumentet fikk på slutten av 1800-tallet og på 1900-tallet.

 Fiolinen, eller \_flatfela\_ som den ble kalt på den norske landsbygda, er dokumentert i norsk folkemusikktradisjon fra andre halvdel av 1600-tallet. Instrumentet ble raskt populært og spredte seg i løpet av 1700-tallet til alle deler av landet. Også fela ble spredt via markedene.

 På 1800-tallet var det mange på de norske bygdene som spilte fele i folkelig tradisjon, og enkelte kunne til og med leve av å være spelemenn. Som tidligere var det først og fremst bryllupsspelet som var en viktig arena for disse spelemennene. Det ble naturlig nok spilt til dans, men også marsjer av forskjellige slag var en del av bryllupsseremoniene.

 1800-tallet var også tid for religiøse vekkelser. Både hardingfela og flatfela ble sett på som syndige instrumenter, og mange spelemenn ble nærmest tvunget til å gi opp felespillet. Dette førte til at tradisjonsmusikken i en del bygder forsvant. Trekkspillet utgjorde også en trussel mot felemusikken da det kom i siste halvdel av 1800-tallet. Hardingfelas økte prestisje og utbredelse mot slutten av 1800-tallet fortrengte også flatfela fra en del områder. Helt fram mot slutten av 1960-årene fortsatte tilbakegangen for flatfela. Men rundt 1970 økte igjen interessen for folkemusikken, og en rekke steder begynte yngre krefter å ta tak i det gamle tradisjonsmaterialet for fele, godt hjulpet av noen få gjenlevende tradisjonsspelemenn. Mange steder ble det dessuten dannet spelemannslag som ga tradisjonsspelet en ny sosial ramme, og denne har virket stimulerende på interessen siden.

### xxx3 Felestiller

\_Et felestille\_ angir hvordan strengene på ei fele eller hardingfele er stemt. På 1500-tal-let ble det vanlig å stemme strykeinstrumentene i kvinter, og det ble etablert praksis å stemme de fire strengene på fiolinen slik: g - d^1 - a^1 - e^2. Samtidig eksperimenterte man imidlertid med alternative stemmemåter. Dette ble kalt scordaturateknikk (fra it. scordatura = feilstemme), og utover på 1600-tallet var det særlig tyskerne som utviklet denne kunsten. Noe senere begynte også italienerne og franskmennene med det samme. Flere av de europeiske stemmemåtene (scordatura) finner vi også igjen i norsk folkemusikk. I tillegg er det en del stemmemåter vi ikke finner andre steder. Det er dokumentert tett oppunder 30 forskjellige felestiller på hardingfela, 12-15 på flatfele. På hardingfela må man også stemme om understrengene slik at de på best mulig måte vibrerer med når stemmingen på spillstrengene endres.

 Felestillene er brukt gjennom tidene for å gi slåttene deres spesielle karakter, og i tidligere tider var spelemannen alltid nøye med å stemme om fela i forhold til de slåttene han spilte. I dag er tendensen at de uvanlige felestillene blir mindre og mindre brukt. Det er en klar tendens til at deler av det gamle slåttematerialet av bekvemmelighetshensyn blir tilpasset de vanlige stillene.

--- 261 til 301

{{Musikknoter: I denne oversikten finner du de vanligste felestillene i norsk folkemusikk. Spillestrengenes tonehøyde er markert ved helnotene stablet over hverandre til venstre mellom dobbeltstrekene, understrengenes tonehøyde til høyre.

1. I folkemusikksammenheng kalles dette felestillet \_nedstilt/tåg bass\_, men er normal fiolinstemming.

2. Stillet kalles gjerne \_oppstil bass\_, og det er det mest brukte felestillet i norsk folkemusikk både på hardingfele og flatfele.

3. Normalnavnet på dette stillet er \_oppstilt ters\_, og det er et relativt vanlig stille. Klangen er lys og lett. I Rørostradisjonen kalles det \_måråsstillet\_, og en samling slåtter som spilles på dette stillet: måråsleker. Stillet kalles ellers \_helgråing\_ eller \_oppstilt tenor\_.

4 Også dette stillet er lyst og lett og egner seg for slåtter spilt tidlig om morgenen. Det er for øvrig stillet med flest navn, blant dem \_trollstille, solungstille, grålysning\_ og \_huldrestille\_.

5. Stillet brukes i de såkalte "rameslåttene" i Setesdal og noen få slåtter i Gudbrandsdalen. I Setesdal kalles det \_gorrlaus\_ (bas) og i Gudbrandsdalen \_tjorhælstillet\_.

6 Felestillet er i all hovedsak brukt på hardingfele og kalles fantestille teller \_trollstillet\_. Det blir også kalt \_nedslitt bass\_.}}

xxx2 Feleslåttene

I folkemusikksammenheng er det vanlig å kalle et stykke instrumentalmusikk framført til dans for slått. I noen deler av landet blir denne betegnelsen bare brukt om den eldste musikken, mens i andre områder har den en videre betydning. Det blir lokalt og regionalt bruk begreper som leik, lek, slag, lått, låt i stedet for slått. I den videre framstillingen vil vi bruke \_slått\_ som betegnelse på all dansemusikk, inkludert runddans-musikken.

{{Bilde: Spelemann som spiller hardingfele. Det har tradisjonelt vært vanlig å holde fela inn mot brystet i folkemusikksammenheng slik vi ser på bildet.}}

Ser vi bakover i historien, har forskjellige instrumenter vært brukt til å spille dansemusikk. Langeleik, lyre, munnharpe, harpe og ulike feletyper har vært brukt, men også fløytetyper og i setersammenheng: horn. Fra 1600-tallet og fram til siste halvdel av 1800-tallet var likevel flatfele og hardingfele de

--- 262 til 301

suverent mest brukte instrumentene til dansespel i hele landet. Slåtterepertoaret i de forskjellige distriktene og landsdelene i Norge er derfor i første rekke knyttet til de to feletypene våre. Det er vanlig å dele slåttetypene inn i disse hovedkategoriene: \_bygde-dansslåtter, turdansslåtter\_ og \_runddansslåtter\_. Slåttematerialet fordeler seg også etter de to hovedområdene dominert av hver sin feletype, hardingfele og flatfele.

## xxx2 Bygdedansslåttene

Det eldste slåttematerialet er knyttet opp mot bygdedansene som har sin basis i renes-sansetidens pardanser, og man regner med at disse kom til Norge på 1500-tallet. Musikken er sannsynligvis minst like gammel. Bygdedansslåttene går enten i totakt, som gangar, halling, rull og bonde, eller i tretakt, som springar, springleik, pols og rundom.

{{Bilde: En danseanvisning for halling, en solodans for menn slik den ble framstilt av August Schneider i 1869.}}

--- 263 til 301

### xxx3 Slåtter i todelt takt

Det er to hovedtyper danser i todelt takt: halling og gangar. Hallingen har størst utbredelse og derfor størst slåttetilfang. Navnet halling er en avledning av hallingdøl, altså en som kommer fra Hallingdal, og det kan tyde på at dansetypen stammer fra dette dalføret. Halling danses både som pardans og solodans (lausdans), og slåttetil-fanget er større i hardingfeleområdet enn i de distriktene som har flatfele. De fleste hallingslåttene har asymmetrisk formoppbygging med små melodiske motiver på to-tre takter som repeteres og varieres på en ganske fri måte. Dette trekket representerer generelt det eldre slåttematerialet i Norge, og for hallingens vedkommende faller dette likt i begge feleområdene. Tonaliteten i hallingslåttene er D (D‑lydisk/D‑dur/ d‑moll) eller A-dur, og dette trekket peker i retning av at disse slåttene tilhører det eldste slåttetilfanget. Mange hallingslåtter spilles på avvikende felestiller som trollstille (nr. 4) eller oppstemt ters (nr. 3)

 Dansen gangar tilhører bare hardingfeleområdet, og den skiller seg klart fra hallingen. Musikken til disse dansene er derimot vanskeligere å skille fra hverandre, spesielt i Agder og Telemark. På Voss kalles gangaren rull (vossarull), og i Valdres bonde. I Setesdal er slåtterepertoaret bare gangar og halling, og det er nesten umulig å avgjøre hva som blir spilt. Her finner vi de såkalte "rameslåttene" som spilles på gorrlausstillet. Disse slåttene har en suggererende virkning, og det blir fortalt at spe-lemennene kunne spille seg inn i en transelignende tilstand når de spilte denne musikken.

### xxx3 Slåtter i tredelt takt

Det desidert største slåttetilfanget som er knyttet til bygdedansene, befinner seg innenfor denne kategorien. De vanligste navnene på slåtter av denne typen \_er pols\_ (polsk/polsdans) i hele flatfeleområdet, unntatt i Gudbrandsdalen og områdene rundt Dovre der denne dansetypen heter \_springleik\_, og i Trysil og Engerdal der den heter \_rundom\_. I hele hardingfeleområdet heter dansetypen \_springar/springdans\_.

 Utgangspunktet for pols og springar har trolig vært det samme i starten, men så har nye impulser utenfra påvirket utviklingen i Norge ulikt og til ulik tid. Det eksisterer derfor forskjellige historiske lag i slåttematerialet, og når det hevdes at man lett kan høre forskjell på en typisk hardingfelespringår og en typisk felespringar (pols/springleik/ rundom), har det med formoppbyggingen å gjøre, ikke metrikken.

 Den typiske hardingfelespringaren har \_asymmetrisk\_ formoppbygging. Det vil altså si at slåtten er bygd opp av motiver på to-tre takter som repeteres og varieres ganske fritt. Felespringleiken og polsen er derimot bygd opp av lengre motiviske perioder (vek, vending, reprise) på åtte takter, ofte sammensatt av to firetakters motiv. Vekene blir gjentatt etter bestemte mønster, og denne formoppbyggingen i en slått kaller vi \_symmetrisk\_. Alderen på slåttetilfanget er sannsynligvis avgjørende for formoppbyggingen, ikke feletypen. Det betyr at slåttetilfanget i flatfeleområdet er gjennomgående yngre enn i hardingfeleområdet.

--- 264 til 301

På 1800-tallet var pols og springar de dominerende slåtteformene i de fleste bygdene rundt om i landet. Det ser ut til at bare enkelte bygder i Finnmark og Setesdal var uten en eller annen variant av springar eller pols. De religiøse vekkelsene bidro til at danseslåttene forsvant med fele i en del områder. Dansen kom tilbake med trekkspillet, men da var repertoaret nytt. Masurkaen og den svenske hamboen tok over for det gamle polsrepertoaret, spesielt langs kysten av Trøndelag. Folk fortsatte imidlertid å danse pols, men til ny musikk.

 De regionale og lokale \_dialektene\_ i slåttemusikken er i mange tilfeller et resultat av dansen som igjen påvirker metrikken i slåttene. Den symmetriske takten (lik lengde på hvert taktslag) dominerer på Vestlandet opp til Romsdalen, det meste av Trøndelag og i hele Nord-Norge. I resten av landet er det ulike former for asymmetrisk takt. Tempoet på spillet, og dermed dansen, har også hatt avgjørende betydning for metrikken i slåttene. I Lofoten og særlig i Troms spilles polsen usedvanlig raskt, og tempo sammen med metrikk vil være avgjørende elementer når vi skal bestemme hvor en bestemt slått hører hjemme geografisk.

{{Bilde: Kartet viser fordelingen av eldre feleslåtter i tredelt takt.}}

### xxx3 Lydars Låtter

Lydarslåttene hører først og fremst hjemme i hardingfeleområdet, og mange av dem var opprinnelige danseslåtter. Disse ble gjort om til lydarslåtter i siste halvdel av 1800-tallet. I Valdres bygger mange lydarslåtter på eldre folketoner og ser ut til å ha vært skapt som lydarslåtter fra begynnelsen av. Disse er de eldste og mest særpregede av dem. I Valdres ble slike slåtter spilt av spelemennene når de som danset, tok pauser. Lydarslåttradisjonen ser likevel først og fremst ut til å ha oppstått som et resultat av konsertspelet. Spelemennene måtte skaffe seg et konsertrepertoar og trakk for konsertbruk fram noen av de eldre slåttene det var knyttet sagn eller historier til. Slåtter som "Fanitullen", "Kivlemøyane" og "Fossegrimen" var gamle, men de ble populære lydarslåtter som resultat av den nasjonalromantiske ånden som rådet i Norge i siste halvdel av 1800-tallet. Lydarslåttene sto også sentralt da de dyktigste spelemennene reiste på konsertturneer rundt i Norge og over til Amerika i perioden 1870-1930.

