Musikk i perspektiv 1 - Nynorsk - Vg1 - Hans Jacob Høyem Tronshaug og Svein Tørnquist - 7804w

  Fagbokforlaget Vigmostad & Bjøerke AS 2010 -

  ISBN 978-82-450-14-2

Denne boka er lagd til rette for synshemma. I følgje lov om opphavsrett kan ho ikkje brukast av andre. Kopiering er berre tillaten til eige bruk. Brot på desse avtalevilkåra, som ulovleg kopiering eller medverking til slik ulovleg kopiering, kan medføre ansvar etter åndsverklova.

  Oslo 2019, Statped læringsressurser og teknologiutvikling.

Innhald:

[xxx1 Merknad](#_Toc1036683)

[xxx1 Forord](#_Toc1036684)

[xxx1 Kapittel 1: Mellomalderen](#_Toc1036685)

[xxx2 Historisk bakgrunn](#_Toc1036686)

[xxx2 Gregoriansk song](#_Toc1036687)

[xxx2 Fleirstemmigheit](#_Toc1036688)

[xxx2 Verdsleg musikk](#_Toc1036689)

[xxx2 Instrument og instrumentalmusikk i mellomalderen](#_Toc1036690)

[xxx2 Norsk musikk i mellomalderen](#_Toc1036691)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036692)

[xxx1 Kapittel 2: Renessansen](#_Toc1036693)

[xxx2 Historisk bakgrunn](#_Toc1036694)

[xxx2 Burgundskolen](#_Toc1036695)

[xxx2 Den flamske skolen](#_Toc1036696)

[xxx2 Evangelisk kyrkjemusikk i reformasjonstida](#_Toc1036697)

[xxx2 Dansk-norsk kyrkjemusikk etter reformasjonen](#_Toc1036698)

[xxx2 Katolsk kyrkjemusikk i seinrenessansen](#_Toc1036699)

[xxx2 Verdsleg musikk i renessansen](#_Toc1036700)

[xxx2 Instrumentalmusikk i renessansen](#_Toc1036701)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036702)

[xxx1 Kapittel 3: Barokken - generalbasstida om lag 1580-om lag 1750](#_Toc1036703)

[xxx2 Historisk overblikk](#_Toc1036704)

[xxx2 Musikken i barokken](#_Toc1036705)

[xxx2 Italia og dei musikalske oppfinningane](#_Toc1036706)

[xxx2 1600-talsbarokken](#_Toc1036707)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036708)

[xxx2 Vokale sjangrar på 1600-talet - musikkdramaet](#_Toc1036709)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036710)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036711)

[xxx2 1700-talsbarokken](#_Toc1036712)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036713)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036714)

[xxx1 Kapittel 4: Dei nye retningane på 1700-talet](#_Toc1036715)

[xxx2 Historisk bakgrunn](#_Toc1036716)

[xxx2 Galant og ekspressiv stil](#_Toc1036717)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036718)

[xxx2 Wienerklassisismen](#_Toc1036719)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036720)

[xxx1 Kapittel 5: Romantikken](#_Toc1036721)

[xxx2 Historisk bakgrunn](#_Toc1036722)

[xxx2 Den romantiske rørsla](#_Toc1036723)

[xxx2 Romantikken i musikken](#_Toc1036724)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036725)

[xxx2 Instrument, komponistar og utøvarar i ei overgangstid](#_Toc1036726)

[xxx2 Paris, ein musikalsk smeltedigel](#_Toc1036727)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036728)

[xxx2 Operascenene i Paris, viktigast i Europa?](#_Toc1036729)

[xxx2 Italiensk opera før Verdi](#_Toc1036730)

[xxx2 Tysk opera før Wagner](#_Toc1036731)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036732)

[xxx2 "Grunnlagsproblemet" i romantikken - nytysk versus klassisisme](#_Toc1036733)

[xxx2 Lieden, symfonien og konserten i romantikken](#_Toc1036734)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036735)

[xxx2 Operagigantane på 1800-talet: Verdi og Wagner](#_Toc1036736)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036737)

[xxx2 Nasjonalismen i romantikken](#_Toc1036738)

[xxx2 Nasjonale trekk i romantisk musikk](#_Toc1036739)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036740)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036741)

[xxx2 Postromantikken](#_Toc1036742)

[xxx2 Operetten](#_Toc1036743)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036744)

[xxx1 Kapittel 6: Folkemusikken i Noreg](#_Toc1036745)

[xxx2 Kva er folkemusikk?](#_Toc1036746)

[xxx2 Dialektar og variantar](#_Toc1036747)

[xxx2 Tonalitet i norsk folkemusikk](#_Toc1036748)

[xxx2 Metriske særmerke i norsk folkemusikk](#_Toc1036749)

[xxx2 Improvisasjon og ornamentikk](#_Toc1036750)

[xxx2 Vokal folkemusikk](#_Toc1036751)

[xxx2 Kveding](#_Toc1036752)

[xxx2 Folkeviser - balladar](#_Toc1036753)

[xxx2 Nyare viser - bygdemålsviser](#_Toc1036754)

[xxx2 Arbeidsviser og skillingstrykk](#_Toc1036755)

[xxx2 Instrumental folkemusikk](#_Toc1036756)

[xxx2 Andre instrumenttypar](#_Toc1036757)

[xxx2 Feleslåttane](#_Toc1036758)

[xxx2 Bygdedansslåttane](#_Toc1036759)

[xxx2 Turdansslåttar og menuett](#_Toc1036760)

[xxx2 Runddansane](#_Toc1036761)

[xxx2 Romantikken og tradisjonsmusikken](#_Toc1036762)

[xxx2 Samspelformer i folkemusikk](#_Toc1036763)

[xxx2 Folkemusikk i arrangert versjon](#_Toc1036764)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036765)

[xxx2 Samisk musikk](#_Toc1036766)

[xxx2 Oppsummeringsoppgåver](#_Toc1036767)

[xxx1 Fotoliste](#_Toc1036768)

[xxx1 Stikkord](#_Toc1036769)

[xxx1 Personregister](#_Toc1036770)

[xxx1 Informasjon frå originalboka](#_Toc1036771)

[xxx2 Framside - Kolofon](#_Toc1036772)

[xxx2 Bakside](#_Toc1036773)

[xxx2 Innhald](#_Toc1036774)

xxx1 Merknad

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

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

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

-- Klikk på innhaldslista over for å merke den.

-- Slett innhaldslista med "Delete".

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

-- Vel "Egendefinert innholdsfortegnelse".

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

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

-- Skriv 4 i feltet for "vis nivåer".

-- Klikk på OK til slutt.

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

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

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

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

è = e med gravis-teikn

ß = tysk dobbel s

ä = a med trema

ë = e med trema

ü = u med trema (tysk y)

ö = o med trema

ò = o med gravis-teikn

ř = r med caron (omvend cirumfleks)

ê = e med sirkumfleks

á = a med akutt-teikn

ç = bostav c med cedille

ř = bokstav r med caron (Dvořák)

[...] hakeparentes begynner og sluttar

--- 3 til 305

xxx1 Forord

Når ein skal skrive ei lærebok i eit så omfattande fag som "Musikk i perspektiv", blir ein snart klar over at ein må ta heller radikale val når det gjeld fagstoff, omfang og vinkling. Vårt val har vore å fokusere først og fremst på dei musikkhistoriske momenta i læreplanen.

Vi har derfor valt å utelate ei utgreiing om ulike lytteteknikkar slik det er nemnt i læreplanen under hovudområdet "Lyttetrening". For det første er dette eit fagområde som alt til ein viss grad er dekt av faget "Lytting" i Vg 1. Dessutan er det læremål som først og fremst dreier seg om opptrening av ei praktisk ferdigheit, noko som ikkje naturleg lèt seg innpasse i ei lærebok. Når det derimot gjeld målet i læreplanen under det same hovudområdet om å identifisere og skildre dei grunnleggjande elementa i musikken og dei karakteristiske musikkhistoriske trekka, meiner vi at dette er godt dekt i teksten i denne boka.

Når det gjeld kapitla om samisk og norsk folkemusikk, har vi valt å følgje oppsettet i læreplanen ved å setje eit skilje i framstillinga ved 1900. Vi tillèt oss likevel å meine at dette skiljet verkar kunstig, og at det hadde vore fagleg mest tilfredsstillande å føre framstillinga av desse emna fram til vår eiga tid.

Dei ulike kapitla eller avsnitta blir oppsummerte ved hjelp av repetisjonsoppgåver. Desse skal vere til hjelp for eleven ved gjennomlesing og repetisjon. Konkrete lytteoppgåver har vi valt å utelate. Erfaringa viser at dei aller fleste lærarane ønskjer å finne sine eigne døme for å illustrere musikkhistoria, og at dei også i stor grad ønskjer å formulere sine eigne arbeidsoppgåver til bruk i klassane sine. Av same grunn har vi heller ikkje brukt plass på detaljerte analysar av enkeltverk. Dette ville dessutan ha sprengt rammene for denne boka.

Musikkhistoria kan sjølvsagt framstillast som ei handverkshistorie der den eine generasjonen komponistar overfører formverk og komposisjonsteknikkar til neste generasjon. Ei slik framstilling ville gi det vi kunne kalle ei "indre stilhistorie". Men vi må ikkje gløyme at kunstnarane alltid vil prøve å skape det uttrykket som på den beste måten kommuniserer med menneske i samtida. Derfor har vi i denne boka peikt på nokre ytre faktorar som kan ha påverka den musikkhistoriske utviklinga, til dømes politiske maktforhold, økonomiske forhold, filosofiske tankar, idéhistoriske straumdrag osv. I all kunst gjeld dette: Reiskapane arvar ein frå fortida, uttrykk og innhald blir prega av samtida. Vi har i denne boka prøvd å få med begge desse dimensjonane.

--- 4 til 305

I biletvalet har vi teke omsyn til at ressursane på Internett har vorte kraftig utbygde det siste tiåret. Vi har valt å ta med nokre illustrasjonsbilete og bilete av dei mest sentrale komponistane, men lærarar som har vore vane til å bruke tidlegare læreverk i musikkorientering og musikkhistorie, vil nok sakne den biletrikdommen som har prega desse bøkene. Rammene for denne læreboka gir ikkje rom for ei gjennomillustrering av kvart kapittel. Vi går derfor ut frå at elevane sjølve søkjer opp høveleg biletmateriale i andre kjelder, og har lagt hovudvekta på ei tekstleg framstilling av musikkhistoria og det samfunnsmessige og stilhistoriske perspektivet musikken har utvikla seg innanfor.

Dette er ikkje ei lærebok som ein skal lese for å hugse alt stoffet. Til det er detaljrikdommen for stor og resonnementa for omfattande. Vi håper likevel at boka kan vere ei inspirasjonskjelde for lærarar og elevar til å reflektere vidare over og fordjupe seg i dei aspekta som har vore med på å utvikle ei kunstform som faktisk er livsviktig for mange av oss.

Tynset og Stord, 9. juni 2010

Hans Jacob Tronshaug

Svein Tørnquist

--- 9 til 305

# xxx1 Kapittel 1: Mellomalderen

## xxx2 Historisk bakgrunn

Mellomalderen blir i europeisk historie gjerne rekna frå om lag 500 til 1500, altså ein periode på 1000 år. Det er først og fremst ein periode som er prega av ustabilitet, og som blir innleidd av folkevandringstida frå om lag 300 til 600. I desse hundreåra blir germanske og slaviske stammer drivne ut frå dei opphavlege områda sine i Nord- og Aust-Europa og vandrar mot sør og vest. Årsakene er truleg folkeauke, klimaforverring, matmangel og med konfliktar og krigar som resultat. I tillegg er det gamle romerske imperiet i ferd med å bli svekt og gå i oppløysing, og dermed kunne rikdommane som hadde hopa seg opp i dette området, verke tiltrekkjande på mang ein utanforståande.

Folkevandringstida inneber ei oppløysing av samfunnsstrukturar som Europa brukte lang tid på å byggje opp att. Den verdslege makta, som hadde vore så sterk i det romerske imperiet, ser vi reise hovudet i nokre spede forsøk under Karl den store rundt år 800 og under skipinga av det tysk-romerske keisarriket under Otto 1. og Otto 2. rundt år 1000. Men verdslege fyrstar hadde vanskeleg for å etablere noka varig og effektiv sentralmakt før på 1200-talet. Føydalsystemet svekte meir enn styrkte makta til fyrstane fordi det på sikt overførte makt til det jordeigande aristokratiet.

Den første verkelege sentraliserte maktfaktoren som står fram etter folkevandringstida, er den romersk-katolske kyrkja. Kyrkja som institusjon omfattar store delar av befolkninga og har sterk innverknad på korleis folk oppfatta av seg sjølv og samfunnet rundt. Ho styrkjer stadig makta si ved at kyrkjer og kloster får lagt til seg meir og meir jord, og jord var verdimålaren i mellomalderen. Paven har også etter måten lojale medarbeidarar som er strategisk plasserte utover heile det kristne området med biskopar, prestar og klosterbrør og -systrer, som sjølvsagt tener på å ha pavekyrkja i ryggen om dei skulle komme i konflikt med ein lokal fyrste. Vi ser at kyrkja alt rundt år 500 innser at det opp gjennom tidene har vore ein maktkamp mellom henne og fyrstemakta. Derfor formulerer ein det synet at Gud har skapt ei verd som blir styrt av to autoritetar: ein verdsleg og ein åndeleg. Paven og dei geistlege skal ha hand om dei religiøse og kyrkjelege sakene, mens fyrstane skal styre i dei verdslege. Gjennom heile mellomalderen går maktkampen mellom den verdslege og den kyrkjelege myndigheita som ein raud tråd. Det burde vere nok å nemne investiturstriden på 1000-talet (kampen om kven som skulle ha rett til å innsetje biskopar) og vår eigen kong Sverres "tale mot biskopane" på slutten av 1100-talet. Men tendensen er at så lenge fyrstemakta er svak, prøver fyrstane å styrkje si eiga makt ved å alliere seg

--- 10 til 305

med paven. Dette ser vi hos Karl den store og Otto 1. Seinare, da fyrstane kjende seg sterkare, aukar motsetningane. Etter kvart blir kyrkjemakta svekt så mykje at fyrstane meir eller mindre tek kontrollen over kyrkjene, slik det skjer i Nord-Europa ved innføringa av reformasjonen på 1500-talet.

Verdimålaren i mellomalderen var jord. Det føydale systemet er bygd opp nettopp på dette grunnlaget. Ein fyrste gir \_len\_, det vil seie disposisjonsrett over og inntekter av eit visst landområde, til ein vasall, mot at vasallen skal støtte fyrsten med soldatar. Dette systemet fører til at kongane utover i mellomalderen gir frå seg meir og meir av det mest verdifulle dei eig. Når så folketalet aukar og det blir knapt med jord, vil prisen på jord stige, og dermed aukar tapet for fyrstane. Verdiane, og dermed makta, blir overført til dei store jordeigarane, og desse blir faktisk ofte mektigare enn kongane dei er vasallar under. Eit godt døme er hertugen av Burgund som på 1400-talet framleis er vasall under franskekongen, men som samstundes er overhovud for ei av dei største og mektigaste stormaktene i Europa. I eit samfunn med ei slik ressursfordeling og ei slik spreiing av makt er det vanskeleg å samle nok ressursar på éin stad til at det skal kunne bli etablert eit kultursentrum. Det finst eitt heiderleg unntak, nemleg hoffet til hertugen av Burgund. Men som vi sa: Burgund var på 1400-talet ei av dei europeiske stormaktene.

Frå 1200-talet veks det fram ei ny form for økonomi. I høgmellomalderen aukar folketalet kraftig. Jordbruksreiskapane blir forbetra, og dermed blir matproduksjonen effektivisert. Folk flytter inn til byane. Det blir fleire byar, og byane blir større. Med urbaniseringa følgjer også pengehushaldet og etter kvart bankstellet. Det som kjenneteiknar eit bysamfunn, er først og fremst spesialiseringa innanfor handel og handverk. Det veks etter kvart fram eit pengesterkt handelsborgarskap som utfordrar makta til både kyrkja og kongedømmet.

Mellomalderen hadde ei førestelling om at Gud manifesterte seg gjennom skaparverket, og at dette også galdt musikken. Derfor hadde ein to like viktige måtar å nærme seg musikken på. Ved sida av den praktisk musiserande som prestar og munkar møtte i utdanninga si, eksisterte det ein filosofisk tilnærmingsmåte. Her var ein oppteken av dei etiske og religiøse sidene ved musikken, og studiet av musikken var eit viktig forstudium til filosofiske og teologiske studiar. Særleg hadde ein fokus på dei matematiske sidene ved musikken. Det blir vanleg at musikkstudiet går inn som ein del av det faglege firkløveret: aritmetikk, geometri, astronomi og musikk.

Etter kvart som den fleirstemmige musikken utvikla seg, vart musikkteoretikarane opptekne av å utvikle eit høveleg notasjonssystem. Frå 900-talet og utover ser ein at desse tidlege notane meir og meir presist viser korleis melodien skal klinge. Eit avgjerande framsteg var det da ein teikna ei raud horisontal linje som representerte tonen \_f\_. Dermed kunne dei andre tonane plasserast i forhold til han. Etter ei tid kom det ei linje til, ei gul ei, og ho viste der tonen \_c\_ låg, av og til \_g\_. Desse bokstavane vart så vidareutvikla til nøklane vi har i våre dagar. Utviklinga av notesystemet gjorde at ein ikkje lenger var avhengig av munnleg overlevering, og for musikken var dette like viktig som oppfinninga av skrivekunsten var for språket.

--- 11 til 305

## xxx2 Gregoriansk song

Alt på 500-talet veks det fram ei reformrørsle internt i kyrkja som ønskte å styrkje moralen blant dei geistlege i kyrkjer og kloster. Samstundes går det føre seg ei stadig sentralisering av kyrkjemakta. Denne prosessen når eit førebels høgdepunkt under pave Gregor den store (590-604). Det blir sagt at pave Gregor standardiserte liturgien i den katolske gudstenesta. I samband med dette oppretta han ein songskole i Roma. Tanken var at alle kyrkjelydane i den katolske verda skulle sende ein representant til denne skolen. Her skulle vedkommande studere og lære seg dei liturgiske songane som var godkjende til bruk i gudstenesta. Ei slik einsretting var i sterk grad med på å styrkje sentralmakta innanfor den katolske kyrkja, med andre ord pavemakta. Men sjølv om pave Gregor har fått æra for desse tiltaka, er det usikkert i kor stor grad han personleg har hatt den sentrale rolla som ein gjerne gir han. Men det som det ikkje er grunn til å tvile på, er at pave Gregor speler ei viktig rolle i ein prosess som har vore i gang i lang tid.

Det har vorte vanleg å kalle denne liturgiske songforma for "gregoriansk song". Den katolske kyrkja har i stor grad halde fast på sin sentraliserte struktur heilt fram til våre dagar. Det har ført til at den gregorianske songtradisjonen framleis er ein levande del i katolsk kyrkjeliv, noko som igjen har gjort at vi har ganske inngåande kjennskap til denne musikkforma. Og framleis er ho i høg grad inspirasjonskjelde for komponistar som prøver å integrere gregorianske element i dei moderne komposisjonane sine.

Høgmessa var sjølve hovudgudstenesta i den romersk-katolske kyrkja. Liturgien i høgmessa var sett saman av ulike tekstledd, somme vart sungne, andre lesne. Somme tekstledd var med i alle høgmessene, \_ordinarieledda\_, og andre var knytte til bestemte høgtidsdagar i kyrkjeåret, \_proprieledda\_.

{{Tabell gjort om til liste:}}

\_Dei faste ordinarieledda var:\_

Kyrie - Herre, miskunne oss

Gloria - Ære vere Gud i det høgste

Credo - Truvedkjenninga

Sanctus - Heilag er Gud

Benedictus - Velsigna vere han som kjem i Herrens namn

Agnus Dei - Sjå det Guds lam som ber verdas synd

\_Dei viktigaste musikalske proprieledda var:\_

Introitus - ...

Graduale - ...

Alleluia - ...

Tractus - (erstattar Alleluia på bots- og bededagar)

Offertorium - ...

Communio - ...

{{Slutt}}

--- 12 til 305

Ordinarieledda vart som oftast sungne av kor. Dette er nok ein av grunnane til at komponistar frå og med 1300-talet har brukt desse ledda som tekstgrunnlag for polyfone komposisjonar. Dermed har ordet messe fått to tydingar: 1) gudsteneste, og 2) eit større musikalsk verk som byggjer på teksten i ordinarieledda. Korsongen vart framført på to måtar. Anten song to kor mot kvarandre, \_antifonalt\_, eller så kunne ein ha ein forsongar som song periodar aleine, og som så vart svart av koret, \_responsorialt\_. Teksten i messeledda var på latin.

  Den gregorianske songen er einstemmig (\_unison\_). Melodien har bogeform og består berre av tonane i skalaen (\_diatonisk\_). Han er i all hovudsak trinnvis, og sprang over kvart førekjem berre sjeldan. Skalaene som blir nytta i gregorianikk, er dei såkalla \_modale\_ skalaene, eller kyrkjetoneartane som dei også blir kalla. Desse skalaene er 7-toneskalaer på same måten som dur og moll. Dei mest brukte frå byrjinga var \_dorisk\_, som er den skalaen vi får når vi går frå d til d utan forteikn, \_frygisk\_ frå e til e utan forteikn, \_lydisk\_ frå f til f utan forteikn og \_mixolydisk\_ frå g til g utan forteikn. Litt seinare kom to til, nemleg \_jonisk\_ som svarer til vår \_dur\_-skala, og \_eolisk\_ som går frå a' til a" utan forteikn, og som kom til å bli grunnlaget for vår \_moll\_-skala.

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

Rytmen i den gregorianske songen er fri, flytande og utan fast puls. Vi kan seie at rytmen er styrt av teksten. Nokre tekstrike ledd der mykje tekst skal inn på kort tid, kan vere utforma \_syllabisk\_. Det vil seie at det berre er ein tone per tekststaving. Andre ledd, til dømes Alleluia, kan vere \_melismatiske\_ med mange tonar på kvar staving.

I utgangspunktet vart nok den gregorianske songen overlevert munnleg. Men etter kvart utvikla ein eit slags primitivt notasjonssystem som vart kalla \_neumar\_. Det var enkle teikn over teksten som markerte om melodien bevegde seg opp eller ned, men utan å oppgi nøyaktig tonehøgd.

Fram til det 2. vatikankonsilet (1962-65) var bruken av gregoriansk song nokså einsarta innanfor den katolske verda. Det at vi har hatt å gjere med ei musikalsk form som har vore så å seie uendra gjennom så lang tid, har gjort henne til ei uvurderleg kjelde til kunnskap om kyrkjeleg mellomaldermusikk. Både fordi teksten var på latin og fordi musikkrøtene strekkjer seg så langt bakover i tid, har musikken hatt eit objektivt preg. Det kjenslemessige uttrykket har vore underordna det religiøse innhaldet i teksten. Under det 2. vatikankonsilet opna ein opp for å bruke morsmålet i større grad i gudstenesta. Dette får også noko å seie for musikken. Den tradisjonelle gregorianske

--- 13 til 305

songen blir etter kvart erstatta av forenkla versjonar som er meir tilpassa smaken i kvar kyrkjelyd. Dessutan vil bruken av andre språk enn latin endre den opphavlege karakteren til musikken. Rytmen og betoningane blir annleis, og dei kjenslemessige assosiasjonane som blir knytte til songen, endrar seg. Dermed kan vi også seie at den gregorianske songen slik han etter kvart utviklar seg, stadig vil få svekt sin verdi som musikkhistorisk kjelde til kunnskap om kyrkjemusikken i mellomalderen.

{{Bilete:}} Neumar.

## xxx2 Fleirstemmigheit

1000-talet er på mange måtar eit tidsskifte i europeisk historie. Vi finn eit økonomisk oppsving over heile Vest-Europa. Auken i folketalet skyt for alvor fart, ny jord blir lagd under plogen, og vi ser starten på ei aukande urbanisering. Det blir færre vikingåtak på kontinentet. Prosessen som omsider skal gjere slutt på det arabiske herredømmet i Spania, er i full gang. Europearane får meir og meir kontakt med andre verdsdelar, og nye handelssamband blir oppretta både i og utanfor Europa.

--- 14 til 305

Europeisk kultur får også etter kvart eit kraftig oppsving. Vi får dei første omsetjingane av gresk og arabisk litteratur, og det veks fram ein eigen europeisk morsmålslitteratur. I arkitekturen får vi den romanske rundbogestilen, og dei første universiteta blir oppretta.

1000-talet er også viktig sett frå eit musikkhistorisk synspunkt. Skjematisk kan vi oppsummere dei nye elementa slik:

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

2. Notesystemet blir utvikla.

3. Musikken blir meir bevisst strukturert og grunngitt med teoretiske system, slik som teoriane om modale skalaer, rytmar, dissonansar, konsonansar osv.

4. Fleirstemmigheit (­\_polyfoni\_) erstattar einstemmigheit (\_monofoni\_).

Det er viktig her å gjere det heilt klart at utviklinga aldri går i brå kast. Både einstemmig og improvisert musikk levde sjølvsagt vidare i beste velgåande parallelt med den noterte fleirstemmige musikken.

### xxx3 Organumstilen

Dei første kjeldene på fleirstemmigheit stammar frå omkring år 1000, og dei skildrar to ulike praksisar som begge blir kalla \_organum\_. Det interessante er at desse kjeldene ikkje er eit forslag til ein ny måte å tenkje musikk på, men at dei refererer til ei musikkform som alt eksisterer. Det må bety at former for fleirstemmigheit har eksistert i praktisk musikk lenge før ein byrja å behandle han i teoretiske skrifter.

Den eine typen har ein gregoriansk melodi i overstemma, \_vox principalis\_, og ei motstemme, \_vox organalis\_, i parallellrørsle med henne ein kvint eller kvart under (sjå figuren på neste side, a)). I den andre typen som blir skildra, startar dei to stemmene på same tonen. Vox principalis beveger seg så oppover til ho dannar ein kvart i forhold til vox organalis. Deretter beveger dei seg parallelt før dei til slutt endar på same tonen att b). Mot slutten av 1000-talet kan vi sjå ein tredje type der dei to stemmene går i motrørsle til kvarandre, men på ein slik måte at dei alltid dannar reine intervall (prim, kvart, kvint og oktav) i samklangane c).

  I førstninga av 1100-talet utviklar det seg ein ny type organum som vi finn kjeldedokumentasjon for i mellom anna tre manuskript i St. Martial-klosteret i nærleiken av Limoges i Midt-Frankrike. Denne organumtypen går gjerne under namnet \_flytande\_ eller \_melismatisk\_ organum d). Her ligg den opphavlege gregorianske melodien i understemma i lange noteverdiar. Over denne er det lagt ei meir bevegeleg stemme i kortare noteverdiar. Vi kan ikkje lese ut av notasjonen om ho har vore framført deklamerande eller med ein fast puls, men det er i alle tilfelle klart at dette har gjort songen mykje lengre, og at den opphavlege gregorianske melodien har mist preget av å vere melodi. I staden har understemma meir fått karakter av å vere ei rekkje med enkelttonar eller borduntonar som understøttar ein fritt flytande melodi på toppen.

--- 15 til 305

{{Musikknotar:}} Ulike typar av organum. a), b), c) og d)

--- 16 til 305

### xxx3 Notre Dame-skolen

Etter kvart som stemmetalet auka, vart det nødvendig med ein meir nøyaktig måte å notere tonelengd på. Dette førte til at det vart utvikla eit system av faste noteverdiar. Det var eit slikt system som låg til grunn for den musikken som vart komponert av komponistar som var aktive i Nord-Frankrike på 1100- og 1200-talet. To av desse komponistane, vel dei to første vi kjenner namna på, var \_Leonin\_ (som levde rundt 1170) og \_Perotin\_ (om lag 1183?-1238?). Ein trur at begge to var korleiarar i Notre Dame-katedralen i Paris. Den stilen som desse to komponistane og alle deira anonyme samtidige skreiv i, blir kalla \_Notre Dame-skolen.\_

  Stilen til Leonin tek utgangspunkt i St. Martial-organumet og er tostemmig, og den gregorianske melodien ligg i understemma, \_tenor\_ (avleidd av \_tenere\_ = å halde ut), i lange noteverdiar. Over denne har Leonin komponert ei motstemme i raskare noteverdiar og med ein fast rytmikk som ofte er prega tredeling. Det er svært vanskeleg vite korleis denne musikken har vore framført, men éin teori kan vere at understemma har vore sungen av ei gruppe songarar (slik at dei kunne korpuste), mens overstemma har vore ei solostemme, kanskje utan tekst, eller på den vokalen som til heile tida låg i tenor. Vi kan også tenkje oss at understemma har vore framført instrumentalt, og at teksten har lege i overstemma. Musikken er tydeleg inndelt i frasar med klare kadensar og pausar, men desse frasane har ulik lengd. Samklangane dannar stort sett reine intervall som prim, kvart, kvint og oktav.

  Går vi så ein generasjon fram og ser på stilen som Perotin og hans samtidige skriv i, finn vi ei vidareføring av stilen til Leonin. Den gregorianske songen ligg framleis i understemma i lange noteverdiar, men han er meir rytmisk forma enn hos Leonin. I tillegg er talet på overstemmer auka frå ei til to eller tre. Desse stemmene ligg i det same registeret og flettar seg inn i kvarandre. Alle samklangar i byrjinga og slutten av frasane er sjølvsagt reine intervall, men tersar førekjem så ofte inne i satsen at Perotins musikk nesten får preg av å vere ein serie med treklangar på kvar av dei tonane som kjem i tenor.

I Perotins produksjon finn vi også to nye musikkformer, \_motett\_ og \_conductus\_. Motetten på 1200-talet har lite å gjere med motetten slik vi kjenner han i dag. Vår motett vart skapt i renessansen, så den må vi komme attende til i eit seinare kapittel. 1200-talsmotetten byggjer på organumstilen, det vil seie at tenor ligg som understemme i lange noteverdiar. Men det blir sett heilt ny tekst til dei øvste stemmene, ja, kvar stemme kan få sin eigen tekst. Desse tekstane er "kommentarar" til den latinske teksten i tenor. Dette er grunnen til at denne komposisjonstypen har fått namnet "motett". Det er avleidd av det franske ordet "mot", som tyder "ord".

Conductus var også religiøse komposisjonar, men det låg ingen gregoriansk song til grunn for han, og tekstane var gjerne friare religiøs dikting. Den musikalske stilen frå organum heldt ein likevel på ved at det også i conductus låg ei tenorstemme nedst i lange noteverdiar.