--- 265 til 301

xxx3 Bruremarsjer

Bryllupsseremonien som i eldre tid foregikk over flere dager, stilte klare krav til musikken. Marsjene spelemennene spilte til og fra vielseshandlingen i kirken, var viktig. Det samme var musikken som ble spilt når det skulle serveres mat. Den såkalte stabbedansen på bryllupsfeiringens andre dag skulle også ledsages av musikk. Ved alle disse anledningene ble det som regel spilt marsjer på fele eller hardingfele. I slåttetradisjonene finner vi de tradisjonelle \_bruremarsjene\_, men også \_grautmarsjer, skålleiker\_ og \_stabbmarsjer\_. En del av marsjrepertoaret stammer fra militærmarsjer som kom til bygdene med militærmusikere eller med norske soldater som hadde deltatt i krig.

{{Bilde: Hele bryllupslyden i et bryllup i Alvdal i 1897. Spelemannen Malena-Knut står på trappa til høyre. Det var som regel lang eksponeringstid for å få bildet tydelig, og alle måtte stå helt stille. Spelemannen spilte, og bevegelsen har fått ham til å framstå uskarpt på fotografiet. Kjøgemesteren og ternene hans står foran spelemannen på trappa.}}

### xxx3 Turdansslåtter og menuett

Turdansene har her i landet stort sett vært knyttet til virksomheten til Noregs ungdomslag og har hatt lav status blant spelemennene. Disse dansene er \_kontradanser\_, en gruppe \_pardanser\_ og \_ril\_. Kontradansene \_feier\_ og \_engelsk dans\_ ble populære motedanser over hele Europa på 1700-tallet og kom via borgerskapet i byene til de kondisjonerte i landdistriktene og til spelemannsmiljøet.

--- 266 til 301

\_Rilen\_ var allerede i løpet av 1700-tallet etablert som en folkelig dans i flere norske bygder, og den fikk relativt stor utbredelse, spesielt langs kysten fra Agderfylkene og opp til Troms.

 \_Menuetten\_, eller \_melovitten\_ som den ofte heter i det norske spelemannsrepertoaret, kan minne om pols- og springleikslåtter, og i noen tilfeller er de identiske. I bevarte, håndskrevne notebøker fra 1700-tallet kan vi finne noen av disse melodiene i 3/4-takt med tittelen menuett. Denne likheten må bety at en del av pols- og springleikrepertoaret opprinnelig har vært gamle menuetter.

#### xxx4 Runddansene

Fra slutten av 1700-tallet kom det nye musikalske impulser som fikk store konsekvenser for danse- og slåtterepertoaret, spesielt i flatfeleområdene. Runddansmusik-ken kom sammen med danser som hadde sine røtter i den tysk-østerrikske pardans-tradisjonen. Disse dansene ble fra 1920-årene kalt gammeldans og gammeldansmusikk, sannsynligvis for å skille dem fra nye motedanser som tango og foxtrot. Runddansene er først og fremst \_vals, polka\_ (av forskjellige typer), \_reinlender\_ og \_masurka\_. I enkelte flatfeleområder fortrengte runddansmusikken en del av det gamle slåtterepertoaret, men i Gudbrandsdalen, Nordfjord og indre Trøndelag har runddansmusikken og slåttemusikken eksistert side om side. I hardingfeleområdene har særlig vestlandsspelemenn hatt et rikt runddansrepertoar, men også i Telemark og Valdres har mange spelemenn spilt valser og reinlendere på hardingfele.

 \_Valsen\_ har uten tvil vært den mest populære av runddansene, og notebokmateria-let viser at den kom inn i spelemannsmiljøene i 1820-årene. Tidligere ble det sannsynligvis danset vals i borgerskapsmiljøene i byene. Mot slutten av 1700-tallet het dansen walzer fordi valsen på den tiden var satt sammen av flere små valsestubber notert i 3/4-takt. Et stykke inn på 1800-tallet domineres notematerialet av valser med to vendinger notert i 3/8-takt og med melodikk basert på 16-deler. Disse valsene skiller seg lite fra engelsk dans som på den tiden var svært populær. Da engelsk dans gikk av bruk mot midten av 1800-tallet, fortsatte spelemennene å spille disse slåttene som vals. Det er denne valsetradisjonen med røtter i engelsk dans som siden er blitt kalt rundvals. Spredningen av rundvalsene er først og fremst knyttet til de omreisende spelemennene \_Fel-Jakup (Loms-Jakup)\_ og \_Karl Fant\_.

 Mot slutten av 1800-tallet ble en ny valsetype introdusert, blant annet gjennom import av noter fra Tyskland og Østerrike. Dette valserepertoaret er konsekvent notert i 3/4-takt, og de har ofte flere enn to vendinger. De krever at spelemannen har grunnleggende tekniske ferdigheter og til en viss grad behersker posisjonsspill. Mange valser ble også komponert av norske spelemenn og etter hvert gitt ut. Noen av disse representerte musikkmiljøet fra storgårdene rundt Mjøsa og sør i Østerdalen, andre var bygdespelemenn som hadde flyttet til byen og møtt et nytt miljø der. Ålesunderen \_Per Bolstad\_ og romedølen \_Anders Sørensen\_ var blant de viktigste som utviklet den såkalte kunststilen på fele innenfor runddansmusikken.

--- 267 til 301

Rundsnuen som har gitt runddansene navn, var tett knyttet til betegnelsen vals, og tidlig på 1800-tallet kunne valsebegrepet også brukes om danser i todelt takt. Den såkalte skotske valsen oppsto like etter 1800 og har fått mange navn i tradisjonsmusikken, blant andre \_hoppvals, galoppade, skotsk, hamborgar\_ og \_hoppar\_ eller \_trippar\_. Forskerne bruker fellesbetegnelsen \_polka\_ på denne slåttetypen, og det er uansett snakk om runddanspolka. Navnet \_galopp og polka\_ brukes også over store deler av landet.

 \_Reinlenderen\_ har ved siden av valsen trolig hatt størst utbredelse på bygdene omkring 1900. Den noteres i 2/4-takt, men har et mye roligere preg enn polkaen. De første reinlenderne var i bruk omkring 1860, men skal vi dømme ut fra de bevarte notebøkene etter bygdespelemennene, slo ikke dansen til for fullt før etter 1900 på bygdene. Til tross for at dansen er relativt ny her i Norge, opptrer musikken som en naturlig del av slåtterepertoaret, både fordi den har et mer folkelig preg enn de andre runddansene, og fordi mange eldre visemelodier ble gjort om til reinlendere. Eldre stiltrekk som bordunspill, halvhøye tonetrinn og spesielle frasemessige løsninger opptrer mye oftere i reinlendere enn i polka- og masurkaslåttene.

 \_Masurkaen\_ kom til Norge omkring 1850, og den noteres konsekvent i 3/4-takt. Også denne dansen kom via byene utover til landdistriktene. Masurkaens utbredelse ble svært ujevn. Mens den i Gudbrandsdalen gled inn som en naturlig tilvekst til runddansrepertoaret, mangler den helt i Østerdalen og på Røros. Forklaringen er trolig at polsen sto sterkt i disse distriktene. I kystområdene i Trøndelag og Nord-Norge ble masurkaen ofte brukt til polsdansen, og masurkaslåttene i dette området ble etter hvert kalt pols.

## xxx2 Romantikken og tradisjonsmusikken

Med den nasjonale oppblomstringen i Norge etter 1814 kom også borgerskapets svermeri for bonden og bondekulturen. Det var Norges ryggrad og representerte "folkesjelen". Folkemusikken ble imidlertid ikke høyt verdsatt, den var best egnet som råmateriale for kunstmusikken. Ved å bruke folkemusikk i en komposisjon for orkester, strykekvartett eller piano ble folkemusikken løftet opp på et høyere kunstnerisk nivå.

 Industrialismen førte til store endringer i bosettingsmønsteret i Norge. Byene vokste, det var her det ble skapt arbeidsplasser, og nye skikker og samværsformer overtok for de gamle på landsbygda. Etter hvert som de nye skikkene fikk innpass, mistet mye av folkemusikken den posisjonen den hadde hatt tidligere, og mange følte at det var nødvendig å gi denne musikken en ny arena for at den skulle overleve. En av de første som tok initiativ til dette, var Ole Bull. Han hørte som barn folkemusikk på Vestlandet, og som verdensvant og verdensbereist fiolinvirtuos så han viktigheten i å formidle nasjonale verdier slik det var på moten på 1800-tallet. I 1849 fikk han i stand den første hardingfelekonserten i Norge, og det var Myllarguten fra Telemark og Ole Bull som sammen sto for denne konserten, som for øvrig ble en enorm suksess. Etter hvert ville flere hardingfelespelemenn prøve lykken på samme vis, og dette var starten på det som kalles \_konserttiden\_ i folkemusikken.

--- 268 til 301

Konsertvirksomhet stilte andre krav til spelemannen enn dem han tradisjonelt ellers hadde. Som dansemusiker var det viktig å ha et stort og variert repertoar og ikke minst kunne holde takten godt. I konsertsalen var det nødvendig å kunne sette slåttemusikken inn i en sammenheng, så å si skape slåtten på nytt hver gang. En del av slåtte-repertoaret hadde allerede anekdoter og sagn knyttet til seg, for eksempel "Førnesbrunen", "Kivlemøyane", "Fanitullen", "Sevlien" og "Røtnamsknut". Flere av disse slåttene ble bygd ut og fikk en sentral plass i repertoaret til konsertspelemennene. I tillegg ble det skapt nye slåtter som stilte krav til virtuos fiolinteknikk. Dyktige spelemenn ble sett opp til, og med programmatiske titler som "Budeiene på Vikafjell", "Huldremøyene danser", "St. Thomasklokkene på Filefjell", "Jølstrabrura" og mange andre fikk publikum tilfredsstilt sin trang til "å forstå" musikken på en ny og annerledes måte. De to mest sentrale konsertspelemennene mot slutten av 1800-tallet var \_Sjur Helgeland\_ (1858-1924) fra Voss og \_Lars Fykerud\_ (1860-1902) fra Telemark.

 En del spelemenn emigrerte til USA i siste halvdel av 1800-tallet. De slo seg i utgangspunktet ned der norske kulturer oppsto, og der det var spillejobber å få. Flere av dem etablerte seg som konsertspelemenn i det nye landet, og her møttes de til samvær og kappleik. Flere av de etablerte konsertspelemennene i gamlelandet reiste over og holdt konsertturneer i USA, blant dem var Lars Fykerud, som oppholdt seg i USA i årene 1890-93.

{{Bilde: Spelemannen Sjur Helgeland etter et maleri av Lars Osa.}}

Fra 1870-årene ble det opprettet idealistiske organisasjoner som skulle bidra til at tradisjonene og tradisjonsmusikken skulle bli bevart i Norge. Disse organisasjonene arrangerte kappleiker, eller konkurranser i spill og etter hvert dans. De tradisjonene

--- 269 til 301

som først holdt på å gå i glemmeboka, var langeleik-, lur- og bukkehorn-tradisjonene. Først i 1888 kom hardingfela med, vanlig fele så sent som i 1923. Først i 1955 ble det opprettet egen klasse for vokal folkemusikk, og det viser naturligvis den posisjonen den vokale folkemusikken hadde hatt sammenlignet med in-strumentalmusikken og særlig folkemusikk på hardingfele. Den første organiserte kappleiken ble arrangert i Bø i Telemark i 1888. Det var først og fremst spelemenn fra Telemark som møttes, og Lars Fykerud vant. Den første Vestlandskappleiken ble arrangert i Bergen i 1896, og her vant naturlig nok Sjur Helgeland. Fra denne tid ble det årlig arrangert kappleiker i disse områdene av landet.

## xxx2 Samspillformer i folkemusikk

Tradisjonelt har folkemusikken i Norge vært solistisk, men noen ganger kunne det være aktuelt at to, sjelden flere, spelemenn spilte sammen. Da ble det stort sett spilt unisont innenfor begge feleområder, men på vanlig fele kunne det innenfor enkelte tradisjoner bli improvisert en under- eller overstemme slik at spillet ble tostemt. Innenfor begge feleområder kunne både tromme, fløyte og klarinett delta i samspill med fele når anledningen bød seg. Fra siste halvdel av 1800-tallet kunne fela bli erstattet av trekkspill eller harmonium i områder der en pietistisk kristendom sto sterkt. I andre områder ble disse instrumentene brukt i samspill med hardingfele eller vanlig fele og gjerne klarinett eller fløyte.