Med Notre Dame-skolen ser det ut til å ha utvikla seg ein komposisjonsstil som har spreidd seg til eit større kulturområde. Derfor har musikkhistorikarane funne

--- 17 til 305

det nyttig å starte på ei periodisering av musikkhistoria nettopp på denne tida. Tidsrommet frå 1150 til 1300 har vorte kalla ein eigen periode. Han har fått namnet \_Ars antiqua\_, som tyder "den gamle kunsten", noko som igjen viser at namnet må ha vore gitt av dei som følgde etter og gjerne ville markere at dei hadde funne på noko nytt. Så fekk da også perioden etter, tidsrommet frå 1300 til 1450, nemninga \_Ars nova\_, "den nye kunsten".

### xxx3 Ars nova

Hadde 1200-talet i Europa vore prega av ein relativt stabil politisk tilstand og blomstrande økonomi, må 1300-talet kunne kallast alle tiders nedtur. Dette hundreåret er prega av to store katastrofar som det skulle ta fleire hundreår før Europa greidde å komme over, nemleg svartedauden og alle dei pestane som følgde i hundreåret etter, og hundreårskrigen mellom Frankrike og England som meir eller mindre samanhengande varte frå 1338 til 1453. I tillegg blir makta til kyrkja svekt gjennom eit internt moralsk forfall og ein brutal maktkamp som viser seg i det som er kalla "det babylonske fangenskapet til paven". I perioden 1305 til 1417 måtte paven halde seg i Avignon verna av den franske kongen, og i periodar fanst det to og til og med tre konkurrerande pavar. 1300-talet inneber også slutten på den politiske einskapen i Europa. Dette viser seg ved at Frankrike meir og meir utviklar seg til eit sentralisert monarki, mens Italia blir delt opp i eit mangfald av små by- og fyrstestatar.

  At kyrkja mister makt og mynde, heng saman med at den verdslege kulturen veks i omfang. Særleg blir dette synleg ved at det no kjem fleire og fleire litterære verk på morsmålet. Tidlegare hadde det meste av både vitskaplege tekstar og skjønnlitteratur vore skrivne på latin. Gode døme på morsmålslitteratur er Dantes \_Divina Commedia\_ (1307), Boccaccios \_Decameronen\_ (1353) og Chaucers \_Canterbury Tales\_ (1386).

  Vi ser også framveksten av ein gryande humanisme. Ein studerer dei latinske og greske klassikarane, Giotto (1266-1337) introduserer det naturalistiske måleriet, og i arkitekturen erstattar gotikken, eller "spissbogestilen", den romanske "rundbogestilen".

  I musikken er også stilendringa tydeleg. Det var det også for samtida når vi ser at Phillippe de Vitry i 1325 lanserer omgrepet "ars nova" om den nye kunsten han ser vekse fram rundt seg.

  Eit nytt stiltrekk som kjem til syne på 1300-talet, er hyppigare bruk av todelt takt. Dette er eit teikn på at det tette bandet mellom musikk og teologi er i ferd med å løyse seg. Tidlegare hadde nemleg tredelt takt vore knytt til førestellinga om den treeinige Gud og hadde derfor nemninga "tactus perfectum", symbolisert ved den fullkomne geometriske figuren, sirkelen. Todelt takt hadde tilsvarande nemninga "tactus imperfectum" og vart symbolisert ved den brotne sirkelen. Dette symbolet lever i dag som nemningar for 4/4-takt og alla breve (C og \_C\_ {{med loddrettstrekk gjennom}}). Ein byrjar også å

--- 18 til 305

notere musikken i mindre noteverdiar. Saman med innføringa av todelt takt opnar dette for større rytmisk variasjon.

  Harmonisk skjer det også ei utvikling ved at tersen i større grad blir brukt som samklangsintervall. Dette er eit teikn på at musikken er i ferd med å bli prega av ein gryande humanisme. Kyrkjemusikken tidlegare i mellomalderen skulle symbolisere det guddommelege i skaparverket. Dermed var det den indre strukturen i verket og den symbolikken som låg gøymd i denne strukturen, som var det vesentlege. Musikken hadde berre ei oppgåve: å vere ei lovprising av Gud. Derfor kunne sjølvsagt også motetten vere fleirtekstleg. Gud hadde jo ingen problem med å skilje dei ulike tekstane frå kvarandre sjølv om det for kyrkjelyden må ha verka heller forvirrande. Innføringa av tersen i samklangane er eit teikn på at musikken meir og meir var laga til glede for tilhøyrarane.

  Dette er ein parallell til det som samstundes skjer i målarkunsten med innføringa av sentralperspektivet og det naturalistiske måleriet. Det viktige med perspektivet er nettopp å setje tilskodaren i sentrum. Den gamle bysantinskinspirerte kyrkjekunsten var naturleg nok utan perspektiv; for ein allmektig Gud er jo alt like nært og like fjernt, og bileta var, som musikken, berre laga til Guds ære. Men målar ein eit bilete med perspektiv, blir verda framstilt slik ho ser ut frå ståstaden til tilskodaren. Slik kan vi seie at den humanistiske ideen om "mennesket i sentrum" slår igjennom i kunsten. Tilhøyraren eller tilskodaren er mennesket, ikkje Gud. Når det er sagt, er det viktig å hugse på at utviklinga sjeldan går i brå kast. Det som på 1300-talet førebels berre er antydningar, slår først ut for fullt under renessansen på 1400-talet.

I ars nova-perioden utviklar motetten seg bort frå det fleirtekstlege, men held framleis eit ganske sterkt fokus på indre struktur. Vi kallar gjerne motetten i denne perioden \_den isorytmiske motetten\_. Etter kvart som tenor hos Perotin hadde fått ei rytmisk utforming, byrjar komponistane på 1300-talet å tenkje at han eigentleg består av to element, eit melodisk \_color\_ og eit rytmisk \_talea\_. Desse kunne ein kombinere på ulikt vis. Ofte hadde color og talea ulik lengd. Da ville color starte på ulike stader i talea kvar gong han vart repetert. Somme tider kunne dei øvste stemmene vere bygde opp isorytmisk på same måten som tenor.

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

--- 19 til 305

Denne teknikken vart også i nokon grad overført til andre typar komposisjonar. Og det vart ein mykje brukt teknikk til eit godt stykke inn i renessansen. Isorytmikk var ein måte å gi ein indre struktur til eit lengre verk på. Rett nok er det lite truleg at ein kan oppfatte dette med øyret, men den gamle tanken om det verdifulle ved ein sterk indre struktur i eit verk sat tilsynelatande framleis djupt i bevisstheita til komponistane. Den same hangen til underliggjande struktur finn vi også hos komponistar i seinare periodar, til dømes hos så ulike komponistar som J.S. Bach, Alban Berg og serialistane etter den andre verdskrigen.

  Den viktigaste komponisten i ars nova-perioden er \_Guillaume de Machaut\_ (1304?-77). Han var fødd i Champagne i Nord-Frankrike og var utdanna prest. Han vart ikkje berre berømt som komponist, men var og ein framifrå poet. Den musikalske produksjonen hans omfattar verk i dei fleste av formene på den tida. Det verket han i dag er mest kjend for, er "Messe de Notre Dame", ein firstemmig komposisjon basert på ordinarieledda i messa. Dette er det første kjende verket der ein og same komponist skriv ei heil messe på desse ledda. Til da hadde det vore vanleg å bruke proprieledda og skrive enkeltståande satsar til spesielle høgtidsdagar. Machauts messe inneheld ledda Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus og Agnus Dei. I tillegg har han med utgangsleddet "Ite, missa est". At verket var firstemmig, var nytt og uvanleg på Machauts tid og peiker fram mot Burgundskolen og renessansen. I tillegg er det tydeleg at Machaut har planlagt komposisjonen som ein musikalsk heilskap. Denne heilskapen oppnår han på fleire måtar. Dei ulike satsane er like i toneart og musikalsk stil, men det mest slåande er at eit lite motiv ser ut til å komme att fleire gonger. Denne måten å binde satsane saman på har seinare gitt denne typen messer nemninga "mottomesse".

### xxx3 Engelsk forsmak på renessansen

Engelsk musikk har alltid hatt nær kontakt med det folkelege, og interessa for abstrakte teoriar har vore heller lita. Derfor har det også vore meir tendens til å nærme seg dur og moll, til meir fokus på det harmoniske enn på det melodiske og derfor til ein friare bruk av tersar og sekstar i samklangane enn på kontinentet. Det var engelske teoretikarar som omkring 1300 godkjende tersen som konsonerande intervall, og det var på Orknøyane ein fann den såkalla Magnushymnen med sine parallelle tersar. Nokre forskarar meiner at dette kan vere ein påverknad frå dei gamle vikingane som koloniserte dei britiske øyane frå 900-talet og framover.

  Engelsk musikk vart kjend på kontinentet tidleg på 1400-talet. Det er mogleg at den hyppige bruken av parallellførte sekst-akkordar (1. omvendingsakkordar) hos komponistar på kontinentet, ikkje minst i Burgundskolen, er ein påverknad frå engelsk musikk. Den vanlege nemninga på denne stilen er \_fauxbourdon\_. Strengt sett var fauxbourdon eit tostemmig stykke der dei to stemmene bevegde seg i parallelle sekstar for så å ende i oktavavstand ved fraseslutt. Under framføringa vart ei unotert stemme lagd til som konstant bevegde seg ein kvart under toppstemma.

--- 20 til 305

{{Musikknotar:}} Magnushymnen.

Den mest kjende engelske fauxbourdon-komponisten er \_John Dunstable\_ (om lag 1380-1453).

{{Musikknotar: }} Fauxbourdon.

## xxx2 Verdsleg musikk

Framstillinga har så langt berre teke for seg kyrkjemusikken i mellomalderen, og ein kan lett få inntrykk av at det ikkje fanst noko anna enn kyrkjemusikk i denne perioden. Det er sjølvsagt ikkje rett. Det var ein rikhaldig musikktradisjon utanfor kyrkjerommet, men det er no eingong slik at kjeldene er sparsame på dette feltet. Det meste av den verdslege musikken var folkeleg musikk som vart overført munnleg.

--- 21 til 305

Dessutan var det innanfor kyrkjemusikken at notesystemet vart utvikla, og det var folk innanfor kyrkja som fekk musikken skriven ned. I tillegg er den kyrkjemusikalske tradisjonen i den katolske kyrkja sterkt konservativ, og mykje av musikken er framleis tilgjengeleg i nær sagt opphavleg form.

  Vi skal ta for oss nokre av dei verdslege musikkformene vi har kjennskap til.

  Den tidlegaste verdslege musikkforma vi kjenner til, er dei såkalla \_goliardsongane\_ frå 1000- og 1100-talet. (I dag er nok desse songane mest kjende gjennom Carl Orffs moderne versjon i "Carmina Burana".) Ein goliard var ein omreisande student eller ei prestespire som drog frå lærestad til lærestad i tida før dei faste universiteta vart oppretta. Songane er på latin og skildrar det omflakkande livet til studenten, eit liv som elles vart sett ned på av "skikkelege folk". Vi kjenner fleire samlingar med slike goliardsongar. Tekstane handlar stort sett om kvinner, vin og song, spedd opp med ein god porsjon satire. Somme tider er tematikken behandla med eit visst raffinement, andre gonger slett ikkje. Berre litt av musikken er notert i linjesystem, og det er derfor vanskeleg å rekonstruere desse melodiane. Noko har vi likevel fått overlevert i yngre kjelder med meir nøyaktig notasjon.

  Når det gjeld songar med tekst på morsmålet, er dei tidlegaste vi kjenner til, dei såkalla \_chanson de geste\_. Dette var songar med forteljande tekstar som gjerne handla om dei store nasjonale heltane, og der melodiane var baserte på enkle melodiformlar. Dei vart overførte munnleg og vart ikkje skrivne ned før mykje seinare. Det mest kjende er \_Rolandskvadet\_, Frankrikes nasjonalepos. Det skriv seg frå andre halvdelen av 1000-talet, men handlinga går føre seg på 800-talet, på Karl den stores tid.

  Dei menneska som framførte desse songane, vart kalla "sjonglørar" eller "minstrelar". Dei utgjorde ein eigen klasse av profesjonelle musikarar, menn og kvinner, som vandra aleine eller i grupper frå landsby til landsby, frå slott til slott, og underheldt med song og spel, dyredressur, akrobatikk og tryllekunstar. Dei var så uglesedde av samfunnet rundt at dei verken var verna av lova eller fekk ta del i dei kyrkjelege sakramenta. Utover på 1000-talet ser vi at dei tek til å organisere seg i "brorskap". Litt seinare utviklar desse brorskapane seg til reine musikarlaug som kunne tilby profesjonell musikkundervisning.

  Minstrelar og sjonglørar som gruppe var verken tekstforfattarar eller komponistar. Dei var reine utøvarar, men det er gjennom dei at vi kjenner til musikken til dei såkalla \_troubadourar\_ og \_trouvèrar\_. Orda tyder det same, nemleg "å finne" eller "å finne på". Troubadourane var diktar-komponistar, ofte adelege, frå Provence i Sør-Frankrike. Dei skreiv på det lokale språket der, \_langue d'oc\_. Kunsten deira, som var sterkt inspirert av den spansk-arabiske kunsten på Pyrenearhalvøya, spreidde seg raskt nordover til dei nordfranske provinsane. Her skreiv trouvèrane, som var aktive heile 1200-talet, på \_langue d'oïl\_, den dialekten som seinare kom til å utvikle seg til moderne fransk. Mange av desse songane vart seinare samla og utgitt slik at vi i dag kjenner 2600 troubadourdikt og 260 melodiar, mens etter trouvèrane har vi overlevert om lag 4000 tekstar og 1400 melodiar.

--- 22 til 305

Det er ikkje alltid at det poetiske og melodiske uttrykket er av det mest elegante slaget, men formstrukturane viser stor grad av variasjon. Songane er syllabiske, og toneomfanget (\_ambitusen\_) er avgrensa til éin oktav. Dei vanlegaste skalaene er dorisk og mixolydisk, men vi kan vel tenkje oss at nokre tonar kan ha vorte endra kromatisk slik at ein har nærma seg dur eller moll. I samlingane finst alt frå enkle songar til større balladar i ein meir dramatisk stil. Nokre av desse kan ha kravd fleire roller, andre igjen har det kanskje vore dansa til. Dei eldre songane har ofte refreng som kan ha vorte framførte av kor.

  Særleg troubadoursongane frå sør har kjærleik som eit hovudtema. Ei populær underform av desse er den såkalla \_pastourelle\_, som alltid fortel den same historia: Ein adelsmann prøver å komme "under fellen" til ei hyrdinne, som etter så mykje motstand som god folkeskikk krev, underkastar seg eller roper så høgt at ein bror eller ein elskar kjem til unnsetning og får kasta ut "inntrengjaren". I førstninga var det vanleg at dei forteljande avsnitta vart framførte som monolog. Men etter kvart gjekk ein over til å framføre dei som ein dialog mellom adelsmannen og hyrdinna. Enda seinare vart dialogen ikkje berre sungen, men også dramatisert, og dersom ein så la til ein liten episode eller to, hadde ein eit lite musikkdrama. Eit slikt stykke er det kjende \_Jeu de Robin et de Marion\_ av Adam de la Halle, den siste av dei store trouvèrane på 1200-talet.

Troubadourkunsten vart mønster for den tyske utgåva av adelege poetmusikarar, \_Die Minnesänger\_ (av "minne" = kjærleik). Den kjærleiken desse song om i sine "Minnelieder", var ei meir abstrakt og overjordisk utgåve enn den svært så jordnære varianten dei franske modellane deira hadde dyrka. Hos tyskarane fekk tekstane ofte eit religiøst tilsnitt, og musikken deira gjekk derfor meir i retning av gregoriansk song. Den vanlegaste forma i songane var såkalla \_bar-form\_ (eller \_AAB-form\_).

  Utover på 1300-, 1400- og 1500-talet overtek \_Die Meistersinger\_ for minnesongarane, profesjonelle musikkhandverkarar i tyske byar, ikkje minst i hansabyane, som hadde sin store blomstringsperiode på denne tida. Kunsten til desse meistersongarane grodde etter kvart fast i eit rigid regelverk som gjer at han framstår som stiv og uttrykkslaus samanlikna med kunsten til minnesongarane. Det er elles desse meistersongarane Richard Wagner harselerer med i operaen \_Die Meistersinger von Nürnberg\_ frå 1867.

## xxx2 Instrument og instrumentalmusikk i mellomalderen

Vi veit ikkje mykje om kva slags musikk som vart spelt på instrument før vi har komme inn på 1200-talet. Men vi veit at instrumenta eksisterte, og at dei vart spelte på. Kjeldene til denne kunnskapen er ikkje vanlege manuskript, og dei seier ingenting om instrument. Heller ikkje dei gamle teoretikarane seier noko om instrumentalmusikken før vi er inne på 1300-talet. Når det gjeld tidleg mellomalder, kjem informasjonen dels gjennom nokre få litterære referansar, frå biletlege framstillingar i relieff og skulpturar, og særleg frå små miniatyrar som pryder gamle psalterar og andre bøker. I tillegg finst det ein del referansar til ulike instrument i fransk poesi frå 1100- og 1200-talet.

--- 23 til 305

Ein ting er sikkert: Ikkje all dans i mellomalderen var akkompagnert av song. Den tidlegaste forma for instrumental dansemusikk som vi kjenner til, er \_estampie\_. Vi finn talrike døme på denne forma i England og på kontinentet frå før 1200-talet. Det er vel tvilsamt om tidleg mellomalder hadde utvikla ein eigen instrumentalmusikk, men det ville vere enda meir tvilsamt å gå ut frå at musikken frå denne perioden berre er vokal. Vi kan jo heller ikkje vere bombesikre på at ikkje den gregorianske songen til alle tider og alle stader var framført reint vokalt.

  Det eldste karakteristiske mellomalderinstrumentet var \_harpa\_, som vart importert til kontinentet frå Irland og England. Det viktigaste strykeinstrumentet var \_vielle\_ eller \_fiedel\_, som hadde mange namn og fanst i mange ulike storleikar, og dette instrumentet er forgjengaren til renessanseviolen og den moderne fiolinen. Viellen frå 1200-talet hadde fire strenger det vart spelt på, pluss ein bordunstreng. Det er dette instrumentet vi oftast ser at sjonglørane er avbilda med, og som dei gjerne akkompagnerte songen sin med. Eit anna instrument som også var mykje i bruk, var det såkalla \_organistrum\_. Det var ein trestrengers vielle som ein spelte på ved at ein dreidde eit hjul ved hjelp av ei sveiv. Hjulet gnissa mot strengene, og strengene vart trykte ned med nøklar eller tangentar og ikkje med fingrane. Dette er forløparen til dreielira.

\_Lutten\_ kjenner vi frå 800-talet. Han hadde vorte innført til Spania av arabarane. Når vi nærmar oss renessansen, byrjar lutten å komme i vanleg bruk også i andre land.

  Vi kjenner også til ulike blåseinstrument. Av treblåsarar har vi fleire både blokkfløyte-, tverrfløyte- og obotypar. Trompetar og horn vart nok berre nytta i adelege krinsar, mens det universelle folkelege instrumentet var sekkepipa.

  I mellomalderen var det også, i tillegg til dei store orgla i kyrkjene, to mindre typar: \_portativ\_ og \_positiv\_. Det første var så lite at ein kunne bere det (portatum), gjerne med ein skulderstropp. Det hadde berre ei piperekkje og vart spelt på med høgre handa mens den venstre handterte belgen. Positivet kunne også berast, men det måtte ein plassere på eit bord når ein skulle spele på det, og ein måtte ha ein assistent til å dra belgen.

## xxx2 Norsk musikk i mellomalderen

Kjeldene er sparsame når det gjeld norsk og nordisk musikk i mellomalderen. Sikkert er det at med kristendommen og oppbygginga av den katolske kyrkja i Noreg, kom heile den gregorianske songtradisjonen inn i norsk kultur. Dette er felles europeisk musikkultur. Det er likevel éin song som fortener å bli nemnd her, den såkalla \_Magnushymnen\_, som handlar om den heilage Magnus som vart drepen i 1115 og vart vernehelgen for Orknøyane. Dette er parallelt organum, men det særeigne er at stemmene går i parallelle tersar, ikkje i kvartar eller kvintar som dei "burde". Forskarane har prøvd seg på ulike forklaringsmodellar. Nokre meiner at det kan vere ei nedteikning av ein improvisert praksis. Det finst nemleg ei engelsk kjelde frå 1100-talet som fortel korleis walisarar og folk i Nord-England improviserte to- og fleirstemmig song, og dette kan jo også ha vore ein vanleg praksis på Orknøyane.

--- 24 til 305

Sagalitteraturen viser også at vikingferdene førte med seg ein annan tradisjon til Norden, nemleg dei omreisande spelemennene i mellomalderen, sjonglørane. Desse \_leikarane\_ hadde i det gamle norrøne samfunnet den same låge posisjonen som dei europeiske brørne deira. Dei skilde seg derfor i sosial status sterkt ut frå \_skaldane\_, som gjerne hadde ein viktig posisjon i den nærmaste krinsen rundt ein høvding eller ein konge. Leikarane trakterte ulike instrument som \_gígja\_ (eit strykeinstrument som ofte blir nemnd samstundes med \_fidla\_, mellomalderfiolinen), \_bumba\_ (tromme) \_pípa\_ (ulike fløytetypar) og \_trumba\_ (ein lur eller trompet).

  Etter at borgarkrigane i Noreg tek til å ebbe ut med kong Sverre på slutten av 1100-talet og kongane i større grad får fast residens, kjem instrumentalmusikken meir til heider og verdigheit. I \_Kongsspegelen\_, ei bok om skikk og bruk på 1200-talet, blir både vokal- og instrumentalmusikk sidestilte med skaldskap. Men når det blir nemnt "strengeleik" her, er det nok den "kongelege" harpa det er sikta til, ikkje den gigja leikarane brukte.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Gjer kort greie for korleis kyrkja styrkjer maktposisjonen sin utover i mellomalderen.

2. Grei kort ut om musikksynet i mellomalderen.

3. Kva reformer gjennomfører pave Gregor den store i den katolske høgmessa?

4. Gjer greie for dei stilistiske særtrekka i gregoriansk song.

5. Korleis utviklar den tidlegaste fleirstemmigheita seg frå omkring år 1000 og fram til slutten av ars antiqua-perioden? (Stikkord her er organumstil og Notre Dame-skolen.)

6. Gjer kort greie for livsvilkåra for menneske i Europa på 1300-talet.

7. Kva nye musikalske stiltrekk gjer seg gjeldande i ars nova-tida?

8. Kva er ein isorytmisk motett?

9. Kva kjenneteiknar fauxbourdon-stilen?

10. Gjer greie for dei viktigaste formene for verdsleg musikk i mellomalderen.

11. Kva slags instrument er dette: vielle, organistrum, portativ og positiv?

12. Gjer kort greie for skilnaden mellom ein leikar og ein skald.

--- 25 til 305

# xxx1 Kapittel 2: Renessansen

## xxx2 Historisk bakgrunn

Renessansen i musikkhistoria blir rekna frå 1450 til 1600. Dette er ein tidsepoke som er prega av store omveltingar i Europa. I 1453 erobrar tyrkarane Konstantinopel. Dermed går det bysantinske riket til grunne, og med det forsvinn den siste direkte sambandslinja attende til antikken. Mange av vitskapsmennene frå Bysants flyktar til Italia der dei inspirerer italienarane til å studere gresk språk og antikk gresk litteratur og filosofi. Boktrykkjarkunsten revolusjonerer kommunikasjonen mellom menneske.

  Dette er også tida for dei store oppdagingane, både i himmelen og på jorda. Copernicus forsyner oss med det heliosentriske verdsbiletet (sola er sentrum i universet, ikkje jorda), Columbus "finn" Amerika, Vasco da Gama opnar sjøvegen til India, og Magellans ekspedisjon tek den første jordomseglinga. Europa ekspanderer, skaffar seg koloniar og handelsstasjonar i alle verdsdelar og tek på den måten over verdshegemoniet. Rikdommane strøymer inn til Europa med gull, sølv, eksotiske krydder og luksusartiklar. Fyrstane overgår kvarandre i pomp og prakt, og det veks fram eit velståande borgarskap særleg i dei byane som driv med skipsfart og fjernhandel. Dermed ser vi at kunsten nettopp i denne perioden har sine beste vilkår ved dei mektigaste fyrstehoffa og i dei rike byane i Italia og Flandern (Nederland, Belgia og Nord-Frankrike i dag).

  Sjølve nemninga "renessanse", som tyder "atterføding", er lånt frå kunsthistoria og står der for stilen i biletkunst på 1400- og 1500-talet. Etter kvart vart nemninga utvida til å omfatte alle kulturelle ytringar, også musikken. Men når innhaldet i eit omgrep blir utvida, blir det gjerne mindre presist.

  For det første innebar det ei slags atterføding av den greske og den romerske antikken, ein tanke som var stimulert av at ein på denne tida fann fram til mange antikke verk innanfor biletkunst og litteratur. Det vart likevel ikkje oppdaga noko musikkverk som kunne samanliknast med desse, så det var aldri snakk om å gjenskape musikken på same måten som på andre felt.

  For det andre førte "renessanse" til ei atterføding av det menneskelege ved at ein utvida interessefeltet også til verdslege studiar, noko som hadde vorte skyvd til side i mellomalderen. Denne dreiinga over mot det menneskelege og verdslege heng saman med "humanismen", som er ein sentral del av renessansen. Kunstnarane byrja å fokusere på både verdslege og religiøse motiv, og ein ønskte å gjere kunstverket både forståeleg og vakkert for menneska og akseptabelt for Gud.

--- 26 til 305

For det tredje oppfatta renessansemennesket si eiga tid som eit brot med den næraste fortida. Ein forlèt den oppfatninga ein i mellomalderen hadde av historia som ei samanhengande utvikling, og erstattar henne med ein lengt attende til ei gyllen tid, ei tid som hadde vore gløymd i tusen år, og som no var i ferd med å bli skapt på nytt.

  Renessansen startar i Italia, og derfrå spreier han seg til resten av Europa. Den såkalla høgrenessansen omkring 1500 kan vise til kunstnarar som Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo og Rafael.

Kyrkja hadde framleis ein sterk posisjon på 1400- og 1500-talet, men gjennomgår dramatiske endringar. Dette er reformasjonstida, ei tid der sterke krefter innanfor kyrkja arbeider for å gi kyrkja attende den åndelege krafta som ho hadde hatt før forfallstida på 1200- og 1300-talet. Det iherdige reformarbeidet fører til at det blir danna nye kyrkjesamfunn utanfor den katolske kyrkja (luthersk, reformert osv.). Men det er også tida for den såkalla motreformasjonen, ei intern "opprydding" i pavekyrkja. Under trugsmålet om at England, Nederlanda, Tyskland, Austerrike, Böhmen, Polen og Ungarn kunne komme til å forlate den katolske kyrkja, var det nødvendig med kraftige mottiltak frå pavekyrkja. I dette arbeidet var Trientkonsilet eit viktig tiltak. Alle erkebiskopar, biskopar og nokre verdslege fyrstar frå det katolske Europa møttest til eit kyrkjemøte i den norditalienske byen Trient. Her sat dei saman meir eller mindre samanhengande frå 1545 til 1563. Målet var å reinse kyrkja for alle former for verdslegheit og misbruk.

## xxx2 Burgundskolen

Ved hoffet til hertugen av Burgund utvikla det seg på 1400-talet eit rikt kulturliv. Her fanst det eit orkester, eit \_kapell\_, som sysselsette mange profesjonelle musikarar og komponistar som følgde med fyrsten på reisene hans. Dei hadde ansvaret for både kyrkjemusikken og underhaldningsmusikken ved hoffet. Sjølv om mange både kyrkjelege og verdslege fyrstar skaffa seg orkester til hoffa sine på denne tida, var det ingen som kunne måle seg i kvalitet med orkesteret til Filip den gode, hertug av Burgund frå 1419 til 1467. I orkesteret spelte det folk frå heile Europa, franskmenn, englendarar, tyskarar, portugisarar og flamlendarar. Denne kosmopolitiske atmosfæren vart understreka av stadige besøk av utanlandske musikarar. Og musikarane i orkesteret hans reiste mykje rundt i Europa på jakt etter enda betre tilsetjingsvilkår. Dermed låg alt til rette for at den musikken som vart skapt ved hoffet i Burgund, skulle bli ein internasjonal stil. Hoffet hadde så stor prestisje knytt til seg at musikken herfrå kom til å prege musikken både ved dei andre hoffa i Europa og i dei store katedralane. Og det er musikken som vart skapt her i desse åra, som har fått namnet \_Burgundskolen\_.

Den sentrale komponisten ved hoffet i Burgund var \_Guillaume Dufay\_ (om lag 1400-74). Sjølv om han i samtida var feira som ein av dei fremste komponistane i Europa, var han truleg aldri medlem av kapellet til hertugen. Han var fødd i Flandern, var utdanna prest og hadde studert kyrkjerett i Paris, og han hadde hatt fleire

--- 27 til 305

stillingar i Italia, mellom anna ved det pavelege hoffet i Roma, før han byrja hos hertugen av Burgund. Sjølv om han ikkje var tilsett som musikar, vart han likevel alt i levande live feira som ein av dei største komponistane i Europa, og han fungerte som lærar for ei lang rekkje berømte musikarar.

  Den største delen av produksjonen til komponistane i Burgund var messer, motettar og verdslege chansons med fransk tekst. Typisk for burgundstilen var firstemmig sats, der stemmene er sjølvstendige, men kadensane ofte får akkordprogresjonen V-I. Likevel er det viktig å vere klar over at komponistane neppe tenkte akkordane som sjølvstendige storleikar. Dei var framleis berre danna som eit resultat av korleis dei fire melodilinjene bevegde seg. I nokre av dei seinare messene til Dufay ser vi klare renessansetrekk som strengare dissonansbehandling, meir konsonerande akkordar, likeverdigheit mellom stemmene og av og til bruk av imitasjon. Dufay utnyttar også Dunstables fauxbourdon-teknikk. Mange av messene hans er anten "motto-messer" etter modell av Machaut eller såkalla \_cantus firmus-messer\_. Cantus firmus (= fast song) er nemninga på den gregorianske melodien som ligg i tenor og blir basis for komposisjonen. Ei cantus firmus-messe er da ei messe som har den same gregorianske melodien som grunnlag for alle satsane.