## xxx2 Folkemusikk i bearbeidet versjon

Folkemusikk som ble notert ned på 1600- og 1700-tallet, ble i enkelte tilfeller arrangert for andre instrumenter. Fra og med 1800-tallet ble dette gjort i stor skala. Lindemans \_Ældre og nyere norske Fjeldmelodier\_ ble alle bearbeidet og arrangert for piano. Ole Bull arrangerte også folketoner både for fele og andre instrumenter. Det samme gjorde Halfdan Kjerulf og ikke minst Edvard Grieg og Johan Svendsen. Det var altså vanlig blant norske komponister å overføre folkemusikk til andre medier gjennom store deler av 1800-tallet.

## xxx2 Oppsummeringsoppgaver

1. Når oppsto begrepet \_folkemusikk\_, og hva rommer dette begrepet?

2. Hva menes med \_dialekt\_ i folkemusikk? Enn \_variant\_?

3. Gjør rede for tonalitetsprinsippene som gjør seg gjeldende i norsk folkemusikk.

4. Hva er metrisk asymmetri?

5. Hva er \_kveding\_?

6. Gjør rede for \_nystev\_ og \_gammelstev\_.

7. Hvilke typer ballader har vi, og hvilket tekstlig innhold har de forskjellige bal-ladetypene?

--- 270 til 301

8. Hva er skillingsviser?

9. Hvilke fløytetyper har tradisjonelt vært brukt i norsk folkemusikk?

10. Hva er en trommeslått?

11. Hvilke trekkspilltyper har vært brukt i norsk folkemusikk?

12. Beskriv langeleiken. Hva har den vært brukt til?

13. Beskriv hovedforskjellene mellom hardingfele og flatfele. Hva er \_normalstillet for\_ begge feletyper?

14. Gjør rede for tredelte bygdedansslåtter: alder, utbredelse, bruk av teletype og hva de kalles i de forskjellige landsdelene.

15. Hvilke bygdedansslåtter med todelt takt er vanligst i Norge?

16. Hva er en \_melovitt\_?

17. Gjør rede for de viktigste runddanstypene i Norge.

18. Navngi noen sentrale spelemenn som var aktive på 1800-tallet.

19. Hva er \_konserttiden\_ i norsk folkemusikk, og når begynte den?

20. Hvorfor mistet tradisjonsmusikken sin posisjon på landsbygda i Norge i siste halvdel av 1800-tallet?

## xxx2 Samisk musikk

### xxx3 Innledning

Samene er den eneste befolkningsgruppen i Skandinavia som har urfolksstatus i Norge. Moderne DNA-forskning viser at samene har felles opphav, og at dette er overveiende europeisk. Forskningen viser videre at samenes DNA-opphav stammer fra den iberiske halvøya og Øst-Europa. De dominerende DNA-gruppene i den samiske befolkningen har en alder på mellom 5.000 og 10.500 år. Det betyr at den samiske befolkningen kan ha fulgt reinen nordover etter siste istid og bosatt seg i Skandinavia for 5000-7000 år siden. Dette stemmer også med den språklige utviklingen hos samene, og man mener at deres språk opprinnelig tilhørte et europeisk urspråk som ble snakket av fangstfolk, og at hoveddelen av det samiske språket er utviklet i en jakt- og fangstkultur som nå bare overlever på Nordkalotten. Det samiske språket er blitt sterkt påvirket av finsk, men også i noen grad av skandinaviske språk. Likevel regnes det samiske språket til den finsk-ugriske språkgruppen sammen med finsk, estisk, ungarsk og ti andre språk.

 Det finnes ikke noen eksakt oversikt over antall samer i dag, men man regner med at det er i overkant av 60.000 mennesker fordelt slik: ca. 40.000 i Norge, ca. 17.000 i Sverige, ca. 7.000 i Finland og i underkant av 2.000 i Russland. Det samiske språket er delt i tre dialekter som er så forskjellige fra hverandre at de nesten kan regnes som tre språk. Disse dialektene er \_sørsamisk, sentralsamisk\_ (nordsamisk og lulesamisk) og \_østsamisk\_. Sørsamene holder til i et område fra Hedmark i sør til Nordland i nord inkludert områder i svenske J!mtland og Härjedalen (\_Saemie\_). Nordsamene er bosatt i det sentralsamiske området (\_Sápmi\_), som strekker seg fra nord i Nordland og omfatter hele Troms, Finnmark, Nord-Sverige nord for Luleå og Nord-Finland unntatt området rundt Enaresjøen. Østsamene holder i all hovedsak til på Kola, men med en utløper til området rundt Enaresjøen i Finland.

--- 271 til 301

{{Bilde: Det mørkere feltene viser kjerneområdene for samisk bosetting i dag.}}

Samenes næringsveier var opprinnelig jakt og fiske, for først på 1500-tallet startet tamreindriften. Andre viktige næringsveier har vært jordbruk, utmarksnæring, småindustri, kunsthåndverk, offentlig tjenesteyting og servicenæring. I dag finner vi samer i alle yrkesgrupper i samfunnet, og den største samlede samiske befolkningen finner vi i Oslo.

 I middelalderen forsøkte både Norge, Sverige og Russland å få kontroll over de samiske områdene, og i enkelte perioder måtte samene svare skatt til alle tre land. Selv om de første kirkene ble bygd på 1100-tallet, ble det satt i gang misjonering blant samene på 1700-tallet. Dette førte blant annet til at det samiske språket ble kartlagt, og det ble laget en samisk grammatikk og ordbøker. Etter at grensen mellom Norge og Sverige var fastlagt i 1751 og i 1826 mellom Norge og Russland, fikk samene nasjonstilhørighet. Dette ledet etter hvert til en assimileringspolitikk der den samiske befolkningen skulle bli "normale" nordmenn som snakket norsk og levde på samme måte som nordmenn ellers. Tilsvarende assimileringspolitikk ble gjennomført i Sverige, Finland og Russland. Dette er en av årsakene til at bare ca. en tredjedel av dem som regner seg til den samiske befolkningen i dag, snakker samisk.

--- 272 til 301

{{Bilde: Samisk familie ca. 1900.}}

### xxx3 Samenes musikktradisjon

Samenes musikktradisjon er i all hovedsak basert på den vokale sjangeren joik. Sammenligner vi joiken med andre urfolks sang, er det likhetstrekk som viser at denne sangformen er svært gammel. Joiken står derfor i en særstilling både når det gjelder innhold og uttrykk sammenlignet med størstedelen av den europeiske musikken for øvrig. Ordet \_juoigat\_ (= joike) brukes over hele det samiske området, men en joikemelodi har forskjellige navn fra område til område. På sørsamisk heter den \_vuolle\_, på nordsamisk \_luohti\_, mens skoltesamene i det østsamiske området kaller joikemelodien \_le'udd \_. I likhet med tradisjonell norsk folkemusikk eksisterer fortsatt den tradisjonelle samiske musikken, men ytre påvirkninger av forskjellige slag opp gjennom historien har bidratt til at joiken også blir en viktig bestanddel i annen musikk, både klassisk, jazz og rock.

 Salmer og religiøse sanger hører også med til den samiske musikktradisjonen og har utviklet seg på folkelig vis gjennom de siste 300 årene.

### xxx3 Instrumenter

Ved siden av joiken var runebommen det viktigste instrumentet i samisk kultur. Noaiden brukte denne trommetypen i forbindelse med religiøse ritualer, men også andre kunne bruke runebommen. Det fantes to typer: \_skåltromme\_ og \_rammetromme\_. På skåltrommen var skinnet spent over en uthult skål av tre, mens rammetrommen besto av en bjørkeramme som skinnet var spent fast til. På skinnet var det malt forskjellige gudebilder eller symboler til bruk i jakten. På trommeskinnet la man noen

--- 273 til 301

messingringer eller det man kalte viseren, og noaiden banket på trommen med en T-formet hammer av bein helt til en ring eller viseren stoppet ved et tegn. Som nevnt brukte andre enn noaiden trommen, og det finnes beretninger om at skinnet ble varmet opp, kanskje for å endre klangen på runebommen? Vi vet imidlertid ingenting om hvordan bommen ble brukt som et musikkinstrument.

{{Bilde: Sørsamisk runebomme til venstre, nordsamisk til høyre. Bommene tilhører De samiske samlinger i Karasjok.}}

{{Bilde: Fadnu.}}

Det fantes også et instrument som hadde en nasal klang som lignet den en svak sekkepipe eller klarinett kunne avgi. Instrumentet ble kalt \_fadnu\_ og var laget av planten kvann, som har en hul og ganske hard stengel. Instrumentet ble skåret da planten var fersk, og instrumentet ble utstyrt med fingerhull. Det var i all hovedsak på svensk side av Sápmi at dette instrumentet forekom, og både tillaging og spill ble betraktet som fritidsbeskjeftigelse blant samene.

 \_Rypestreng\_ er et annet "instrument" som ble brukt. Enkelte utøvere ble ganske dyktige til å spille på en slik streng. Man spenner fast den ene enden av strengen i ei trekasse, et bordbein eller en blikkboks som resonanskasse. Den andre enden snurret man rundt den butte enden på samekniven. Ved å stramme og slakke strengen får man

--- 274 til 301

forskjellig tonehøyde når man setter strengen i svingninger ved hjelp av et plekter. Man spiller stort sett joikemelodier på denne måten, og det er forholdsvis lett å få til glidetoner på et slikt instrument. Et slikt "man-bruker-hva-man-har-instru-ment" kan sammenlignes med å spille på sag eller vannslange og har aldri hatt noen virkelig betydning for samisk musikkultur. Likevel har enkelte utøvere markert seg både i det hjemlige miljøet og utenlands ved å spille på rypestreng.

#### xxx4 Joik

Den tradisjonelle joiken har alltid vært en vokal sjanger, og i likhet med annen folkemusikk kloden over er stemmebruken tilpasset et annet klang- og uttrykksideal enn den vestlige kunstmusikken. Ofte blir joiken framført i et presset stemmeleie med hals- og nasalklang som et slags ideal. Andre karakteristiske trekk er forslags- og etterslagstoner og ikke minst glidetoner. Det er klare variasjoner i musikalsk stil både innenfor det nordsamiske området og mellom sørsamisk og nordsamisk. I Kautokeino heter det at man joiker salmene, mens man i Karasjok synger joiken.

 Joiken er minst like mye et uttrykk for kommunikasjon og meningsformidling som et rent musikalsk uttrykk. Samene joiker ikke \_om\_ noe eller noen, men de joiker \_det\_ eller \_den personen\_. Alt som hører menneskelivet til, joikes, det være seg personer, dyr, naturfenomener, følelsesliv og ritualer. Joiken oppleves som delvis improvisert på den måten at en joik oppstår hos et menneske gjennom opplevelse i tilværelsen og naturen. Joiken eksisterer i det øyeblikket den blir framført, og er ikke direkte improvisert sang. Joiken brukes altså som spontan reaksjon på utøverens egen sinnsstemning i øyeblikket. Den kan uttrykke kjærlighet, hat, trivsel eller vantrivsel. Man kunne joike "når man kjører rein", og i en mer moderne variant når man kjører snøskuter der motordur i en bestemt frekvens legger seg på joiken som en borduntone. A joike når man kjører bil, kan også være aktuelt, som hjelp til å minnes folk og steder man passerer underveis. I tidligere tider var det vanlig å skape episk-poetiske joiker, og man brukte joik i formidling av kunnskap. Denne delen av joikekulturen er nesten borte i dag. Man joiker aldri seg selv, det blir sett på som selvskryt. Heller ikke nordlyset blir joiket fordi det ifølge samenes mytiske oppfatning kan frambringe nordlysets vrede og føre til ulykker.

{{Bilde: En noaide joiker og trommer seg inn i transe. Tresnitt fra 1673.}}

--- 275 til 301

Joiken var tett knyttet til samenes religionsutøvelse. \_Noaiden\_ (sjamanen) var vismannen i samesamfunnet, og han formidlet kontakten mellom den menneskelige og den åndelige verdenen. Samenes ofringsritual foregikk ved at man tilba en \_sieidi\_, som kunne være en spesiell steinformasjon eller noe annet i naturen. Joiken og runebommen var viktige redskaper når noaiden skulle oppnå kontakt med åndeverdenen.