  Dufay innfører ei ekstra stemme under tenor, og han er også av dei første som plasserer melodistemma i toppstemma i staden for i tenor. Dermed får vi denne stemmeinndelinga som også kom til å vere grunnlaget for den typen firstemmig sats som vi kjenner:

  cantus eller discantus = sopran

  contratenor altus = alt

  tenor = tenor

  contratenor bassus = bass

Denne organiseringa av stemmene viser at klangidealet er i endring, og at det byrjar å nærme seg det klangidealet som vi tenkjer på med renessansen, og som er levande den dag i dag. Fordi bassen hos Dufay sjeldan beveger seg under c, vil musikken ha ein etter måten lys klang samanlikna med dei seinare renessansekomponistane.

## xxx2 Den flamske skolen

I perioden frå 1450 til 1550 er det europeiske musikklivet prega av det som har fått namnet \_den flamske skolen\_. I heile dette hundreåret sat det i dei fleste av dei viktigaste musikkstillingane i Europa musikarar og komponistar som hadde sin bakgrunn i Nordvest-Europa. Nemninga siktar altså ikkje til ei form for nasjonalitet, men viser til eit større geografisk område og til ein musikalsk stil som inneheld stiltrekk som meir eller mindre gjennomsyrar all musikk som blir skriven i Europa fram til 1570.

--- 28 til 305

Flandern låg på 1400-talet under hertugen av Burgund, på det tidspunktet ein av dei mektigaste fyrstane i heile Europa. Omkring 1400 herska hertugen over eit område som i dag omfattar Nederland, Belgia, Nordaust-Frankrike, Luxembourg og Lorraine i tillegg til det opphavlege arvelandet hans hertugdømmet Bourgogne i det sentrale Aust-Frankrike. Sjølv om hovudresidensen til hertugen var i Dijon, var det vanleg at fyrstane reiste rundt i riket saman med hoffet sitt. Så lenge statsadministrasjonen var dårleg utbygd, var det viktig for fyrstane å vere til stades i alle delar av riket for å markere myndigheita si over området. Hertugen og hoffet hans heldt derfor ofte til i dei litt opprørske byane Lille, Brugge, Gent og Brussel.

  Musikken til dei tidlegaste komponistane i den flamske skolen byggjer direkte på dei siste verka til Dufay. I tidlegare musikkhistoriske skildringar var faktisk det vi kallar Burgundskolen, rekna som ein av fleire "flamske skolar". Den første av dei store flamske komponistane er \_Johannes Ockeghem\_ (om lag 1430-95). Han var ikkje berre ein stor komponist, men fekk også mykje å seie som lærar for mange av dei leiande flamske komponistane i generasjonen etter han. Vi kjenner lite til livet hans, men veit at han i 1452 fekk stilling i kapellet til den franske kongen, og at han vart utnemnd til leiar for dette kapellet i 1465, ei stilling han hadde heilt til han døydde i 1495.

  Ockeghem ser ikkje ut til å ha vore ein særleg produktiv komponist, sjølv om vi må rekne med at mykje kan ha gått tapt. Det vi kjenner, er 12 messer, 10 motettar og omkring 20 chansons (verdslege songar med fransk tekst, ein viktig forløpar for madrigalen). At det er så mange messer i forhold til dei andre komposisjonstypane, tyder på at messa var den viktigaste komposisjonsforma i siste halvdelen av 1400-talet. Det er vel da eit bevis på at komponistane prøver å prestere det ypparste innanfor denne sjangeren. Ockeghems stil i messene er ein firstemmig sats der dei fire stemmene er sjølvstendige melodiske linjer. Eit nytt trekk er likevel at området for basstemma no er utvida nedover til G og F, ja, faktisk ned mot D og C i spesielle parti med berre mørke stemmer. I forhold til Burgundskolen læt Ockeghems musikk fyldigare, mørkare og meir homogent. For å variere klangen kan Ockeghem i enkelte parti sløyfe ei eller fleire av dei fire stemmene, og vi ser også at han andre stader organiserer stemmene parvis i kontrast til kvarandre.

  Ockeghem brukte sjeldan imitasjonsteknikken slik vi kjenner han hos den neste generasjonen med flamske komponistar. Men Ockeghem ser ut til å ha hatt stor glede av å skrive musikk med skjult struktur, noko han har felles med komponistar som skreiv isorytmisk motett på 1300‑talet. Ockeghems felt er ulike former for kanon. Han tek utgangspunkt i éi stemme. Neste stemme startar nokre slag seinare, anten med den same melodien, i kreps (same melodi baklengs), i omvending (dei same intervalla i motsett retning) eller i omvend kreps. Ein annan måte å gjere det på er å bruke diminusjon (halvering av noteverdiar) eller augmentasjon (dobling av noteverdiar). Stemmene kan byrje på ulike tonar, og det finst døme på dobbeltkanon, der to eller fleire kanonar blir framførte samstundes. Det er likevel viktig å understreke at i dei komposisjonane der Ockeghem bruker denne typen teknikk, er strukturen så godt gøymd at det ikkje har noko å seie for det klingande resultatet.

--- 29 til 305

Dermed blir det hos Ockeghem ei likeverdigheit mellom det handverksmessige og det klingande resultatet. Dette kjenneteiknar musikken til mange store komponistar, både Palestrina, Bach, Beethoven og Schönberg.

{{Musikknotar:}} Ulike former for kanonteknikk: Temaet i grunnform, Omvending av temaet, Temaet i kreps, Augmentering av temaet, Diminuering av temaet.

Når det gjeld harmonikk, er Ockeghem meir konservativ enn Dufay. Han forlèt ikkje modaliteten, men ein er litt usikker på om det i praktisk musisering vart endra nokre tonar kromatisk for å skape leietonar i kadensane. Og når det gjeld kyrkjemusikken hans med den avgrensa ambitusen, dei lange linjene utan klare kadensar, dei skjulte strukturane, den homogene klangen - ingen musikk formidlar det mystiske og overjordiske i religionen så foredla som komposisjonane til Ockeghem.

Blant alle dei glimrande komponistane som prega europeisk musikk rundt 1500, er det likevel éin som skil seg ut, og som må reknast blant dei største til alle tider, Ockeghem-eleven \_Josquin des Prez\_ (om lag 1440-1521). Få komponistar har vore så omtykte i levande live, og få har hatt så mykje å seie for ettertida. Meisterskapen hans fekk Luther til å utbryte: "Han er tonemeisteren; dei må gjere som han vil, mens andre komponistar må gjere som tonane vil." Josquin hadde stillingar ved hoff både i Italia og i Frankrike, ein periode også ved det pavelege kapellet i Roma.

--- 30 til 305

Produksjonen hans omfattar 18 messer, omkring 100 motettar og 70 chansons og andre verdslege songar.

  Det er verdt å merke seg dei mange motettane til Josquin. Vi har sagt at det var messa som var den viktigaste sjangeren for komponistar å vise meisterskapen sin i. Men messa, med sin faste tekst og sin faste liturgiske funksjon, gav lite rom for eksperimentering. Annleis var det da med motetten. Dette var i renessansen ein einsatsig komposisjon med religiøs tekst på latin og der teksten gjerne var henta frå Bibelen eller andre religiøse skrifter. No opnar det seg mykje nytt i forholdet mellom tekst og musikk fordi det her var mogleg å velje tekstar med eit sterkare kjensleinnhald. Derfor blir motetten den mest nyskapande forma for kyrkjemusikk frå Josquin og utover på 1500-talet.

  Josquins messer er heller konservative i stilen. Dei fleste av dei er cantus firmusmesser som er bygde over ein verdsleg melodi. Men her finst det og messer i ein stil som vart meir vanleg utover på 1500‑talet, nemleg "parodimessa". Slike messer var ikkje berre baserte på ein enkelt melodi. Dei byggjer på ein eksisterande chanson eller ein annan verdsleg song med karakteristiske motiv, akkordprogresjonar, ja, til og med sjølve grunnstrukturen. Kva og kor mykje som blir "lånt", kan variere sterkt frå verk til verk. Det som likevel er avgjerande, er kor original omarbeidinga av det lånte materialet er. Parodimessene ser ut til å erstatte den gamle cantus firmus-messa frå omkring 1540. Vi kan kanskje undre oss litt over at komponistane i tidlegare tider ikkje prøvde seg med meir originalitet ved å produsere det musikalske råmaterialet sitt sjølv. Men da må det vere lov å peike på at dette vel er noko av det same som jazzmusikarar har gjort sidan 1940-åra, nemleg å bruke til dømes ein standardlåt og jobbe vidare med han på sin eigen måte.

  Det er likevel i motettane sine at Josquin viser størst originalitet. Det karakteristiske for stilen er at kvar tekstfrase byggjer på sitt eige musikalske motiv som blir presentert imitatorisk i kvar stemme etter tur. Når den første tekstfrasen er presentert på denne måten, startar neste med eit nytt melodisk motiv. Dermed overlappar frasane kvarandre ved at den nye frasen startar i den stemma som er først ferdig med den føregåande før dei andre stemmene er ferdige. Det er dette vi kallar \_gjennomimitert sats\_. Dermed flyt musikken i eitt utan å bli delt opp i ledd eller i seksjonar.

  For at musikken ikkje skulle bli einsformig, ser vi at Josquin kan ta opp att frasar, gjerne ved å kontrastere stemmepar. Større verk kan bli delte i seksjonar ved at han lagar ein kadens i alle stemmene eller endrar taktart eller tempo. Likeins kan vi av og til ane ei slags tredelt form, der dei to ytterdelane er like i karakter, mens dei står i kontrast til den i midten. Typisk for alle flamlendarane er også eit påfallande "driv mot kadensen", der tettare sats, kortare noteverdiar, raskare harmonisk puls og auka dissonansbruk er med på å intensivere spenninga fram mot den avsluttande akkorden, ein akkord som framleis hos Josquin er utan ters.

--- 31 til 305

{{Musikknotar:}} Dei 12 første taktane av Josquins motett Ave Maria.

Josquins musikk er basert på dei modale skalaene, men i harmonikken ser vi ein sterkare tendens til å bruke V-I-samband, særleg fram mot kadensane. Bassen går oftare i kvint- og kvartsprang, noko som er eit teikn på at denne stemma er på veg til heller å vere eit harmonisk fundament enn ei sjølvstendig melodilinje.

Josquin legg også vekt på å uttrykkje teksten gjennom musikken, ikkje berre ved at han gir setningane og orda ei korrekt betoning, men også ved at han skildrar innhaldet i orda og dei kjenslene dei vekkjer, gjennom musikken. Slik tolkande eller skildrande musikk blir i renessansen kalla \_musica reservata\_. Mot slutten av renessansen blir denne typen "ordmåleri" utvikla til det ekstreme, særleg innanfor italiensk madrigal.

## xxx2 Evangelisk kyrkjemusikk i reformasjonstida

Da Luther i 1517 slo opp dei 95 tesane sine på kyrkjedøra i Wittenberg, hadde han ingen tanke om at det skulle komme til eit brot med den katolske kyrkja. Sjølv etter at brotet var eit faktum, heldt ein i dei lutherske gudstenestene fast på det meste av

--- 32 til 305

den katolske liturgien med dei latinske tekstane og den tradisjonelle kyrkjemusikken, både gregoriansk song og polyfoni. Ofte var den opphavlege songteksten framleis på latin, eller han vart omsett til tysk, eller det vart laga ein ny tekst på tysk til den gamle musikken.

  Den posisjonen musikken fekk i den lutherske kyrkja, reflekterer på mange måtar det musikksynet Luther hadde. Han var ein stor musikkelskar, songar, habil komponist og ein beundrar av Josquin og den flamske skolen. Han var overtydd om at musikken hadde ein oppsedande verknad, og ville at heile kyrkjelyden skulle vere med i den musikalske delen av gudstenesta. Derfor vart den lutherske kyrkjelydssongen, \_koralen\_, det viktigaste bidraget frå den lutherske kyrkja på musikkområdet. Opphavleg hadde koralen to element: ein tekst og ein melodi, og dei kunne bli til på ulike måtar. Mange melodiar var nykomponerte, og Luther sjølv skal ha laga fleire, mellom andre den velkjende "Vår Gud han er så fast ei borg". Men mange melodiar eksisterte alt som hymnar, kyrkjelege songar og åndelege viser. Ein viktig klasse av koralar var dei såkalla \_contrafacta\_, parodiar av verdslege songar av ymse karakter, der ein heldt på melodien, men sette ein ny religiøs tekst til. Den kanskje mest kjende av denne typen er "O, Welt ich muss dich lassen", som i originalversjonen til Heinrich Isaac heitte "Innsbruck, ich muss dich lassen".

## xxx2 Dansk-norsk kyrkjemusikk etter reformasjonen

På 1500-talet hadde Noreg så smått byrja å overvinne nedgangen etter svartedauden og den forverra klimatiske situasjonen. Folketalet steig sakte, men sikkert, og vi ser teikn på ein økonomisk oppgang. Dette fører til ein breiare kulturell kontakt med Europa. Men å vinne attende den politiske fridommen vart vanskelegare da reformasjonen vart innført i 1537. Da fekk kongen, som sat i København, kontroll over alle kyrkjeeigedommane, og erkebispesetet i Trondheim, som ofte hadde stått i opposisjon til dei danske kongane, vart avvikla. Når så dei leiande kyrkjelege stillingane etter kvart blir fylte opp av kongens menn, seier det seg sjølv at det danske nærværet i Noreg blir sterkare.

Ei bok var i særleg grad med på å prege den lutherske gudstenestemusikken i tida rett etter reformasjonen, nemleg Hans Thomissøns \_Den danske Salmebog\_ frå 1569. Ho inneheldt 268 salmetekstar og 216 melodiar og var laga for bruk både i kyrkjene, skolane og private heimar.

  Salmeboka vart autorisert av kongen, og det kom pålegg om at alle kyrkjene skulle kjøpe henne inn. Thomissøn hadde med ein del at den gamle katolske songskatten, sjølv om dette eigentleg var ubrukeleg i gudstenestesamanheng. Men desse salmane var ein så viktig del av songtradisjonen blant folk at dei levde vidare utanfor kyrkjerommet. Det var tyske salmar med, omsette til dansk, og rundt halvparten var nyare danske salmar. Til dei utanlandske salmane valde Thomissøn ofte helst danske melodiar framfor dei opphavlege, noko som styrkte den nasjonale tendensen i samlinga.

Sjølv om det fanst orgel i nokre norske kyrkjer i mellomalderen, ser det ut til at framveksten av den lutherske kyrkjelydssongen og ei generell økonomisk oppgangstid på 1500-talet førte til at det kom mange fleire orgel i denne perioden. Den første

--- 33 til 305

kjende organisten i Noreg var ein viss Niels Mogensen, som var tilsett i Bergen domkyrkje fram til han døydde i 1566. Kjeldene nemner at han var svært omtykt og høyrde til i dei høgaste sosiale krinsane.

## xxx2 Katolsk kyrkjemusikk i seinrenessansen

Da musikken var oppe til diskusjon under Trientkonsilet, vart det retta kritikk mot den verdslege ånda som gjennomsyra han, særleg når det galdt parodi- og cantus firmus-messer. I tillegg såg ein med skepsis på den kompliserte polyfonien som ein meinte tilslørte teksten. Ein kritiserte bruken av støyande instrument i kyrkjene, og ein klandra songarane for dårleg tekstuttale og at dei var likegyldige når dei framførte musikken.

Den viktigaste komponisten innanfor den katolske kyrkja i siste halvdelen av 1500-talet er \_Giovanni Pierluigi da Palestrina\_ (1525/26-94), som gjerne blir kalla Palestrina etter byen han var fødd i. Det har vore ein seigliva myte at Trientkonsilet heldt fram Palestrinas musikk som eit døme på \_god\_ kyrkjemusikk. Det aktuelle verket skal ha vore den såkalla \_Marcellusmessa\_, ei seksstemmig messe som vart publisert i 1567. Men det konsilet gjer, er truleg berre å stadfeste ein kyrkjemusikalsk stil som alt er etablert, og som Palestrina er den fremste eksponenten for.

  \_Palestrinastilen\_, som har vorte eit fast namn på Palestrinas komposisjonsteknikk, kjem klarast fram i messene hans. Grunnlaget for stilen er imitasjonsteknikken til den flamske skolen. Kvar frase har sitt eige melodiske motiv som blir behandla imitatorisk i alle stemmene. Vi finn hos Palestrina det same "drivet mot kadensen" som hos Josquin des Prez. Melodikken er nærmast gjennomført diatonisk, dei melodiske frasane har ofte bogeform og er stort sett trinnvis. Spranga finn vi i regelen i starten av frasen, og dei blir følgde av trinnvis rørsle i motsett retning.

{{Portrett: Giovanni Pierluigi da Palestrina.}}

--- 34 til 305

{{Musikknotar:}} Kyrie frå Marcellusmessa av Palestirna, dei 9 første taktane.

--- 35 til 305

Harmonikken er eit resultat av dei polyfone linjene, men dei dannar oftast fullstendige treklangar, også i sluttakkordane. Karakteristisk er også den hyppige bruken av kvart- og kvintsprang i bassen, noko som gir tydelegare kadensar og viser ein tendens i retning av dur- og molltonalitet. Eit anna viktig trekk ved Palestrinas harmonikk er den varsame dissonansbehandlinga hans. Alle dissonansar (kvartar, septimar og nonar) blir førebudde (= førekjem som konsonans i akkorden før) og blir vidareførte trinnvis ned.

Rytmen i Palestrinas musikk er styrt av teksten. Frå Palestrinas hand er musikken skriven i stemmebøker, ikkje i partitur. Han skreiv også utan taktstrekar, noko som viser at dei ulike stemmene ikkje nødvendigvis går i den same taktarten sjølv om dei har den same pulsen. Nokre frasar kan ha to- eller firetaktskjensle, andre tretaktskjensle. Og på grunn av polyfonien vil dei ulike rytmiske mønstra sjeldan komme samstundes i alle stemmer. Dersom vi skal leite etter det rytmiske hos Palestrina, er det altså viktig å sjå "bakanfor" dei taktstrekane som utgivarar i våre dagar set inn i partituret til hjelp for dirigentane.

  Klangen hos Palestrina er rik og fyldig. Han pressar sjeldan songarane ut i ytterregistra. Klangvariasjon skaper han på same måten som hos Josquin ved at han utelet stemmer og set dei parvis opp mot kvarandre, til dømes mørke mot lyse.

  Teksturen er som sagt stort sett polyfon, men han bruker homofoni i nokre parti. Dette ser vi særleg i tekstledd med mykje tekst, slik som i Gloria- og Credo-satsane. Ved sida av at det gir variasjon i den musikalske karakteren, og at det i homofone parti er lettare for tilhøyraren å oppfatte teksten, sparer det sjølvsagt også tid.

  Ein del samtidige komponistar som i stor grad skriv i den same stilen som Palestrina, bør vel også nemnast. I Spania finn vi \_Tomás Luis de Vittoria\_ (om lag 1549-1611) og i England \_William Byrd\_ (1543‑1623). \_Orlando di Lasso\_ (1532-94) var ein av dei store kosmopolittane på 1500-talet. Han var tilsett mange stader i Europa og er saman med Palestrina den største komponisten av kyrkjemusikk i seinrenessansen. Men mens Palestrina konsentrerer seg om messa, er det motetten som blir den fremste uttrykksforma hos Lasso. Totalt har han komponert over 2000 motettar i tillegg til all den andre kyrkjelege og verdslege musikken han har skrive. I og med at motetten opnar for meir ekspressivitet i uttrykket, pregar dette musikken til Lasso slik at han verkar litt meir impulsiv, emosjonell og dramatisk enn Palestrina.

## xxx2 Verdsleg musikk i renessansen

Ved å setje mennesket meir i sentrum hadde humanismen ført til ei stadig aukande interesse for verdsleg kunst. Og den musikkforma som speglar renessansen best, er utan tvil \_madrigalen\_. Madrigalen utviklar seg i løpet av 1500-talet til å bli den kunstnarleg mest forseggjorde verdslege musikkforma i Europa. I tillegg til det humanistiske gjennombrotet ser vi eit par andre tydelege tendensar i Europa på 1400- og 1500-talet. Den eine er ideen om nasjonalstaten, den andre at denne ideen

--- 36 til 305

går parallelt med ein tendens til at makta blir sentralisert. At madrigalen veks fram i Italia, ser ut til å vere i tråd med begge desse tendensane. Det som kjenneteiknar den italienske madrigalen på 1500-talet, er at han bruker tekst på "morsmålet". Men på denne tida hadde ikkje Italia ei felles skriftnorm. Tvert imot var dette ein periode der diskusjonen gjekk om kva som skulle vere grunnlaget for eit framtidig italiensk skriftspråk. Ein av dei viktigaste modellane for italiensk vart etter kvart det "folkelege" språket som dei store italienske renessanseforfattarane brukte: Dante, Boccaccio og Petrarca. I utgangspunktet var denne skriftnorma basert på det talespråket dei hadde i Toscana omkring Firenze. Italiensk poesi har ei rik blomstringstid på 1400- og 1500-talet, og det er denne poesien som inspirerer komponistar til å utvikle ei ny musikalsk form, madrigalen. Og på same måten som poesien hadde grunnlaget sitt i folkespråket, hadde musikken røtene sine mellom anna i folkelege musikkformer som den franske chanson og den italienske frottola.

  Madrigalen er også kjenneteikna av at han var kammermusikk. Det vil seie at han var framført med berre éin songar på kvar stemme. Madrigalen var eksperimentell, særleg når det galdt harmonikk. Tekstane handla stort sett om kjærleik av eit eller anna slag og hadde ikkje sjeldan erotiske undertonar. Å hyggje seg med madrigalar var da også i stor grad ein utprega herreaktivitet ved selskapeleg samvær ved hoffa og i samlingar i klubbar og selskap der ein diskuterte kunst, litteratur og vitskap. Produksjonen av madrigalar i Italia var enorm, og mellom 1530 og 1600 vart rundt 2000 madrigalsamlingar trykte og gitt ut.

  Dei første madrigalane var firstemmige, men etter kvart vart dei oftare femstemmige. Dei var tenkte som acappellakomposisjonar, men ein går ut frå at det ofte vart brukt instrumentdoblingar. Madrigalen var typisk \_muska reservata-musikk\_, teksten skulle tolkast i musikk. I Italia fekk enkeltord meir fokus, mens dei engelske madrigalkomponistane i litt større grad la vekt på grunnstemninga i diktet og prøvde å reflektere dette.

  Madrigalen var ei gjennomkomponert form, det vil seie at kvar tekstfrase hadde eigen musikk. Dermed bestod han av fleire delar, somme polyfone, andre homofone som ofte overlappa kvarandre. Slik sett var madrigalen eit verdsleg motstykke til motetten.

Ein viktig faktor i samband med at madrigalen så fort vart utvikla til eit så høgt kunstnarleg nivå, var utan tvil koplinga mellom nyskapande italiensk poesi og den tekniske dugleiken til flamske musikarar som var i teneste rundt omkring i Italia. Dei viktigaste komponistane i den første fasen her var folk som \_Phillippe Verdelot\_ (om lag 1480-1545) i Firenze, \_Adrian Willaert\_ (om lag 1490-1562) i Venezia og \_Jacob Arcadelt\_ (om lag 1505-om lag 1560) i Roma. Den sentrale personen rundt midten av hundreåret var også nederlendar, \_Cipriano de Rore\_ (1516-65). Det er først enda ein generasjon seinare at italienarane for alvor overtek med namn som \_Luca Marenzio\_ (1553-99), \_Gesualdo da Venosa\_ (om lag 1560-1643) og \_Claudio Monteverdi\_ (1567‑1643).

  Eit særtrekk som gjer seg gjeldande utover på 1500-talet, er bruken av "kromatikk". I dag meiner vi med kromatikk at ein skalatone blir heva eller senka eit halvt trinn med bruk av laust forteikn. De Rore utnyttar kromatikk i homofone parti for å gjere det meir uttrykksfullt ved at han sidestiller treklangar som eigentleg ikkje

--- 37 til 305

høyrer saman. Dette stiltrekket blir mest ekstremt brukt av Gesualdo. Spenninga ligg altså ikkje i opplevinga av den kromatiske tonen som dissonans, slik vi kjenner det frå tonal musikk, men i samanstillinga av uventa akkordar. Eit illustrerande døme er opninga av madrigalen "Moro lasso" av Gesualdo.

{{Musikknotar:}} Gesualdo: "Moro lasso", dei to første systema.

--- 38 til 305

For det første har vi her på ordet "moro" ei fallande kromatisk linje i sopranstemma, noko som er meint å illustrere død. Akkordprogresjonen er Ciss-dur - a-moll - H-dur - G-dur. Fleire gonger oppstår det tverrstand som også verkar spenningsskapande. Dette er altså ei form for kromatikk som ligg litt utanfor omgrepet slik vi bruker det dag. Men i dette vesle partiet er det også eit døme på ei anna form for "kromatikk" som høyrde med til omgrepet den gongen. Vi skal hugse på at dette var musikk som først og fremst var skriven for utøvarane til bruk i hyggelege sosiale lag. "Chroma" tyder farge, og komponistane fargela musikken ikkje berre ut frå det auditive, men også det visuelle. Det er neppe tilfeldig at ordet moro startar med ein Ciss-durakkord. Da har ein nemleg høve til å skrive mange kryss (= krossar), og kross og død høyrer som kjent saman i kulturkrinsen vår. Madrigalane og ordmålingskunsten til komponistane i denne musikkforma var altså komposisjonar både for øyre og auge.

  Seinare på 1500-talet blir den italienske madrigalen eksportert til andre land i Europa. Her nyttar også komponistane tekstar på morsmålet, så no får vi franske, engelske og tyske madrigalar. Men fordi språka er ulike når det gjeld rytme, betoning og språkmelodi, må det musikalske uttrykket nødvendigvis også bli annleis. Dermed blir madrigalen den første musikalske forma der vi ser teikn på musikalske nasjonalstilar. Og slik blir også musikken ein del av den byrjande tendensen til å etablere nasjonalstatar med ein særeigen kulturell identitet, ei utvikling som kulminerer på 1800-talet med framveksten av etnonasjonalismen og samlinga av Italia og Tyskland rundt 1870, og i kunsten det som har fått namnet nasjonalromantikk.

  Den italienske madrigalen spreier seg til resten av Europa på slutten av 1500-talet. Særleg høgt nivå når den engelske madrigalen som blir dyrka ved hoffet til Elisabeth 1. (1558-1603). Dei sentrale komponistane her er \_Thomas Morley\_ (om lag 1557-1602), \_Thomas Weelkes\_ (om lag 1575-1623) og \_John Wilbye\_ (1574-1628). Generelt kan vi seie at den engelske madrigalen skil seg frå den italienske ved at han legg meir vekt på musikalsk struktur, mens den italienske er meir teksttolkande. Det er da også lite av den ekstreme kromatikken i dei engelske madrigalane. Tekstane er ofte pastorale og lett humoristiske, sjølv når ein skildrar kjærleikslengt, og dei har ikkje dei erotiske undertonane vi kan finne mykje av i dei italienske.

Ein annan sjanger som blomstra under Elisabeth 1., var solosongar som vart akkompagnerte av lutt, dei såkalla \_ayres\_. Den fremste komponisten her var \_John Dowland\_ (1562-1626). Tekstane i desse songane var stort sett av høgare litterær kvalitet enn dei ein brukte i madrigalane. Musikken manglar det teksttolkande elementet, men er ofte lyrisk, og melodiane er velforma og uttrykksfulle. Luttakkompagnementet er underordna songstemma, men er ofte melodisk og rytmisk sjølvstendig. Dei to stemmene er ofte noterte over kvarandre. Det må vi tolke slik at ein tenkte at songaren kunne akkompagnere seg sjølv.

--- 39 til 305

## xxx2 Instrumentalmusikk i renessansen

Det er først i renessansen at vi kan snakke om ein sjølvstendig instrumental kunstmusikk. Det hadde lenge vore vanleg å erstatte eller doble stemmer i vokalmusikken, og denne praksisen held seg også utover på 1500-talet, sjølv om dette blir kritisert av Trientkonsilet når det gjeld kyrkjemusikken. Utviklinga av ein eigen instrumentalmusikk heng også uløyseleg saman med utviklinga av nye instrument, særleg instrumentfamiliar, det vil seie instrument av same typen i ulike storleikar. Da vart det mogleg å spele firstemmige satsar med homogen klang. Dei viktigaste instrumentfamiliane frå denne tida er blokkfløytefamilien og gambefamilien. Frå den siste har vi framleis kontrabassen, dei andre måtte etter kvart vike for fiolinen, bratsjen og celloen som vi har i dag.

  Formene i den første instrumentalmusikken har fleire utgangspunkt. Nokre former utviklar seg frå vokalmusikkformer, andre er vidareutviklingar, eller det vi kallar stiliseringar, av folkelege dansetypar. Den første typen vi bør nemne, er \_ricercaren\_, som byggjer direkte på motetten. Han er prega av omfattande bruk av imitasjonsteknikk, og med den polyfone teksturen sin peiker han fram mot barokkfugen. Den andre viktige komposisjonstypen som har eit vokalt førebilete, er \_canzonaen\_, som byggjer på den franske chansonen. Denne forma er meir homofon i teksturen enn ricercaren og er også oftare delt i klare avsnitt.

  Den andre viktige kjelda til instrumentalmusikkformer er dei mange folkelege dansane. Etter kvart som dansane vart tekne i bruk av borgarskapet og adelen, vart dei ofte forenkla og utførte på ein måte som var tilpassa omgangsformene deira. Musikken gjekk så frå å vere dansemusikk til å bli musikk ein lytta til, altså rein instrumentalmusikk. Seinare vart det vanleg å samle ulike dansesatsar i seriar, ein praksis som legg grunnlaget for sonata da camera og suiten i barokken. Blant dei mest populære dansetypane i renessansen finn vi \_pavane\_, ein langsam og verdig seremoniell dans i totakt, og den hurtige \_gaillarden\_ i tretakt.

I England, rundt hoffet til Elisabeth 1., vart \_virginal\_ eit populært instrument. Det er eigentleg berre den engelske nemninga på eit spinett eller ein liten cembalo. Komponistane blir ofte kalla virginalistar, og dei viktigaste her var \_William Byrd\_ (1542-1623) og Thomas Morley. Av dei 300 stykka som vart trykte i den såkalla \_Fitzwilliams' Virginal Book\_ (utgitt omkring 1620), er det påfallande mange stykke som har forma "tema med variasjonar", eit enkelt tema som var lett å syngje, og som blir utbrodert og variert på ulike måtar. Variasjonsprinsippet blir etter kvart ein mykje brukt komposisjonsteknikk, og komponistar bruker denne teknikken den dag i dag.