#### xxx4 Joikens referansefunksjon

En av de mest særpregede egenskapene til en joikemelodi er at den viser utover seg selv og til objektet som joikes, melodien har en symbolfunksjon. Enhver person som joikes, får en egen "kjenningsmelodi" som blir hengende ved personen både mens vedkommende lever, og kanskje til og med lenge etter at han eller hun er død. Joiken følger personen som et musikalsk navn. Tilsvarende gjelder for melodier til dyr og steder. Melodien virker som et musikalsk begrep for dyret eller stedet. Samtidig som selve stedet joikes, assosierer både joikeren og tilhøreren folk, dyr og landskap knyttet til stedet. På samme måte vil man assosiere en person som joikes, med de egenskapene vedkommende hadde, og det forholdet joikeren hadde til personen. Noen minnes i hat, andre i kjærlighet, og noen minnes i sorg. Menneskene "lever" gjennom joiken enten vedkommende er i live eller gått bort.

 En person kan ha flere joiker knyttet til seg og på den måten oppnå høy status. Den første joiken får man som barn. Joiken utvikler seg i takt med den utviklingen barnet gjennomgår, og når vedkommende kommer i en ny livsfase og eventuelt gifter seg, er det ikke uvanlig å få en ny joik knyttet til seg. Man beholder likevel den første joiken, og det å ha to eller tre joiker gir høy sosial anerkjennelse.

 Noen ganger forsvinner minnene om et menneske som har levd. Joiken om vedkommende blir igjen, men den er så å si tom for innhold og venter på å bli fylt på nytt. En joik kan gå i arv ved at et menneske som lever, blir identifisert med en gammel joikemelodi som har mistet sin opprinnelige betydning. Noen ganger er det tilfeldig hvem som arver joiken, andre ganger kan det være slektskapsforhold mellom den joiken opprinnelig tilhørte, og den som arver. En slik "arv" kan skape strid, men retten til joiken tilhører den som joikes, ikke den som joiker.

 Dyr og landskap som omgir samene, kan også ha flere joiker. Spesielt reinen som er næringsgrunnlaget for mange samer, har høy symbolverdi og mange joiker. En av reinens og samenes verste fiender, ulven, har også flere joiker. Den utgjør en trussel mot næringsgrunnlaget, men har likevel alltid vært omgitt av respekt.

#### xxx4 Tonale, formmessige og metriske trekk ved joikemelodier

Et særtrekk ved joiken er at melodien blir gjentatt mange ganger etter hverandre. Melodisk sett ser de enkle ut, men melodiene har en ganske tydelig struktur både melodisk og rytmisk. Tonalitetsmessig er forholdet mer komplisert. Generelt sett kan vi si at den nordsamiske joiken bygger på en pentaton skala uten halvtonetrinn, mens den sørsamiske joiken har mer mollpreg.

--- 276 til 301

Den sørsamiske joiken har dessuten glidetoner som ikke så lett lar seg skille ut tonalt sett. Ofte går man ut fra noen få, lave toner, stiger og går så tilbake til utgangstonen. Glissandooppgangen gjør toneomfanget relativt stort. De lange glissandoforløperne og de få enkelttonene skaper en følelse av at joiken er bygd opp på mikrotonale intervaller. Rytmikken er fri i mange joiker, nesten parlandoaktig og med tydelig rubato.

{{Musikknoter: Sørsamisk vuolle etter Kristina Johanesson, transkribert av Karl-Olof Edstrøm.}}

Som nevnt er de nordsamiske joikene hovedsakelig bygd over en pentaton skala, men mange joiker har færre enn fem toner, og noen har flere. Det finnes også joiker der halvtonetrinnene er med, så materialet er ikke entydig. Tendensen er likevel klar nok. Særlig i Kautokeino-tradisjonen har melodiene en åpen struktur med hyppig bruk av kvart-, kvint- og oktavsprang. Melodien nedenfor er en ulvejoik. Her er bare tre toner fra en tenkt pentaton skala i bruk, og de er organisert som de tre tonene i en durtreklang.

{{Musikknoter: Nordsamisk luohti om ulven som løper ni daler i løpet av en skumring.}}

Joiketradisjonene i hele Sameland har vært temmelig like. Selv om den melodiske utformingen av joiken er ulik i nordsamisk og sørsamisk område, dreier det seg neppe om forskjellige tradisjoner slik flere har hevdet, men heller om en påvirkning fra nabofolkene, der dansemelodier i dur kanskje har virket inn på den nordsamiske joiken, mens mollstemt folkemusikk har hatt innvirkning på joikemelodiene i sør.

 Også innenfor det nordsamiske området finner vi stilforskjeller mellom enkelte distrikter. I den vestlige delen av området med utgangspunkt i Kautokeino og Masi er joikemelodiene preget av flere større intervaller og mer markant rytme enn i det østlige området med Karasjok og Tana. Joikemelodiene i dette området har en noe mykere og sangaktig karakter med flere mindre intervaller. Skoltesamene enda lenger øst ser ut til å ha beholdt en joikeform som minner om den sørsamiske.

 Strukturen i en joikemelodi inneholder som regel både kontrasterede elementer og elementer man kjenner igjen. Kontrastene skapes både av de rytmiske og de

--- 277 til 301

melodiske elementene i joiken. De vanligste joikeformene er ABCB eller ABAC, lukket form eller åpen form. Det finnes også joiker som har formen ABCD og enda flere avsnitt. Barnejoiker har som regel en enklere form, AB eller sågar gjentakelse av bare en del slik som myggens joik:

{{Musikknoter:}}

I myggens joik er gjentakelsen av det melodiske motivet likt, mens de siste to åttendelene varieres forsiktig rytmisk. En annen måte å variere et melodisk motiv på er å flytte de nederste tonene i motivet, nesten som en slags sekvensering. Her i en sørsamisk vuolle:

{{Musikknoter:}}

Joikemelodien "Lauri Keskitalo" er fra Kautokeino og har tradisjonell oppbygging. Deler vi joiken i fire motiver, kan vi kalle A grunnmotivet, B-motivet danner en kontrast til A, mens C er en melodisk variant av A, og joikeformen lukkes av et gjentatt motiv B som gjentas med en liten variasjon i første intervall.

{{Musikknoter: Rytmisk får vi i denne varianten av joiken (i versjon etter Ellen H. Bueng) en slags 5-takt følelse (2/8 +3/8).}}

På samme måte som det er tonale og melodiske forskjeller mellom nordsamisk og sørsamisk joik er det også metriske forskjeller. Generelt kan vi si at den sørsamiske joiken preges av en friere metrikk enn nordsamisk joik, men igjen er det forskjell mellom vest og øst i nord. Den vestlige tradisjonen med senter i Karasjok har en mer markert rytme og noe mer asymmetrisk taktartsfølelse, mens vestover mot Kautokeino er joiken oftere preget av en symmetrisk takt som for eksempel 6/8, 3/4, 4/4 og 2/4. Ofte handler det om å skape kontrast mellom joikens forskjellige deler også når det gjelder metrikk. Man kan skape kontrast ved å veksle mellom 9/8-"takt"

--- 278 til 301

og 10/8 annenhver gang. Det er ikke uvanlig å lage en slags rubato ved å tøye noen toner og forskyve taktfølelsen i en ellers relativt fast etablert metrikk. Det forekommer også at man legger til en ekstra noteverdi i personlige tolkninger.

#### xxx4 Individuelle stiltrekk

Som i annen folkemusikk hører det også med å gi joiken en personlig utforming ved å bruke ornamentikk. Dette kan være oppad- eller nedadgående glidetoner, for- eller etterslag og vibrato på spesielle steder i joiken. Enkelte ganger kan slik ornamentikk føre til diskusjoner om hvem som framfører joiken på riktig måte, men det er utvilsomt flott å høre en joik preget av smakfull ornamentikk.

 På samme måte som i annen vokal folkemusikk bestemmes tonehøyden av den som framfører musikken, og i mange tilfeller er den relativ i den forstand at sangeren ikke har noe korrektiv i form av et akkompagnement eller annen instrumental ledsagelse. Når iveren stiger hos en joiker, kan derfor tonaliteten endres fordi deler av joiken stiger, mens andre deler holdes på startnivået. Noen joikere holder seg naturlig nok til samme tonehøyde hele veien, men både tonehøydeforskyving og ornamentikk gir joiken et individuelt preg som bidrar til at tradisjonsstoffet holder seg levende og bidrar til endringer over tid, slik vi også finner i norsk og annen folkemusikk.

#### xxx4 Joiketeksten

Tekstbruk og tekstlig innhold i joiken er relativt ensartet i hele det samiske området. Teksten kan ha lyriske trekk, inneholde tvetydighet, hentydninger eller omskrivninger. Bokstavrim er ikke så vanlig, men gjentaking og parallellisme forekommer ofte for å understreke hva som er viktig i teksten. Mange tekster er "interne" i den forstand at man må ha kunnskap både om diktmetoden og konteksten for joikens innhold for å forstå hva den handler om. Har man ikke det, kan tekstinnholdet fort virke meningsløst for en utenforstående. Teksten kan bli avløst av stavelser som lo, la, lu, no, nu, jo i det nordsamiske området og valla, noi, je, ja i det sørsamiske, eller hele joikemelodier kan utelukkende synges på slike stavelser. Stavelsene blir brukt individuelt og slik det faller seg, de følger ikke et fast tradisjonsmønster i den enkelte joik.

 Joiketekstene kan være:

1. \_korte tekster\_ med få ord. Ordene kan bytte plass og komme hvor som helst i joiken.

2. \_faste tekster\_. Teksten joikes noenlunde likt fra generasjon til generasjon.

3. \_del av en fortelling\_. Joikeren forteller litt, joiker så med eller uten ord og forteller videre. Man får på den måten en mer omfattende tekst som blir improvisert fram. Joikemelodien er fast.

4. \_episke\_ av en viss lengde. Denne typen joiker eksisterer ikke lenger i det nordsamiske og sørsamiske området. Man har bevart noen tekster, men melodiene er

--- 279 til 301

forsvunnet. Det kunne være sagn fra samenes historie eller tekster om mektige sjamaner eller overmenneskelige krefter. Disse episke joikene ble brukt som del av ritualer i forbindelse med ofring, trolldom eller jakt.

Sørsamiske joiketekster handler ofte om landskap, eller de kan være nostalgiske, mens det bare er i det østsamiske området at det fortsatt eksisterer lengre episke tekster. Personjoikene skal si noe som karakteriserer personen. Det kan joikes positive eller negative egenskaper, yrkestilhørighet eller noe vedkommende har sagt eller gjort.

 En egen gruppe er de lydhermende joikene. Det er ofte dyrelyder som etterapes. I eksemplet nedenfor er det den lyden dykkanda havella frambringer, som joikes. Joikemelodien er tilpasset fuglens lokkerop.

{{Musikknoter:}}

### xxx3 Salmer og religiøse sanger

Ved siden av joiken står den kristne sangen sterkt i enkelte samiske kretser, og i noen miljøer blir det sagt at de ikke har noen annen musikalsk uttrykksform. Den kristne misjonen på 1700-tallet bidro til at joiken forsvant i en del områder, og ikke minst ble det forbudt med samisk religionsutøvelse. Det førte blant annet til at de episke joikene som ble brukt i slike sammenhenger, etter hvert ble glemt. Det ble også forbudt både å joike og å bruke runebommen. Disse forbudene har åpenbart vært svært effektive, for allerede i 1820-årene da presten Jakop Fellman skrev ned joiketekster i Utsjok, ble episke joiker og joiker rike på poetiske virkemidler betegnet som gamle. Helt siden midten av 1600-tallet lærte man salmesang ved den svenske sameskolen i Lycksele, og etter hvert begynte samiske prester å virke innenfor det samiske området. Salmesang ble etter hvert en viktig del av skoleopplæringen, og kirkesangen ble gradvis bedre.

{{Bilde: Lars Levi Læstadius.}}

--- 280 til 301

Likevel var det først da læren til presten Lars Levi Læstadius (1800-61) fra Karesuando i Sverige forårsaket en religiøs vekkelse i de nordsamiske områdene at salmesang fikk større utbredelse. Bevegelsen er senere kalt læstadianismen og har fortsatt grep om en del menigheter både i Norge, Sverige, Finland, Danmark og USA. Bevegelsen har hatt stor betydning for den samiske salmesangtradisjonen. Blant annet ble det gitt ut en samling åndelige sanger (\_Vuoinnalas lávlagat\_) i Hammerfest i begynnelsen av 1900-tallet. Sangene i boka er oversatt fra norsk og finsk, og melodiene stammer stort sett fra norske og finske koralbøker. Selv om læstadianerne i Norge går til gudstjeneste i kirken, har de regelmessig egne møter, og der synges det stort sett uten akkompagnement, som regel i et meget langsomt tempo. Dette ga rik anledning til å improvisere ornamentikk som etter hvert festnet seg til koralmelodi-ene. Dette er et fenomen vi finner i de religiøse folketonene ellers i Norge også, men i samiske områder er det karakteristiske trekk ved joikens ornamentikk som har påvirket koralmelodiene. Dette kommer sterkest til uttrykk i områdene rundt Kautokeino.