  Ein del former har tydeleg bakgrunn i rein improvisasjon. Slike improvisatoriske stykke kunne ha mange ulike namn, som \_toccata, preludium\_ eller \_fantasia\_. Det var vanleg å framføre slike stykke på spinett eller orgel. Også i barokken verkar komposisjonar med desse namna ofte fabulerande og improvisatoriske. Da opptrer dei gjerne som kontrasterande element til den strengaste imitatoriske forma, nemleg fugen.

--- 40 til 305

Det er viktig å ha klart for seg at instrumentalmusikken i renessansen, bortsett frå virginal- og luttkomposisjonar, ikkje var tenkt for bestemte instrument. Han kunne stort sett framførast på dei instrumenta ein hadde for handa. Det er først med Giovanni Gabrieli at det byrjar å bli vanleg å skrive \_idiomatisk\_, det vil seie skrive musikk som utnyttar eigenskapane til det aktuelle instrumentet og eventuelt opnar for nye måtar å bruke det på.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Gjer kort greie for dei endringane som skjer i det europeiske samfunnet på 1400- og 1500-talet.

2. Kva legg vi i omgrepet "renessanse"?

3. Kva legg vi i omgrepet "humanisme"?

4. Drøft kva som skil renessansen frå mellomalderen.

5. Gjer greie for kva som kjenneteiknar musikken i Burgundskolen.

6. Kva er ei cantus firmus-messe, og kva er ei parodimesse?

7. Gjer greie for det som kjenneteiknar musikken til Johannes Ockeghem.

8. Gjer kort greie for kva som kjenneteiknar ein motett.

9. Drøft kvifor Josquin des Prez verkar som den mest nyskapande i motettane sine.

10. Gjer greie for kva som ligg i omgrepet "gjennomimitert sats".

11. Kva kjenneteiknar den lutherske koralen?

12. Grei ut om "palestrinastilen".

13. Gjer greie for kva som kjenneteiknar madrigalen, og korleis han utviklar seg på 1500-talet.

14. Kva kjenneteiknar ricercaren og canzonaen?

--- 41 til 305

# xxx1 Kapittel 3: Barokken - generalbasstida om lag 1580-om lag 1750

## xxx2 Historisk overblikk

Den stilhistoriske perioden som i all hovudsak omfattar 1600-talet, blir vanlegvis kalla barokken. Nemninga blir brukt om all kunst, litteratur og arkitektur som blir skapt i denne perioden. Også klede, inventar og levesett kjem inn under omgrepet barokk. Musikkhistorisk sett fell barokken saman med den kanskje viktigaste identitetsfaktoren i musikk frå denne tida: bruken av generalbass. Generalbassprinsippet vart "oppfunne" og nytta i all musikk frå dei siste tiåra av 1500-talet og fram til siste halvdelen av 1700-talet. Mange meiner derfor at \_generalbasstida\_ er eit mykje meir korrekt namn på den musikkhistoriske perioden frå om lag 1580 til 1750. Men omgrepet barokkmusikk har fest seg gjennom snart 200 års bruk, og det blir brukt over heile verda. Det er derfor viktige grunnar for å halde fast på dette omgrepet, men samstundes vere merksam på at generalbassprinsippet, som vi skal sjå nærmare på seinare i dette kapitlet, er den musikalske faktoren som eigentleg held perioden saman musikkhistorisk.

  Opphavet til ordet barokk er ein ikkje heilt sikker på. Vanlegast er det å oppfatte omgrepet som ei avleiing av det portugisiske ordet for uregelmessig perle, "barueco", men det italienske adjektivet "barocco" som tyder merkeleg eller rart, kan også vere utgangspunkt for ordet barokk. På 1700-talet tok ein i bruk omgrepet barokk som ein negativ stilkarakteristikk av litteraturen og musikken på 1600-talet. På 1800‑talet vart derimot barokk nytta som ei positiv nemning på heile den stilhistoriske perioden.

  Vi finn parallelle tendensar med nasjonale trekk i fleire land samstundes, men barokken som stilhistorisk periode hadde akkurat som renessansen utspring i Italia, og mange av dei stiltrekka vi finn i 1600-talsmusikken, er ei vidareutvikling av trekk i seinrenessansen. Desse trekka spreidde seg, og det vart komponert barokkmusikk i alle delar av Europa. Dei viktigaste komponistane i perioden finn vi likevel i Italia, Frankrike, England og Tyskland. I Noreg fanst det og nokre få komponistar som skreiv barokkmusikk, men dei var innflyttarar eller nordmenn som budde i utlandet i kortare eller lengre periodar.

### xxx3 1600-talet - eit uroleg hundreår

Konflikten mellom den lutherske kyrkja og pavekyrkja kulminerte med trettiårskrigen (1618-48). Krigen førte til store lidingar for sivilbefolkninga. Øydeleggingane var enorme, og i fotefara følgde alvorlege epidemiar, religionsforfølging og andre

--- 42 til 305

overgrep. Den dramatikken og omveltinga krigen skapte i kvardagen til folk, kan vere noko av forklaringa på at kunstnarane i barokken finn det naturleg å bruke sterke og dramatiske verkemiddel i kunsten sin.

  Kyrkjereformasjonane på 1500-talet og motreformasjonen i den katolske kyrkja hadde ført til at renessansehumanismen vart erstatta av ei sterk vektlegging av Guds makt og velde. Menneska var ikkje lenger sentrum i tilværet. At vi svake menneske er avhengige av Gud, og at livet på jorda er skjørt og forgjengeleg, vart forkynt både av reformatorane og pavekyrkja. Motreformasjonen i den katolske kyrkja brukte litteratur, arkitektur, biletkunst og musikk som våpen for å vinne menneskesjelene. Kyrkjeleg førehandssensur vart etter kvart teken i bruk, og strenge reglar for rett tru breidde seg i løpet av 1600‑talet, spesielt innanfor dei protestantiske kyrkjene. Mange kunstnarar og forfattarar innanfor dei reformerte områda i Europa vart talerør for religionen.

  Samstundes som kyrkja styrkte makta si når det galdt den åndelege kvardagen til menneska, styrkte dei verdslege fyrstane makta si overfor adelen. Fyrstane sikra seg eineveldig politisk makt, og Frankrikes konge, Ludvig 14., "Solkongen", skapte eit mønster som vart følgt av mange europeiske fyrstar. I 1660 tvinga til dømes Fredrik 3. igjennom eineveldet i Danmark-Noreg.

  "L'état, c'est moi" (Staten, det er eg), hevda Ludvig 14., og dei eineveldige fyrstane påstod alle at dei var herskarar av Guds nåde. Og var dei herskarar av Guds nåde, kunne sjølvsagt heller ingen tvile på at avgjerdene deira var rette. Samfunnet vart oppfatta som statisk. "Skomakar, bli ved din leist" var mottoet. Ein skulle audmjukt akseptere den plassen i samfunnet som Gud hadde gitt ein, noko som utan tvil var enklare for ein rik enn for ein fattig. Var ein audmjuk i all si ferd, ville Gud sikkert lønne ein med eit betre liv etter døden. Når kunsten hylla den eineveldige fyrsten, hylla han også Gud.

  I Storbritannia utvikla det seg litt annleis. At Parlamentet sigra i den engelske borgarkrigen, gjorde at det vart innført konstitusjonelt regime i England og etter kvart i heile Storbritannia. Dette førte i sin tur til at kongen alltid måtte ta omsyn til Parlamentet når han skulle ta viktige avgjerder. Dette kan vere ein av grunnane til at ein i England ganske tidleg ser teikn til eit offentleg musikkliv uavhengig av hoffet og kyrkja.

### xxx3 Kunst, litteratur og vitskap på 1600-talet

Målarar og bilethoggarar på 1600-talet vel ofte religiøse motiv, men dei liker aller best å framstille dei dramatiske augneblinkane i bibelhistoria. Drama og lidenskap pregar uttrykka til kunstnarane. Rubens utstyrte ofte figurane i måleria sine med kraftige og ofte fordreidde rørsler, mens Caravaggio saman med dei hollandske målarane Rembrandt og Vermeer er meir opptekne av dei dramatiske kontrastane som lys og skugge dannar. Dei sterke verkemidla som blir skildra i forteljingane i Bibelen, og dei spennande historiene i den greske mytologien blir utgangspunkt for dramatiseringar som blir framførte i teateret, på operascena og til og med i kyrkjene.

--- 43 til 305

Men på same måten som i standssamfunnet er dei dramatiske kontrastane statiske, dei eksisterer side om side utan å influere på kvarandre.

  I arkitekturen er det først og fremst dei monumentale byggverka for himmelfyrsten eller dei verdslege fyrstane som får merksemd. I eksteriøret er bygningane ofte prega av ideala i klassisismen med kannelerte søyler og symmetriske, bastante og tunge bygningskroppar krona av tårn og kuplar, og dei er ofte plasserte i samband med overdådige parkanlegg eller store, symmetriske plassar. Innvendig er bygningane prega av imponerande, delvis svulstige dekorasjonar og ornamentikk, der dei mest fantastiske materiala er tekne i bruk saman med ein kompleks og dramatisk arkitektur. Dei mest storslåtte døma på bygningsstilen no finn vi i Peterskyrkja i Roma, i St. Paulkatedralen i London og i Versailles utanfor Paris. Her vart det teikna og bygd opp ein hel by rundt eit enormt slott som ikkje berre romma kongen, familien og hoffet hans, men også den franske regjeringa og administrasjonen i meir enn 100 år frå 1680-åra og fram til revolusjonsåret 1789.

  Det vart også skrive ei lang rekkje litterære meisterverk på 1600‑talet. Engelskmannen William Shakespeare og dei franske dramatikarane Molière, Corneille og Racine skreiv for scena, mens John Dunne og John Milton skreiv poesi som vart svært populær. Dei første romanane vart utgitt, og spanjolen Cervantes gjorde seg udødeleg med romanen om adelsmannen \_Don Quixote.\_ I Danmark‑Noreg er Thomas Kingo, Dorothe Engelbretsdotter og Petter Dass viktige forfattarar i barokken.

  I barokken var det eit absolutt krav at menneska var lydige både overfor kyrkja og verdslege autoritetar. Dette stod ofte i vegen for å utvikle og formidle nye teoriar og oppdagingar innanfor vitskapen. Likevel vart både teleskopet og mikroskopet oppfunne tidleg i barokken, og desse instrumenta var viktige føresetnader for oppdagingane Kepler og Galilei gjorde. Dette kunne Isaac Newton trekkje vekslar på da han i sin tur fann fram til og forma rørslelovene og gravitasjonslovene. Trass i stor motstand frå kyrkja voks det altså fram ein tillit til at mennesket kunne overvinne naturen, og dei store framstega innanfor anatomi og fysiologi var med på å leggje grunnlaget for rasjonalismen på 1700-talet.

## xxx2 Musikken i barokken

Ein stilhistorisk periode som strekkjer seg over meir enn 150 år, må sjølvsagt romme tendensar og stiltrekk som fører til mellom anna store endringar i uttrykket og til skilnader innanfor dei ulike musikalske sjangrane. Dei utviklingstendensane vi ser i løpet av desse åra, gjer at det er naturleg å dele perioden i fleire fasar: \_tidleg barokk\_ om lag 1580-om lag 1650, \_høgbarokk\_ om lag 1650-1700 og \_seinbarokk\_ om lag 1700-1750. Ofte bruker vi omgrepet 1600‑talsbarokken om dei to første fasane og 1700-talsbarokken om den siste, og det gjer vi her. Samstundes med at barokkomponistane Johann Sebastian Bach og Georg Friedrich Händel står på høgda i produksjonen sin i 1720-åra, skjer det musikalske endringar som skal bli starten på ein

--- 44 til 305

ny musikalsk stilperiode som når høgdepunktet sitt i 1780-åra. Frå om lag 1730 er det altså to markerte musikalske stilretningar som går parallelt, og som kjempar om merksemd frå musikarar og musikkskjønnarar. Fram til 1750 dominerer likevel det barokke stilidealet som byggjer på generalbassprinsippet, mellom anna på grunn av den sentrale posisjonen dei to komponistane Bach og Händel hadde.

## xxx2 Italia og dei musikalske oppfinningane

To italienske oppfinningar blir utgangspunkt for sjangermangfaldet i barokken: \_operaen og sonaten\_. Operaen er ein storslått sjanger som tek i bruk dramatikk, scenografi, vokal- og instrumentalmusikk. Sonaten, eller \_sonata\_ som italienarane kalla sjangeren, er rein instrumentalmusikk som byggjer på det konserterande prinsippet, og som blir utgangspunkt for store instrumentale sjangrar som konsert og sinfonia. Eit viktig felles element for desse sjangrane er enda ei italiensk oppfinning: \_generalbassen\_.

### xxx3 Generalbass - basso continuo

Den gjennomgåande, kontinuerlege bassen, \_generalbass\_ eller \_figuralbass\_, er ulike omgrep som blir nytta om det same fenomenet, og er som nemnt det kanskje viktigaste kjenneteiknet ved barokkmusikken. Frå og med siste del av 1500-talet og fram til midten av 1700-talet da den klassisistiske stilen blir dominerande, finn vi eit akkordinstrument saman med eitt eller fleire bassinstrument som grunnelement i nesten all musikk som vart skriven. Berre acappellakorverk mangla generalbass. Ideen bak basso continuo er prinsippet om ei basslinje og ei melodilinje som kompositoriske motpolar. I prinsippet er det alltid minst to instrument som speler generalbasstemma: eit bassinstrument og eit akkordinstrument. Bassinstrumentet kan vere cello, gambe, basslutt (theorbe) eller fagott (dulcian), mens akkordinstrumentet kan vere cembalo, orgel eller lutt. Akkordinstrumentet speler etter eit eige besifringssystem der tala under basslinja viser den plassen basstonen har i akkorden som blir spelt. Tala fortel utøvaren kva omvending av akkordane komponisten har bestemt skal vere grunnlaget for akkompagnementet til kvar tid.

  Etableringa av dur- og mollsystemet, med treklangen som det berande harmoniske elementet i siste del av 1500-talet, vart utgangspunktet for utviklinga av generalbassystemet. I siste del av barokken var continuospelarane så dyktige at dei ikkje hadde behov for å få notert besifringssystemet i partituret.

  Generalbassprinsippet var ein viktig føresetnad for utviklinga av det konserterande prinsippet. Basso continuo blir fundamentet og føresetnaden for at overstemmene og særleg solostemma/solostemmene kunne bevege seg fritt.

--- 45 til 305

{{Ramme:}}

\_Basso continuo, generalbass\_ eller \_figuralbass\_ består av minst eitt bassinstrument og eitt akkordinstrument.

  Akkordinstrumentet speler etter eit besifringssystem som fortel om plasseringa av grunntonen til akkorden i forhold til basstonen som blir spelt.

  Nesten all musikk som blir skriven i perioden 1580-1750, byggjer på generalbassprinsippet.

{{Slutt}}

### xxx3 Det konserterande prinsippet

Blant byane i Italia stod Venezia, Firenze og Genova i ei særstilling. Dette var bystatar som hadde ei fri stilling og var blant dei rikaste i verda på 1500- og 1600-talet. Rikdommen deira var basert på sjøfart, handel og bankstell, og pengeflaumen førte til ei sterk oppblomstring av kunstnarleg aktivitet. Sjølv i vanlege borgarheimar vart det tinga overdådige dekorasjonsmåleri frå dei mest berømte verkstadene på den tida. Musikalsk sett vart Venezia den viktigaste av desse byane. Byen var eit knutepunkt for trafikken aust/vest og nord/sør, og alt i renessansen heldt leiande musikarar og komponistar til her.