#### xxx4 Oppsummeringsoppgaver

1. Hvilke samiske språkdialekter har vi, og hvilken nasjonstilhørighet har samene?

2. Hvor har den samiske befolkningen sine genetiske røtter, og hvor mange regner seg i dag som samer?

3. Hvilken sjanger er samenes musikktradisjon hovedsakelig basert på?

4. Hva er en runebomme, og hva ble den brukt til?

5. Hva er joik, og i hvilke situasjoner blir joik brukt eller framført?

6. Hva er joikens referansefunksjon?

7. Trekk fram noen grunnleggende forskjeller mellom sørsamisk joik, joik fra Kautokeino og joik fra Karasjok.

8. Hvordan er som regel strukturen i en joikemelodi?

9. Hvilke joiketekster har vi?

10. Forklar den betydningen Læstadius har hatt for samenes salmesangtradi-sjon.

--- 281 til 301

# xxx1 Fotoliste

{{Tabell omgjort til liste:}}

s. 93 - Fløytespilleren fra Synvisstua - Glomdalsmuseet

s. 193 - Mikail Glinka av lLya Repin - The State Tretyakov Gallery, Moscow

s. 208 - Brudeferden i Hardanger, A. Tiedemand og H. Gude - Nasjonalgalleriet i Oslo

s. 209 - Ole Bull - Gallica Bibliothéque Numérique, Frankrike

s. 239 - Felespiller - Norsk Folkemuseum, Anne-Lise Reinsfelt

s. 248 - Den bergtekne - Norsk Folkemuseum

s. 252 - Sjøfløyte fra Telemark - Instrumentet befinner seg i Ringves eiendom, Ringve

s. 255 - Langleik - Norsk Folkemuseum

s. 256 - Harpe - Norsk Folkemuseum

s. 259 - Myllarguten - Norsk Folkemuseum

s. 265 - Bryllup - Foto 9303, Nordøsterdalsmuseet

{{Slutt}}

--- 282 til 301

{{Blank side.}}

--- 283 til 301

# xxx1 Stikkord

A:

Aasgaardsreien 214

ABA-form 54

Abendmusiken 60

absolutt musikk 165, 235

aerofoner 251

affektlæren 50

Agrippina 88

Album for mannssang    218

alliterasjon 245

Also sprach Zarathustra 232

Amati 75

ambitus 22

Andrea Chenier 235

anthems

hymner 58

antifonalt 12

Apostlene 202

arbeidssanger 249

aria cantabile 54

aria di bravura 54

arie 52, 163

arioso 56

Armide 56

Ars antiqua 17

Ars nova 17

assimileringspolitikk 271

assonans 245

asymmetrisk formoppbygging 263

asymmetrisk takt 277

augmentasjon 28

ayre/air 38

Aida 179

B:

ballade 166, 247

ballade

Bendik og Årolilja 248

Draumkvedet 249

Han Mass og han Lasse 249

heilagviser 249

Herning og Harald kongen 248

historisk ballade 249

legendeviser 249

Liti Kjersti 248

naturmytisk ballade 248

Olav Liljekrans 248

Olav og Kari 249

Orfeus og Evrydike 248

religiøse viser 249

ridderballade 247

Roland og Magnus kongen 248

Sigurd Svein 248

skjemtevise 249

Tor Baggje og fluga 249

orekall 248

troll- og kjempeviser 248

Villemann og Magnhild 248

Asmund Frægdegjeva 248

Ballade i g-moll 220

ballett 55, 90

Barberen i Sevilla 159

bar-form 22

barokken 174, 233

basslutt 75

chittarone 75

theorbe 75

basso continuo 71, 91

figuralbass 44

generalbass 44

Bayreuth Festspielhaus 185

belcanto 54, 149, 178, 181, 192

Benvenuto Cellini 150

besifringssystem 44

Bibelsk Visebog 246

--- 284 til 301

Bilder fra en utstilling 194

boktrykkerkunsten 250

Bondekantaten 86

borduntone 274

Boris Gudonov 194

Brandenburgerne i Bohmen 199

Brandenburgkonsert 75, 82, 86

Brede seil over Nordsjø går 213

Brudeferden i Hardanger 213

bruksmusikk 240

bånsuller 242

lokk 242

bruremarsj 265

grautmarsj 265

skålleiker 265

stabbmarsjer 265

Brureslått 212

bryllupsspel 260

bumba 24

Burgundskolen 26

bygdedansslåtter 262

bonde 262

gangar 262

halling 262

pols 262, 264

rull 262

rundom 262

springar 262, 264

springleik 262

bygdemålsvise 249

Markje grønas 249

Oss ha gjort ka gjerast skulle 249

Stussle Sundagskvellen 249

byorganist 92

bånsull 240, 244

stev 244

viser 244

C:

Cambridge 200

cameratabevegelsen 46

cantus flrmus-messe 27

canzona 39

Capriccio Espagnol 195

Carmen 158

Cavalleria Rusticana 235

cello 255

Cellokonsert i D-dur, Op. 7 224

cembalo 73

chaconne 70

chanson 28

Christiania Theaters orkester 224

c-nøkkel 147

bratsj nøkkel 147

tenornøkkel 147

Comédie – Ballet 55

Concerto 48

concerto grosso 76, 77, 177

conductus 16

contrafactum 32

Czardasfyrstinnen 237

D:

dacapoarier 54

dans 249, 261

lausdans 263

pardans 263

solodans 263

danser i todelt takt 263

danseslåtter 253, 255

dansespill 255

Dantesymfonien 153

Eine Faust Symphonie in 3 Charakter-bildern 153

Das Gesamtkunstwerk 154, 164, 179,

Das Kunstwerk der Zukunfi 185

Das Lied von der Erde 229

Der Abschied 231

Das musikalische Opfer 86

Das Rheingold 185

Das Veilchen 166

Das wohltemperierte Klavier 50, 82, 84, 94

--- 285 til 301

De fire temperamenter 206

De fire årstider 164

De gule Handsker 214

De lystige koner i Windsor 182

Den Constitutionelle 211

den danske sang 206

den engelske borgerkrigen 42

den flamske skolen 27

Den flygende hollender 184, 186

den fransk-belgiske fiolinskolen 147, 154

Den glade enke 237

Den gylne spinnrokken 201

den instrumentale konserten 77

Den italienske 172

Den lille havfrue 201

Den norske kirke 214

Den norske studentsangforening 211

Den rhinske 173

Den skjønne Galatea 237

Den skjønne Helena 237

Den skotske 172

Den solgte brud 199

den tonale kadensen 241

den tyske lied 212

Den ufullendte 172

den venetianske skolen 45

Der Freischutz 162

Jegerkoret 163

Ulvesluktscenen 162

Der ligger et land mot den evige sne 213

Der Rosenkavalier 232

Des Knaben Wunderhorn 229

Det kgl. Theater i København 224

det kongelige kapell i København 93

det konserterende prinsipp 59

Det lette kavaleri 237

Det musikalske Lyceum 207, 209

Det nasjonale selskap for fransk musikk 234

Det Norske Theater 210

det opplyste eneveldet 95

Det uutslukkelige 206

dialekt 242, 249, 264

diatonisk 12

Dichterliebe Op. 48 169

Dido og Aeneas 58

Die lustigen Weiber von Windsor 163

Die Meistersinger von Nurnberg 22, 185

Die Minnesänger 22

Die schöne Müllerin 169

Die Walkiire 185

diminusjon 28

dirigent 145

Don Carlos 182

Don Juan 232

Don Pasquale 161

Don Quixote 232

dorisk 12

dramma per musica 90

accompagnatoresitativ 90

seccoresitativ 90

dualisme 94, 96

Dyrenes karneval 159

E:

Einleitung 187

ekspressiv stil 97

Elektra 232

En midtsommernattsdrøm 59

En Sangers Bøn 215

Encyklopedien 97

eneveldet 42

enkelt rørblad 253

orkesterklarinett 254

eolisk 12

episk joik 278

episode 57

Erlkönig

Alvekongen 168

Esther 88

Et liv for tsaren 1 92

Et Sæterbesøg 210

Ett folk 204

--- 286 til 301

ettersleng 247

etterstev 247

etyde 153

Eugene Onegin 195, 197

F:

fadnu 273

Falstaff l79

fantasia 39, 70

fantasier 233

Faust 157, 167, 229

Faustsymfonien

Eine Faust Symphonie in 3 Charakter-bildern 153

Fauxbourdon 19

februarrevolusjonen 184

fele 241, 254, 256, 269

feleslåtter 241

feleslåtter

gangar 241

rull 241

springar 241

felestille 260, 263

scordaturateknikk 260

Festpolonese Op. 12 225

fidla 24

fiedel 23

Figaros bryllup 160

figurlæren 48, 49

Finlandia 205

finsk-ugrisk språkgruppe 270

fiolin 257, 260

Fiolinkonsert i A-dur, Op. 6 224

Fiolinromanse Op. 26 225

Fiori musicali 62

Fire salmer, opus 74 218

Fjeldmelodier 220

Fjældeventyret 208

Flaggermusen 237

flatfele 257, 259, 260, 261

setesdalsfele 259

flatfeleområdet 241

fløyte 251, 269

blokkfløyte 252

byfløyte 252

bygdefløyte 252

plystrepipe 251

seljefløyta 251

sjøfløyte 252

tussefløyte 252

tyskerfløyte 252

folkemusikk 191, 192, 193, 239, 260, 267, 276, 278

ballader 241

britisk 203

bånsuller 241

dansk 206

finsk 205

gorrlaus (bas) 261

grålysning 261

huldrestille 261

ikke-slavisk 198

Jens Vejmand 206

norsk 208, 212, 215, 219, 225, 226, 272

helgråing 261

måråsstillet 261

nedstilt / låg bass 261

oppstilt bass 261

oppstilt tenor 261

oppstilt ters 261

religiøse folketoner 241

russisk 192

solungstille 261

svensk 204, 241

tjorhælstillet 261

trollstille 261

vestslavisk 199

folkesanger 243

folkesjel 267

folketoner 211, 240, 264

norske 212

folkeviser 245, 247

ballader 247

folkeballader 247

--- 287 til 301

folkeviseballader 247

Roland og Magnus kongen 245

form 170

Fra Diavolo 157

Fra mitt liv 200

fransk ouverture 56, 59

Fredkulla 214

Friskytten 191

frygisk 12

fuge 63, 83, 174, 182, 233

comes 83

dobbeltfuge 84

dux 83

kontrapunkt 83

kvadruppelfuge 84

trippelfuge 84

fullrim 245

funksjonstonal oppbygging 241

fuskere 92, 240

Fyrst Igor 194

de polovetsiske dansene 194

føydalisme 10

G:

gaillard 39

galant stil 97

galopp 267

gammeldans 266

gammeldansmusikk 266

gavott 56

generalbass 41

Giselle 157

gitar 75, 143, 148, 255

Giulio Cesare 88

gjennomimitert sats 30

gjennomkomponert form 171

glissando 276

Goldbergvarias]oner 85, 91

goliardsangene 21

gorrlaus 263

gregorianikk 235

gregoriansk sang 11

Gretchen am Spinnrade 1

griegske ledemotivet, det 209, 219

Gudbrandsdølerne 214

Guldhornene 205

Gulleplet 52

gígja 24

H:

Hallelujakoret 90

Hamlet 197

hardingfele 209, 241, 257, 259, 261, 269

Trondafele 257

hardingfeleområde 264

hardingfeletradisjon 210

harmonikk 149, 151, 153, 170, 171, 173, 175, 218, 233, 235

harmonium 143, 254, 255, 269

salmesykkel 143

trøorgel 143

Harold i Italia 150

harpe 256, 261

Haugtussa, opus Gl 221

Hildalshalling 212

HMS Pinafore 231

Holbergsuiten, opus 40 223

horn 261

dyrehorn 252

låtarhorn 252

prillarhorn 252

spellarhorn 252

trompethornet 253

tungehorn 253

Hugenottene 157

humanisme 18

Humlens flukt 195

huving 243

I:

idiofoner 251

idiomatisk 40

idée fixe 222

--- 288 til 301

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda 48

Il Tigrane 54

Il Trovatore 181

impresjonisme 190, 219, 228, 234, 236

improvisasjon 242, 244

improvisere 280

industrialisme 267

Ingerid Sletten 213

innstev 247

instrumental folkemusikk 243

instrumentasjon 144

intermezzi 52

mellomspill 46

invensjoner 84

isorytmisk motett 18

Israel i Egypt 88

italiensk ouverture 54

J:

Ja, vi elsker 213

Jaktkantaten 86

Johannespasjonen 82, 87

joik 272, 274, 275, 277, 279

joikemelodi 272, 274, 275, 276, 278

le'udd 272

luohti 272

vuolle 272

joiktekst

bokstavrim 278

jonisk 12

Judas Maccabaeus 88

joike 272

K:

Kaffekantaten 86

Kalevala 204, 205

Kalifen i Bagdad 157

Kameliadamen 181

kammermusikk 55, 170, 224

kammersonate 91

kirkesonate 90

triosonate 90

kammertone 57

Kanoniske variasjoner for orgel 82

kantate 61, 86

kantor 91

karakterstykker for klaver 219

Kareliasuiten 205

Karneval i Paris Op. 9 225

kastratsanger 52, 53

Kathechismussange 246

Killebukken 213

Kindertotenlieder 229

kjernemotiv 222

klarinett 253, 254, 269, 273

gjeterklarinett 254

meråkerklarinett 254

østerdalsklarinett 254

Klaverkonsert i a-moll 216

klaverkonserten i a-moll, opus 16 219

klavervirtuos 148

klaviaturomfang 142

Klavierübung 85

klavikord 72, 99

konsertspel 264

konserttiden 267

konservatisme 137

konservatoriet i Leipzig 211, 224, 225

konservatoriet i St. Petersburg 194

kontrabass 255

kontratenor 53

kor 56, 59, 90

koraler 32, 83, 92

koralforspill 233

koralpreludier 83

kordofoner 251

korsform 87

Korsholm 204

kreps 28

kromatikk 36

kromatiske spill 254

Kullervo op. 7 205

--- 289 til 301

Kullervo-ouvenure 204

Kunst der Fuge 82, 86

Kutsjka 193, 195

De fem 193, 194, 195

kveder/kvedar 243

kveding 243

L:

L'Arlesienne 159

L'Elisir d'amore 161

L'Estro Armonico 78

L'incoronazione di Poppea 48

L'Orfeo 47

L'Orfeo 51

la belle epoque 227

La Bohème 236

La Campanella 153

La fanciulla del West 236

La forza del destino

Skjebnens makt 182

La Griselda 54

La Traviata 179, 181

Lajla 226

laling 243

Lament d'Arianna 48

langeleik 261, 269

langspil 255

Le Quattro Stagioni 78

Le Quattro Stagioni

De fire årstidene 78

ledemotiv 151, 164, 165

Grundthema 165

Hauptmotiv 165

idée fixe 151, 164

ledemotivteknikk 163, 186, 232, 236

leikere 24, 240

artister 240

gjøglere 240

musikere 240

lek 261

Les Preludes 153

liberalisme 136

libretto 114, 186

Liebeslieder-walzer 170

lied 231

Lieder eines fahrenden Gesellen 229

Liederkreis Op. 39 169

Lodoïska 156

Lohengrin 186

lokk 209, 243

London 161

Lucia di Lammermoor 161

lur 253, 269

seterlur 253

stuttlur 253

lutt 23, 75

lydarslåtter 255, 264

Fanitullen 264

Fossegrimen 264

huldreslåtter 255

Kivlemøyane 264

klokkeslåtter 255

St. Thomasklokkene på Fillefjell 256

lydisk 12, 263

lyre 256, 261

strykelyre 256

Lyriske stykker 219

læstadianer 280

læstadianisme 280

lått 261

M:

Ma Vlast

Mitt fedreland 199

Madama Butterfly 236

madrigal 35

madrigalbok 48

madrigali amorosi 48

madrigali guerrieri 48

Magnificat 60, 82

Marias lovsang 60

Magnushymnen 19, 23

Manfred 196

mannskorbevegelsen 211

Manon Lescau 236

--- 290 til 301

Maria Stuart 213

Purpose 213

masques 58

masurka 264

Matteuspasjonen 82, 87

Mazeppa 197

mediantforbindelser 151, 173

melismatisk 12

melismatisk melodiføring 243

melismatisk organum 14

melismer 247

mellomaktsmusikk 52

mellomsleng 247

melodiformler 244

membranofoner 251

menighetssang 246

Mens Nordhavet bruser 207

messa di voce 52

Messias 88, 90, 91

messingblåseinstrument 145

mester 91

metamorfoseteknikk 205

forvandlingsteknikk 153

Metamorphosen 233

metrikk 241, 264

metrisk asymmetri 241

Michelangelo-Lieder 170

Middagsheksen 201

middelalderen 240

Mikadoen 237

mikrotonale intervaller 276

Milano 161

militærmusikk 254, 265

militærmusikker 92

militærmusikker

pipere 92

trommere 92

trompetere 92

Minner fra de norske fjell 204

mixolydisk 12

modale skalaer 12

dorisk 12

eolisk 12

frygisk 12

jonisk 12

lydisk 12

mixolydisk 12

modale trekk 241

modalitet 174

Moldau

Vltava 200

monodi46, 52, 102

monofoni 14

monotematisk 176

Mot kveld 226

motett 16, 30

motiv 78, 263

motivisk oppbygging 242

motreformasjonen 26, 42, 46

mottomesse 19

munnharpe 253, 255, 261

munnspill 143, 254, 255

Music for the Royal Fireworks 90

musica reservata 31, 46

musikalen 237

musikalsk dialekt 240

musikalsk temperatur 50, 24

likesvevig temlieratur 94, 241

ulikesvevig temperatur 50, 241

musikant 240

Musikforeningen i Kristiania 224

musikkaksen 192

musikkonservatoriet i Leipzig 166

musikkonservatoriet i Moskva 198

musikkonservatoriet i New York 216

Musikkonservatoriet i Oslo 214

Musikselskabet Harmonien 207

Myrthen Op. 25 169

N:

Nabucco 179

napolitanerskolen 53

nasjonalisme 137, 191, 228

nasjonalromantikken 192, 210

National Conservatory of Music i New York 200

--- 291 til 301

naturalisme

sannhetisme 235

naturalismen 235

naturtoneskala 252

Neue Zeitschrift für Musik 165

neumer 12

Nibelungenringen 184, 186, 187, 188, 195

Niebelungenlieden 186

Ragnarok 186

Rhingullet 186

Siegfried 186

Valkyrien 186

Volsungesagaen 186

noaiden 272

sjamanen 275

nordsamisk 277

nordsamisk område 278

Norges Fjelde 210

Norma 160

Casta diva 160

Norsk kunstnerkarneval Op. 14 225

Norske danser, opus 35 218

Notre Dame-skolen 16

nytysk 164, 165, 206

Nøkken 201

Nøtteknekkeren 197

O:

Oberon 157

Oberto 179

Oktett for strykere, Op. 3 224

Olav Tryggvason 213

Olavshallen i Trondheim 214

omvending 28

omvendt kreps 28

Oper und Drama 185

opera 46, 51

dramatisk symfoni 186

dramtatisk opera 53

grand opera 156, 157

lyrisk konsertopera 53

nummeropera 53

opera buffa 52, 88, 101, 156, 237

opéra comique 102, 155, 157, 160, 237

opéra lyrique 157

operette 237

opplysningstiden 96

Opéra Comique 155

Opéra national de Paris

Nasjonaloperaen 155

oratorium 60, 88, 90, 91

ordinarieledd 11

Ofeus i underverdenen 237

organist 91

organistrum 23

orgel 59, 71, 143, 246

orgelkonserter 90

Orgelsymfonien 159

orkester 48, 55, 144, 148, 149, 175

Orkestersuite i A-dur

Den amerikanske 200

orkestrering 145

ornamentikk 242, 243, 247, 278, 280

ornamentikk

forslag 242

sløyfer 242

triller gjennomgangsfigurer 242

Oslofilharmonien 217

Otello 179

ouverture 52, 88

overstrenger 258

P:

palestrinastilen 33

parallellstrofer 247

Paris 161

Pariskonservatoriet 150

parlando 276

parodimesse 30

Parsifal 186, 190

partita 85

partitur 145

--- 292 til 301

pasjon

Jesu lidelseshistorie 60

passacaglia 70, 174

Passacaglia i c-moll 83

Pastoralesymfonien 173

pastourelle 22

pavane 39

Peer Gynt 223

pentaton skala 275

periodisert melodikk 98

Peters Verlag i Leipzig 219

Philharmoniske Selskabs Orkester, Det 215

piano 142, 255

pianoforte 99

Planetene 203

Polacca guerriera 211

polka 267

polyfoni 14

Pomp and Circumstance 202

Land of Hope and Glory 202

portativ 23

positiv 23

postromantiker 195

pr(a)eludium/pr(a)eambulum 39, 70

primadonna 53

Prix de Rome

Romaprisen 150

programmusikk 165

program 151

prolog

seccoresitativ 47

proprieledd 11

pipa 24

R:

Recuerdos de Habana 210

regler 240

rekviem 152

religiøse folketoner 246, 280

salmer 246

åndelige viser 246

religiøse sanger 240, 272

renessansen 25, 174

Requiem 121, 179, 201, 215

resitativ 52, 163

resitativ + arie 46

resitativo 48

accompagnato 48

secco 48

responsorialt 12

retorikk 50

ricercare 39, 62

Rienzi 184

Rigoletto 181

La Donna e mobile 181

rim 240

Rinaldo 56, 88

ritornell 47, 57, 79

rokokko 97

romanser 212, 226

romantisk lied 166

gjennomkomponert form 167

strofiskform 166

variert strofisk form 166

Romeo og Julie 150, 157, 197

Romersk karneval 150

rondeau 79

rondoform 57, 78

rubato 278

runddansmusikk 261, 266

rundedans 266, 267

masurka 266, 267

polka 266

reinlender 266, 267

vals 266

runebomme 272, 275, 279

rammetromme 272

skåltromme 272

Rusalka 201

Ruslån og Ludmilla 192

Russisk påske 195

rypestreng 273

rytmisk frihet 243

--- 293 til 301

S:

Saemie 270

salme 243, 272

salmesang 279

Salome 232

samisk musikk 226, 242

Samling af flerstemmige Mandssange 214

Du kvitrende lerke 214

Rett som ørnen stiger 214

Syng kun i din ungdoms vår 214

Samson et Dalila 159

sangdans 247

ringdans 247

sangerfester 214

sangsyklus 169

Saul 88

scherzo 126

Schola Cantorum 234

Schwanengesang 169

sekkepipe 273

sekvensering 64

sentralsamisk 270

lulesamisk 270

nordsamisk 270

sentral toner 241

Sheherezade 195

Siciliano e Tarantella 211

sieidi 275

Sigurd Jorsalfar 223

Sigurd Slembe 213

Sigøynerbaronen 237

sinfonia 46, 63

Sinfonia semplice 206

sinfoniaer 84

Sinfonie der Tausend 229

Singspiel 102

Syngespillet 162

sitter 255

sjaman 279

Skabelsen, Mennesket og Messias 226

skalatrinn 240

skald 24

skillingstrykk 249, 250

Dalevise 250

Den norske sjømann 250

skillingsvise 250

Skjebnens makt 179

skotsk vals 267

galoppade 267

hamborgar 267

hoppar 267

hoppvals 267

skotsk 267

trippar 267

slag 261

slagverksinstrument 145

Slaviske danser 200

slått 240, 261

Budeiene på Vikafjell 268

bygdedansslåtter 262

Fanitullen 268

Fyken 240

Førnesbrunen 240, 268

Gamle Gudbrand 240

Jølstrabrura 268

Kivlemøyane 268

leik 261

rameslåtter 263

runddansslåtter 262

Røtnamsknut 268

Sevlien 268

St. Thomasklokkene på Filefjell 268

turdansslåtter 262

slåttemusikk 219, 253

gangar 219

halling 219

Hopparen 246

slåtterim 245

slåttestev 245

springar 219

Slåtter Op. 72 212

Snøjomfruen 195

Solkongen 42

solokadenser 148

--- 294 til 301

solokonsert 77, 148, 175

symfonisk konsert 175, 177

virtuoskonsert 175, 176

sonata 63, 142

solosonater 63

sonata da camera 63

sonata da chiesa 63

sonate 44

triosonater 63

Sonata pian' e forte 45

sonaterondo 108

sonatesatsform 106, 175, 206, 225

idée fixe 151

sosialisme 137

Spardame 197

speilsalen i Versailles 228

spelemann 240, 259, 260

spelemannslag 260

Spieloper 163

spillestrenger 257

Sprechgesang 232

talesang 232

språklig dialekt 240

Stabat Mater 201

stabbedans 265

stadsmusikant 91, 93, 207

stadsmusikantvesenet 91, 240

Stallo 226

stev 243, 244

gammelstev 244

nystev 244

slåttestev 244

stevleik 244

stevmelodier 245

Draumkvedet 245

stile antico

gammel stil 48

stile fantastico 70

stile inegalité 57

stile moderno 48

Stormen 197

Stradivari 75

strofiskform 170

strykeinstrumenter 49, 63, 75

fidel 256

fiolinfamilie 75

viola da gamba 75

violafamilie 75

fidla 256

strykekvartett 110

Strykekvartett nr. 12

Den amerikanske 200

Strykekvartett, Op. 1 i a-moll 224

Strykekvartetten i g-moll 222

stryker 147

Sturlungasagaen 245

Sturm und Drang 104

suite 68, 85

allemande 68, 85

courante 68, 85

gigue 68, 85

sarabande 68, 85

suite nr. 2 i h-moll

Badinerie 86

suite nr. 3 i D-dur

Air 86

Suites de Pièces pour le Clavecin 91

Svanesjøen 195, 197

Sven Uræd 226

Solefaldssangen 226

svenner 91, 93

syklisk form 172, 195

syklisk verk 235

sykluser 229

syllabisk 12

Symfoni i c-moll 222

Symfoni nr. 1 i D-dur, Op. 4 224

Symfoni nr. 3 159

symfoniorkester 152

symfoniorkester

filharmonisk orkester 145

symfonisk dikt 153, 191, 195, 199, 201, 205, 231, 232, 234

symfonisk opera 232

symmetrisk formoppbygging 263

--- 295 til 301

symmetrisk takt 277

Symphonie Fantastique 150, 151, 190

syngespill 237

Sønner av Norge 207

Sønnetabet 214

sørsamisk 270, 277

sørsamisk område 278

Sápmi 270, 273

T:

talesang 243

tamburen 253

seidene 254

Tannhäuser 184, 186

Te Deum 56

tematisk arbeid 107

tenor 16

terrassedynamikk 72, 76

Thais 159

The Beggar's Opera 88

The Dream of Gerontius 202

The Fairy Queen 59

The Lark Ascending 203

The Merry Wives of Windsor 163

Thrymskviden 205

Till Eulenspiegels lustige Streiche 232

To elegiske melodier, opus 34 223

Den Særde 223

Hjertesår 223

Våren 223

To symfoniske stykker, opus 14 222

toccata 39, 47, 70

Toccata og fuge i d-moll 83

Tod und Verklürung 232

tonalitet i folkemusikken 240, 243

tonalitetskrisen 228

Tornerose 197

Tosca 236

tostemt spill 269

tradering 239

treblåseinstrument 144, 147

trekkspill 143, 254, 260, 264, 269

enradere 254

toraderen 254

treklangsmelodikk 241

trettiårskrigen 41

Trientkonsilet 26

trio 56

Tristan og Isolde 185, 188, 190

Tristanakkorden 188

tromme 253, 269

troubadourer 21

trouvèrer 21

trumba 24

Tsar Saltan 195

Turandot 236

turdans 265, 266, 267

engelsk dans 265, 266

feier 265

kontradanser 265

melovitt 266

menuett 266

pardanser 265

ril 265

skotsk vals 267

U:

uendelig melodi 175, 186

ulikesvevig temperatur 241

blåtoner 241

kvarttoner 241

unders trenger 257, 258

utviklingsform 86

V:

Valkyrien 205

varianter 240

Variasjoner og fuge over et tema av Mozart 233

Variasjoner over et rokokkotema 197

variasjonsformer 174

chaconne/ciacona 69

vekseltonig 254

durspill 254

--- 296 til 301

Veni creator spiritus 229

Verdensutstillingen i Paris 226

verisme 236

viderespinning 94

Fortspinnung 80

Vier ernste Gesdnge 170

Vinjesangene 221

Ved Rondane 221

Våren 221

virginal 39

virtuos 147, 148, 267

viser 240, 273

voggevise 244

vokal folkemusikk 241, 243, 269, 278

bygdemålsviser 242

bånsull 242

folkevisebalader 242

gammelstev 242

huving 242

laling 242

lokk 242

nystev 242

slåttestev 242

Volvens Spaadom 205

Vorspiel 187

forspill 190

Vuoinnalas lavlagat 280

vuolle 277

Vår Frelsers kirke i Christiania 214

Vår Frue kirke i Trondheim 214

Vårsymfonien 173

W:

Watermusic 90

Wiegenlied

Voggesang 170

wienerklassisismen 164, 233

Wilhelm Tell 160

Winterreise 169

Z:

Zar und Zimmermann 163

Zorahayda Op. 11 225

Æ:

Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier 213, 218, 269

Ø:

østsamisk 270

--- 297 til 301

# xxx1 Personregister

A:

Adam, Adolphe 157

Albinoni, Tomaso 79

Alfvén, Hugo 204

Amati 75

Andersen, H.C. 201, 221

Arcadelt, Jacob 36

Aristoteles 50

Arnold, Carl 211, 214, 224

Asbjørnsen, Peter Chr. 207

Auber, Daniel 157

Aasen, Ivar 207

B:

Bach, Carl Philipp Emanuel 80, 99, 142, 166

Bach, Johann Christoph 80

Bach, Johann Sebastian 43, 62, 79, 80, 91, 94, 233

Bach, Maria Barbara 81

Backer-Grøndal, Agathe 213

Balakirev, Milij Aleksevitsj 193

Bartók, Béla 153, 222

Beaumarchais, Pierre 160

Beethoven, Ludwig van 122, 142, 145, 173, 174, 190, 222, 224, 232, 233

Behrens, Johan Didrik 214

Bellini, Vincenzo 147, 160, 179, 181

Benzon, Otto 221

Berg, Alban 234

Bériot, Charles Auguste de 154

Berit på Pynte 255

Berlin, Johan Jamiel 207

Berlin, Johann Daniel 93

Berlioz, Hector 147, 150, 164, 179, 190, 193, 232

Bertouch, Georg von 93

Berwald, Franz Adolf 204

Biber, Heinrich von 70

Bizet, Georges 158

Bjerregaard, Henrik Anker 207

Bjørnson, Bjørnstjerne 210, 213, 221, 223

Blom, Christian 207

Boieldieu, François Adrien 157

Boito, Arrigo 182

Bolstad, Per 266

Bonaparte, Napoleon 197

Borodin, Aleksander 193

Botnen, Isak 257

Botnen, Trond 257

Bournonville, August 213

Brahms, Johannes 164, 165, 170, 173, 175, 177, 200, 206, 232, 233

Bruckner, Anton 174, 232

Bull, Ole 147, 155, 191, 192, 208, 209, 226, 258, 267, 269

Buxtehude, Dietrich 60, 70

Byrd, William 35, 39

Byron, Lord 196

Böhm, Theobald 144

Bülow, Hans von 197, 226

C:

Caccini, Giulio 47

Candia, Giovanni Matteo de (Mario) 161

Caravaggio, Michelangelo Merisi da 42

Carissimi, Giacomo 61

Carlos av Asturias, kronprins 182

Cavalieri, Emilio del 61

Cavalli, Francesco 52

Cervantes, Miguel 43

Cesti, Marc Antonio 52

Chamisso, Adelbert von 169

Cherubini, Luigi 156

--- 298 til 301

Chopin, Frederic 147, 148, 191, 198, 215

Cicero 50

Clementi, Muzio 142

Conradi, Johann Gottfried 214, 224

Corelli, Arcangelo 64

Corneille, Pierre 43, 55

Couperin, Francois (le grand) 98

Cui, Cesar 193

Czerny, Carl 142

D:

d'Indy, Vincent 234

Dahle, Knut 221

Dass, Petter 43, 247, 250

Debussy, Claude 194, 236

Delius, Fredrick 201

Descartes, René 96

Diderot, Denis 97

Donizetti, Gaetano 160, 181

Dowland, John 38

Drachmann, Holger 221

Dufay, Guillaume 26

Dumas, Alexandre d.y. 181

Dunne, John 43

Dunstable, John 20

Duprez, Gilbert 161

Dussek, Jan 142

Dvorak, Antonin 153, 199

E:

Eichendorff, Joseph Freiherr von 169

Elgar, Edward 201

Engelbretsdatter, Dorothe 43

Ewald, Johannes 213

F:

Fant, Karl 266

Farinelli, Carlo Maria Broschi 89

Fauré, Gabriel 234

Fel-Jakup

Loms-Jakup 266

Fellman, Jakop 279

Fibich, Zdenek 201

Franck, César 234

Frescobaldi, Girolamo 62

Froberger, Johann Jakob 62, 69

Fykerud, Lars 268

G:

Gabrieli, Andrea 45

Gabrieli, Giovanni 45, 59

Gade, Niels W. 205, 211, 216, 222

Galilei, Galileo 43

Galilei, Vincenzo 47

Garborg, Arne 221

García, Manuel 161

García, Manuel (sønn) 161

Gay, John 88

Gilbert, William S. 237

Giordano, Umberto 235

Glazunov, Aleksander Konstantinovitsj 197

Glinka, Mikhail Ivanovitsj 192

Gluck, Christoph Willibald 102, 156, 234

Goethe, Johann Wolfgang von 157, 167, 229

Gounod, Charles 157

Gregor den store 11

Grieg, Edvard 154, 174, 192, 202, 205, 212, 216, 226, 255, 269

Grisi, Giulia 161

Grøndahl, Agathe Backer 226

Guarneri 75

Gude, Hans 208, 213

H:

Habeneck, François Antoine 149

Hagerup, Nina 216

Halle, Adam de la 22

Halvorsen, Johan 221

Hanslick, Eduard 165, 197

Hartmann, Jens Peter Emilius 205, 216

--- 299 til 301

Hartmann, Victor 194

Haydn, Joseph 103, 145, 171, 232, 241

Heine, Heinrich 169

Helgeland, Sjur 268, 269

Helland, Jon Eriksen 258

Hindemith, Paul 234

Holst, Gustav 203

Holter, Iver 225

Honegger, Arthur 234

Hulbækmo, Tone 256

Hummel, Johann Nepomuk 142

Handel, Georg Friedrich 43, 79, 88

Haarklou, Johannes 225

I:

Ibsen, Henrik 210, 221, 223

Ibsen, Lars Møller 207

Ivanov, Mikhail Ippolitov 198

J:

Janacek, Leos 194

Jensen, Sverre 256

Joachim, Joseph 177

Jårnfeldt, Armas 204

K:

Katarina av Medici 55

Katarina den store 192

Keene, Thomas W. 183

Kepler, Johannes 43

Kingo, Thomas 43, 246, 247

Kipling, Rudyard 221

Kjerulf, Halfdan 211, 215, 221, 224, 269

Kristian 4. 59

Kullak, Theodor 226

Kálmán, Emerich 237

Köchel, Ludwig von 113

L:

Lablache, Luigi 161

Lamartine, Alphonse de 153

Landi, Stefano 52

Lasso, Orlando di 35

Leoncavallo, Ruggiero 235

Leonin 16

Levett, Sally 224

Lind, Jenny 161

Lindeman, Ludvig M. 207, 213, 218, 220, 255, 269

Lindeman, Peter Brynie 214

Liszt, Franz 147, 152, 164, 179, 193, 195, 210, 216, 218, 226, 232, 233

Ljadov, Anatolij 197

Lortzing, Albert 163

Ludvig 14. 55

Ludvig 2. 185

Lully, Jean Baptiste 55

Luther, Martin 31, 46, 247

Læstadius, Lars Levi 280

Léhar, Franz 237

Löwe, Carl 166

M:

Machaut, Guillaume de 19

Mahler, Gustav 205, 228

Malibran, Maria 154, 161

Marchesi, Mathilde 161

Marenzio, Luca 36

Marpurg, Friedrich Wilhelm 88

Mascagni, Pietro 235

Massenet, Jules 159, 235

Matheson, Johan 88

Medtner, Nikolaj 198

Mendelssohn-Bartholdy, Felix 172, 176, 205, 210, 225, 226

Meyerbeer, Giacomo 157

Milton, John 43

Mjaskovskij, Nikolaj 198

Moe, Jørgen 207

Moliére 43, 55

Monteverdi, Claudio 36, 47

Morley, Thomas 38, 39

Mozart, Wolfgang Amadeus 103, 111, 145, 166, 232, 241

--- 300 til 301

Munch, Andreas 207

Munch, P.A. 208

Mussorgskij, Modest 193

Myllarguten 210, 267

Torgeir Augundsson 209, 258

Méhul, Etienne Nicolas 157

Müller, Wilhelm 169

N:

Napoleon 3. 237

Neupert, Edmund 215, 226

Newton, Isaac 43

Nicolai, Otto von 163, 179

Nielsen, Carl 206, 224

Nietszche, Friedrich 159

Nissen, Erika Lie 213, 226

Nordraak, Rikard 205, 213, 216

Nytrøen, Marius 251

O:

Ockeghem, Johannes 28

Oehlenschläger, Adam Gottlob 205

Offenbach, Jaques 237

Olsen, Ole 226

P:

Pachelbel, Johann 60, 70

Paganini, Nicolo 147, 153, 198

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 33

Pasta, Giuditta 161

Paulsen, John 221

Pergolesi, Giovanni Battista 101

Peri, Jacopo 46

Perotin 16

Peter den store 163, 192

Peterson-Berger, Wilhelm 204

Ponte, Lorenzo da 114

Porpora, Nicola 89

Prez, Josquin des 29

Puccini, Giacomo 236

Purcell, Henry 58, 62

R:

Racine, Jean Baptiste 43, 55

Rakhmaninov, Sergej Vasiljevitsj 198

Rameau, Jean-Philippe 100, 234

Ravel, Maurice 194, 235

Reger, Max 228, 233

Reissiger, Friedrich August 214

Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 42

Rimskij-Korsakov, Nikolaj 152, 193

Rore, Cipriano de 36

Rossini, Gioacchino 147, 159, 181

Rousseau, Jean-Jaques 96

Rubens, Peter Paul 42, 47

Rubini, Giovanni Battista 161

Rubinstein, Anton Grigorevitsj 195

Rubinstein, Nikolaj 195, 197

Runeberg, Johan L. 221

S:

Saint-Saëns, Camille 159, 234

Sax, Adolphe 144

Scarlatti, Alessandro 54, 91

Scarlatti, Domenico 99

Schantz, Filip von 204

Scheibe, J.A. 83

Schiller, Friedrich von 130

Schopenhauer, Arthur 188

Schubert, Franz 167, 171, 232

Schulz, J.A.P. 205

Schumann, Clara 216

Schumann, Richard 226

Schumann, Robert 153, 165, 169, 173, 176, 198, 219, 222, 232

Schönberg, Arnold 153, 234

Schütz, Heinrich 59

Selmer, Johan 226

Shakespeare, William 59, 163, 182, 197

Shaw, George Bernhard 237

Sibelius, Jean 153, 204

Sjostakovitsj, Dmitrij 197

Skallagrimsson, Eigil 214

Smetana, Bedrich 153, 199

--- 301 til 301

Sor, Fernando 143

Spohr, Ludwig 179

Stamitz, Johann 100

Steinberg, Maximilian 194

Stenhammar, Wilhelm 204

Storbekken, Egil 252

Storm, Edvard 249

Stradivari 75

Strauss, Johann d.y. 237

Strauss, Richard 153, 201, 228, 231

Stravinskij, Igor 236

Suk, Josef 201

Sullivan, Arthur 237

Suppé, Franz von 237

Svendsen, Johan 215, 217, 222, 224, 226, 269

Sørensen, Anders 266

T:

Tambarskjelve, Einar 223

Tasso, Torquato 47

Telemann, Georg Philipp 71, 79, 80, 9

Tellefsen, Thomas 147, 191, 215

Thomissøn, Hans 32

Thoresen, Magdalene 213

Thrane, Waldemar 147, 191, 208

Tidemand, Adolph 208, 213

Torelli, Guiseppe 77

Tryggvason, Olav 223

Tsjajkovskij, Pjotr 195, 198

U:

Udbye, Martin Andreas 213

V:

Venosa, Gesualdo da 36

Verdelot, Phillippe 36

Verdi, Giuseppe 178, 236

Verga, Giovanni 235

Vermeer, Jan 42

Viardot-García, Pauline 161

Vieuxtemps, Henri 154

Vinje, Åsmund Olavsson 221

Viotti, Giovanni Battista 147

Vittoria, Tomas Luis de 35

Vivaldi, Antonio 71, 77, 79

Voltaire, Francois 97

W:

Wagner, Richard 130, 153, 157, 164, 174, 178, 184, 195, 202, 205, 218, 225, 228, 232, 233, 235

Weber, Carl Maria von 157, 162, 179, 191

Weelkes, Thomas 38

Welhaven, Johan S. 208, 214

Wergeland, Henrik 207, 209, 225

Wesendonck, Mathilde 185, 188

Wieck, Clara 169

Wieniawski, Henryk 154

Wilbye, John 38

Wilcke, Anna Magdalena 82

Wilde, Oscar 237

Willaert, Adrian 36, 45

Williams, Ralph Vaughan 203

Winter-Hjelm, Otto 215

Wolf, Hugo 170

Y:

Ysaye, Eugène 154

Z:

Zola, Èmile 235

Zumsteg, Johann Rudolf 166

# xxx1 Informasjon fra originalboka

## xxx2 Forside - Kolofon

Copyright © 2010 by Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS

  All Rights Reserved

  Boken er utgitt med støtte fra Utdanningsdirektoratet

 Det har ikke vært mulig å komme i kontakt med alle rettighetshavere.

 Spørsmål om denne boka kan rettes til:

 Fagbokforlaget

 Postboks 6050, Postterminalen

 5892 Bergen

 Tlf: 55 38 88 00

 Faks: 55 38 88 01

 E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no

 www.fagbokforlaget.no

 Materialet er vernet etter åndsverkloven.

 Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarfremstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

## xxx2 Bakside

Musikkhistorien kan beskrives som en håndsverkhistorie der den ene generasjonen komponister overfører formverk og komposisjonsteknikker til neste generasjon. En slik framstilling kan vi kalle en "indre stilhistore". Men kunstnerne vil alltid forsøke å skape det uttrykket som best kommuniserer med samtidens mennesker. Derfor peker forfatterne i denne boka på noen ytre faktorer som kan ha påvirket den musikkhistoriske utviklingen, for eksempel politiske maktforhold, økonomiske forhold, filosofiske tanker, idéhistoriske strømninger osv. I all kunst gjelder følgende: Redskapene arver man fra fortiden, uttrykk og innhold preges av samtiden. Forfatterne har prøvd å favne begge disse dimensjonene.

  ­\_Musikk i perspektiv 1\_ kan forhåpentligvis være en inspirasjonskilde til å reflektere videre over og fordype seg i de aspektene som har vært med på å utvikle en kunstform som faktisk er livsviktig for mange av oss.

\_Hans Jacob Høyem Tronshaug\_ har musikkvitenskap hovedfag og musikkvitenskapelig doktorgrad. Han underviser ved Nord-Østerdal videregående skole og er dessuten organist.

\_Svein Tørnquist\_ har musikkvitenskap hovedfag og underviser i musikk og historie ved Stord videregående skole.

--- 5 til 8

## xxx2 Innhold

Middelalder 9

 Historisk bakgrunn 9

 Gregoriansk sang 11

 Flerstemmighet 13

 Organumstilen 14

 Notre Dame-skolen 16

 Ars nova 17

 Engelsk forsmak på renessansen 19

 Verdslig musikk 20

 Instrumenter og instrumentalmusikk i middelalderen 22

 Norsk musikk i middelalderen 23

 Oppsummeringsoppgaver 24

Renessansen 25

 Historisk bakgrunn 25

 Burgundskolen 26

 Den flamske skolen 27

 Evangelisk kirkemusikk i reformasjonstiden 31

 Dansk-norsk kirkemusikk etter reformasjonen 32

 Katolsk kirkemusikk i senrenessansen 33

 Verdslig musikk i renessansen 35

 Instrumentalmusikk i renessansen 39

 Oppsummeringsoppgaver 40

Barokken - generalbasstiden ca. 1580-ca. 1750 41

 Historisk overblikk 41

 1600-tallet - et urolig hundreår 41

 Kunst, litteratur og vitenskap på 1600-tallet 42

 Musikken i barokken 43

 Italia og de musikalske oppfinnelsene 44

 Generalbass - basso continuo 44

 Det konserterende prinsipp 45

 Operaen 46

 1600-tallsbarokken 47

 Figurlæren 49

 Affektlæren 50

 Temperering av instrumenter 50

--- 6 til 8

 Oppsummeringsoppgaver 51

 Vokale sjangrer på 1600-tallet - musikkdramaet 51

 Operaen i Venezia 51

 Operaen i Roma 52

 Operaen i Napoli - italiensk språk blir eksportartikkel 52

 Operaen i Frankrike 55

 Operaen i England 58

 Kirkemusikken på 1600-tallet 59

 Oppsummeringsoppgaver 61

 Den selvstendige instrumentalmusikken 62

 Oppsummeringsoppgaver 70

 1700-tallsbarokken 70

 Innledning 70

 Barokkens musikkinstrumenter 71

 Oppsummeringsoppgaver 76

 De nasjonale skolene 76

 Barokken i Norge 91

 Oppsummeringsoppgaver 94

De nye retningene på 1700-tallet 95

 Historisk bakgrunn 95

 Galant og ekspressiv stil 97

 Ulike tendenser i operaen på 1700-tallet 100

 Oppsummeringsoppgaver 102

 Wienerklassisismen 103

 Franz Joseph Haydn 103

 Wolfgang Amadeus Mozart 111

 Ludwig van Beethoven 122

 Oppsummeringsoppgaver 135

Romantikken 136

 Historisk bakgrunn 136

 Den romantiske bevegelsen 138

 Romantikken i musikken 140

 Oppsummeringsoppgaver 141

 Instrumenter, komponister og utøvere i en overgangstid 142

 Klaverinstrumentene 142

 Gitaren 143

 Det romantiske orkesteret 144

 Paris, en musikalsk smeltedigel 147

 Den fransk-belgiske fiolinskolen 154

--- 7 til 8

 Oppsummeringsoppgaver 155

 Operascenene i Paris, viktigst i Europa? 155

 Fransk opera i romantikken 155

 Italiensk opera før Verdi 159

 Tysk opera før Wagner 162

 Oppsummeringsoppgaver 163

 Romantikkens "grunnlagsproblemer" - nytysk versus klassisisme 164

 Lieden, symfonien og konserten i romantikken 166

 Den romantiske lieden 166

 Den klassisistisk-romantiske symfonien 171

 Konsertformen i romantikken 175

 Oppsummeringsoppgaver 178

 Operaens giganter på 1800-tallet: Verdi og Wagner 178

 Oppsummeringsoppgaver 190

 Nasjonalismen i romantikken 191

 Nasjonale trekk i romantisk musikk 192

 Russland 192

 Tsjekkia 198

 England 201

 Oppsummeringsoppgaver 203

 Norden 204

 Oppsummeringsoppgaver 227

 Postromantikken 227

 Postromantikken i det tyske kulturområdet 228

 Postromantikken i det franske kulturområdet 234

 Italiensk opera i postromantikken - verismen 235

 Operetten 237

 Oppsummeringsoppgaver 238

Folkemusikken i Norge 239

 Hva er folkemusikk? 239

 Dialekter og varianter 240

 Tonalitet i norsk folkemusikk 240

 Metriske særegenheter i norsk folkemusikk 241

 Improvisasjon og ornamentikk 242

 Vokal folkemusikk 242

 Kveding 243

 Seterlivets og hjemmets sangtradisjon 243

 Bånsullen 244

 Stev 244

 Religiøse folketoner 246

 Folkeviser - ballader 247

--- 8 til 8

 Nyere viser - bygdemålsviser 249

 Arbeidsviser og skillingstrykk 249

 Instrumental folkemusikk 251

 Folkemusikkinstrumentene 251

 Festmusikk 253

 Andre instrumenttyper 255

 Langeleiken (kordofon) 255

 Harper og lyrer (kordofoner) 256

 Strykeinstrumenter (kordofoner) 256

 Felestiller 260

 Feleslåttene 261

 Bygdedansslåttene 262

 Slåtter i todelt takt 263

 Slåtter i tredelt takt 263

 Lydarslåtter 264

 Bruremarsjer 265

 Turdansslåtter og menuett 265

 Runddansene 266

 Romantikken og tradisjonsmusikken 267

 Samspillformer i folkemusikk 269

 Folkemusikk i bearbeidet versjon 269

 Oppsummeringsoppgaver 269

 Samisk musikk 270

 Innledning 270

 Samenes musikktradisjon 272

 Instrumenter 272

 Joik 274

 Salmer og religiøse sanger 279

 Oppsummeringsoppgaver 280

Fotoliste 281

Stikkord 283

Personregister 297

:::xxx:::