  Ein viktig føresetnad for den musikalske utviklinga i Venezia var Markuskatedralen. Den fransk-flamske komponisten \_Adrian Willaert\_ (om lag 1490-1562) vart kapellmeister her i 1527, og han er rekna som grunnleggjaren av den venetianske skolen. Den spesielle arkitekturen katedralen har, med sideskip, kapell og galleri, inspirerte til mange måtar å stille opp kor og ensemble på, og dette vart ein spesialitet for den venetianske skolen. Willaerts elev \_Andrea Gabrieli\_ (om lag 1510-86) utnytta akustikken i det store kyrkjerommet og kombinerte kor og instrumentalistar med kvarandre over større avstandar. For å få til god musikalsk presisjon måtte han forenkle den polyfone stilen som rådde i tida. Samstundes la han større vekt på å utvikle ein rikare harmonikk, og saman med klangeffektane som vart til i vekselspelet mellom gruppene som var spreidde over heile katedralen, kunne Gabrieli presentere eit nytt, biletrikt og fargerikt tonespråk for tilhøyrarane.

  Nevøen, \_Giovanni Gabrieli\_ (om lag 1554-1612), utvikla dette vidare, og han kunne plassere opptil fire kor og fem instrumentalgrupper rundt omkring på galleria i katedralen. Han la meir og meir vekt på utforminga av dei instrumentale delane av dei fleirkorige komposisjonane og komponerte etter kvart reine instrumentalstykke. I desse skapte han uventa akustiske og dynamiske verknader: strykarar mot blåsarar, enkeltgrupper aleine, eller berre nokre få instrument innanfor gruppa som kontrast mot mektige tutti. For første gong i musikkhistoria vart dynamiske kontrastar sette i system, og i Gabrielis komposisjon \_Sonata pian' e forte\_ (piano = svakt, forte = sterkt) blir ei enkelt strykestemme stilt overfor ei gruppe blåsarar for å utnytte dynamiske og klanglege kontrastforhold til det ytste.

  I musikken til dei to Gabrieli blir homofone klangblokker stilte mot kvarandre, dei har med kontrasterande rytmiske effektar eller kontrastar mellom lyse og mørke klangfargar. Den nye konserterande musikkstilen spreidde seg på kort tid til heile Europa gjennom alle musikarane som valfarta til Venezia for å oppleve og lære.

--- 46 til 305

{{Ramme:}}

Det konserterande prinsippet inkluderer mellom anna dette:

- Ei enkelt stemme eller ei gruppe av stemmer dannar kontrast til eller imiterer ei anna stemme eller stemmegruppe.

- Komposisjonen er nøye tilpassa instrumenta han er skriven for (idiomatisk skrivemåte (partitur)), og solopartia for instrumenta er virtuost skrivne.

- Instrumenta har sjølvstendige stemmer (ikkje dobling av songstemmer slik det var vanleg i renessansen).

{{Slutt}}

### xxx3 Operaen

I 1570-åra møttest mange intellektuelle i Firenze i eit uformelt akademi som dei kalla \_Camerata\_. Her drøfta dei hovudsakleg tekst- og musikkspørsmål som var knytte til drama frå antikken. Camerata‑krinsen meinte at musikken hadde hatt ein sentral plass i greske drama, men denne musikken hadde forsvunne. Ein kom likevel fram til at grekarane hadde hatt den einstemmige melodien som ideal, eventuelt følgd av eit enkelt akkompagnement. Camerata-krinsen prøvde å rekonstruere ein slik musikk, og dei kalla han \_monodi\_. Melodirytmen flaut fritt og følgde orda, og den enkle melodien vart understøtta av akkordar som vart spelte på lutt eller eit klaverinstrument.

{{Ramme:}}

\_Monodi\_: einstemt melodi med improvisert preg over eit enkelt akkompagnement med eit kontrasterande bassinstrument og eit akkordinstrument (generalbass).

{{Slutt}}

Både dei ansvarlege for den katolske motreformasjonen og Luther forstod at musikk var eigna seg godt som eit pedagogisk hjelpemiddel for å lære og formidle Bibelens lære og heilage skrifter. Kyrkjemusikken skulle tene ordet og understreke tanken og innhaldet i teksten, og det var dei same ideane som Camerata-krinsen forfekta.

I Italia hadde musikk spelt ei viktig rolle i mysteriespela i mellomalderen. Komediane og tragediane i renessanseteateret var ofte inspirerte av antikke emne, og handlinga vart av og til omkransa av korsatsar. Mellom aktene i komediane vart det komponert og framført såkalla \_intermezzi\_ eller mellomspel av pastoral, allegorisk eller mytologisk karakter for kor, solistar og instrumentalistar. Slike intermezzi vart komponerte av dei fleste italienske madrigalkomponistane, og fleire av dei komponerte madrigalsamlingar som ein serie av scener som var inspirerte av intermezzi. Både monodien og madrigalen skulle framheve innhaldet i teksten ved hjelp av musikalske verkemiddel. Denne musikkstilen blir kalla \_musica reservata\_. Alle desse elementa er utgangspunkt for \_operaen\_.

  Monodien utviklar seg etter kvart til vokalforma resitativ + arie, og denne forma blir ein hovudkomponent i operaen. I tillegg kjem reint instrumentale parti som ein innleiande sinfonia, akkompagnement av danseinnslag og stemningsskapande mellomspel. To av medlemmene i Camerata-krinsen, \_Jacopo Peri\_ (1561-1633) og \_Giulio Caccini\_

--- 47 til 305

(om lag 1560-1618), komponerte dei første operaene, men den første operaen som har overlevd fram til i dag, vart komponert av Claudio Monteverdi i 1607. Han heiter \_L'Orfeo\_ og er den første operaen vi kjenner som varte ein heil kveld. Monteverdi skapte ein operatradisjon der det vart vanleg at eit orkester som bestod av strykarar, blåsarar og minst eitt akkordinstrument akkompagnerte songarane og stod for dei reint instrumentale partia. Koret fekk også ei viktig rolle i operaen, og i dei fleste operaene vart handlinga delt inn i akter slik vi ser det i sceniske drama, og i mange operaer finn vi ein overdådig scenografi. Mens Peri akkompagnerte songarane med ein cembalo og eit par luttar diskret gøymde bak scena, brukte Monteverdi eit orkester med mange musikarar.

## xxx2 1600-talsbarokken

Venezia styrkte så leiarposisjonen sin som europeisk musikkhovudstad gjennom dei første tiåra av 1600-talet. Det var her dei nye instrumentale musikkformene vart prøvde ut både i Markuskatedralen og ved dogehoffet. Det var også i denne byen operaen fekk sitt gjennombrot som underhaldning for folk flest, og i karnevalstida i februar kvart år strøymde folk frå heile Europa til byen for å oppleve det musikalske mangfaldet byen hadde å by på.

  Den komponisten som først og fremst blir knytt til framveksten av operaen, er som nemnt \_Claudio Monteverdi\_ (1567-1643). Han vart først tilsett som musikar hos hertugen i Mantova. Han var hoffsongar og violaspelar og møtte nokre av dei største kulturpersonlegdommane på den tida ved det mantovanske hoffet. Her budde komponisten, forfattaren og matematikaren Vincenzo Galilei i periodar, det same gjorde den flamske målaren Peter Paul Rubens og diktaren Torquato Tasso.

  Operaen \_L'Orfeo\_ startar med eit reint instrumentalstykke som Monteverdi kalla \_Toccata\_. Rett etter Toccata kjem det ein lang prolog som er ei hyllest til hertugen av Mantova. Lovprisinga er forma som eit seccoresitativ oppdelt av eit instrumentalt ritornell. Monteverdi skreiv svært uttrykksfulle resitativ, og desse driv handlinga framover. Seccoresitativet vart akkompagnert berre av basso continuo.

{{Portrett: Claudio Monteverdi.}}

--- 48 til 305

{{Ramme:}}

\_Resitativo secco\_ (= tørt resitativ): songaren blir berre akkompagnert av basso continuo.

\_Resitativo accompagnato\_ (= akkompagnert resitativ): heile orkesteret akkompagnerer songaren.

{{Slutt}}

Helten Orfeo uttrykkjer seg i ariar som er pynta med enkle forsiringar. Operaen har danseinnslag og to kor av nymfer og hyrdingar. Strykestemmene i \_L'Orfeo\_ er virtuost skrivne, og det førekjem både spiccatto og pizzicato. Ulike typar blokkfløyter er i bruk saman med oboar og zinkar, og som massingblåsarar er trompetar og trombonar brukte. Monteverdis orkester bestod av til saman om lag 40 musikarar.

  Sin neste opera, \_Arianna\_, skreiv Monteverdi i 1608. Berre fragment frå denne operaen finst i dag, blant dei \_Lament d'Arianna,\_ som var ein verkeleg hit på 1600-talet. Her syng Arianna "La meg døy" (\_Laschiatemi morire\_) etter at hennar kjære Tesseus har forlate henne. Arien har ABA-form, eit etter kvart svært vanleg formprinsipp for operaariar.

  I 1613 vart Monteverdi tilsett som kapellmeister i Markuskatedralen (San Marco) i Venezia, og han sat i denne stillinga resten av livet. Monteverdi reorganiserte kortenesta og engasjerte nye instrumentalistar i heiltidsstilling til kapellet. Han skapte i desse åra ei rekkje framifrå og stildannande kyrkjemusikalske verk, både i gammal og ny stil (\_stile antico\_ og \_stile moderno\_).

  Monteverdis sjuande madrigalbok vart utgitt i 1619 og tileigna hertugfamilien i Mantova, og samlinga fekk tittelen \_Concerto\_. Her er koret erstatta av duettar med generalbassakkompagnement. Songpartia er virtuost skrivne og krev svært mykje av utøvarane. Den stilistiske utviklinga hos Monteverdi hadde teke eit langt steg vidare, og gjennom madrigalbøkene sine viser han korleis dei opphavlege renessanseformene (stile antico) etter kvart blir omdanna til og erstatta av dei nye barokkformene (stile moderno).

  Utover i 1620- og 1630-åra komponerte Monteverdi mange sceniske verk, og freistnadene hans på å skildre kjensler eller affektar peiker framover mot figurlæra (sjå nedanfor) som etter kvart vart eit viktig stilelement i barokken. Den åttande madrigalboka som kom ut i 1638, er ei samling med \_madrigali amorosi\_ og \_madrigali guerrieri\_. Her prøver Monteverdi å uttrykkje i musikk to av dei viktigaste affektane i figurlæra: kjærleiken og kampen. I denne samlinga finn vi også det sceniske verket \_Il Combattimento di Tancredi e Clorinda,\_ som hadde vorte iscenesett alt i 1624.

  Da det første offentlege operahuset stod ferdig i Venezia i 1637, opna det for nye måtar å utforske det musikkdramatiske uttrykket på. \_L'Arianna\_ vart omarbeidd i 1640, og kort tid etter følgde tre nye operaer. Blant desse var den mest kjende operaen hans ved sida av \_L'Orfeo\_, nemleg \_L'incoronazione di Poppea\_ (Poppeas kroning) frå 1642, som har henta handlinga frå livet til keisar Nero. I alt komponerte Monteverdi 18 operaer, men berre tre av dei har vi i fullstendig utgåve i dag. I dei siste operaene sine valde han å behandle historiske emne og ikkje mytologiske vesen som i

--- 49 til 305

hoffoperaene. Menneskeskildringar får større plass, og dei lange monologane i dei tidlegare operaene hans har vorte erstatta av dialogar som gir betre uttrykk for skiftande sinnsstemningar. Korpartia har vorte meir kompliserte, og det er større skilnad på resitativ og ariar enn før. Det er færre med i orkesteret, og strykarane speler ei viktigare rolle. Dei nye strykarteknikkane han innførte, til dømes tremolo (hurtige skiftingar mellom to tonar) og pizzicato (musikarane knipsar på strengene), blir ofte nytta. Pizzicato vart skapt for å skildre sabelkamp.

  Monteverdi, som var gløymd heilt fram til 1900-talet, er ein av dei viktigaste komponistane i barokken. Verka hans inspirerte mange av dei seinare komponistane i barokken, og dei effektane han eksperimenterte seg fram til, fekk svært mykje å seie for utviklinga av affektlæra og skildringa av menneskelege eigenskapar og sinnsstemningar i seinare musikkdramatiske komposisjonar.

### xxx3 Figurlæra

Monteverdis idear om at musikken skulle vere ein lydig tenar for musikken, førte raskt til at ein tok i bruk retoriske figurar i musikken for å understreke og kaste lys over innhaldet i teksten. Dei musikalske figurane kunne vere bestemte rytmiske figurar eller bestemte melodiske vendingar som i førstninga var knytte til tekst, men som etter kort tid fekk eit betydningsinnhald uavhengig av teksten, og som og kunne brukast i rein instrumentalmusikk. Figurane var viktige reiskapar for komponisten, og det høyrde til komposisjonsfaget å meistre dei.

{{Musikknotar: Tre eksempel/figurar.}}

Nokre av dei viktigaste figurane er (tonearten er tilfeldig vald):

1. Trinnvis stigande rørsle gav beskjed om opphøging, triumf osv. både i bokstavleg og overført meining.

2. Trinnvis fallande rørsle stod for død, fornedring, helvete osv.

3. Kromatisk fallande melodisekvens kunne stå for smerte, liding, klage og død. Det same gjorde forstørra eller forminska sprang. Slike sprang kunne også uttrykkje falskheit.

{{Slutt}}

--- 50 til 305

### xxx3 Affektlæra

Det kunstfilosofiske fenomenet affektlæra var det tyske musikkvitarar som først skreiv om på 1600-talet. Dei tok utgangspunkt i retorikken i antikken slik blant andre Aristoteles og Cicero hadde skrive om han. I antikken tok talarane i bruk bestemte retoriske verkemiddel for å kunne meistre og styre kjenslene til tilhøyrarane. På tilsvarande måte prøvde komponistane i barokken å påverke tilhøyrarane gjennom sin musikk. På 1600- og 1700-talet lånte musikkteoretikarane omgrep frå retorikkterminologien og skapte analogiar mellom retorikk og musikk. Affektane vart skildra som rasjonelle emosjonelle tilstandar eller lidenskapar som var skapte ved hjelp av ulike musikalske verkemiddel.

  På 1600-talet prøvde komponistane å setje saman vokalmusikken slik at affekten i den teksten dei behandla, vart uttrykt gjennom musikken. Dei vanlegaste affektane var tristheit, sinne, hat, glede, kjærleik og sjalusi. I barokken skulle kvar komposisjon, eller kvar enkelt del i lengre verk, uttrykkje berre éin affekt. I ein opera måtte ein derfor skrive seks ariar for å få uttrykt alle desse affektane. Det var ikkje rart at operaene vart ariedominerte! Komponistane søkte generelt å finne berre eitt verkemiddel som dei kunne bruke i utforminga av dei musikalske ideane i verket slik at affekten vart tydeleg for både musikarar og tilhøyrarar. Teoretikarane prøvde å kategorisere og systematisere affektane slik at dei kunne uttrykkjast gjennom mellom anna toneartsval, dansesatsar, rytmar, bruk av instrument, form eller stiltrekk elles. Affektlæra må vi derfor sjå i nær samanheng med figurlæra.

### xxx3 Temperering av instrument

Den stemminga ein gir eit instrument, er kalla \_temperatur\_. På 1600‑talet var akkordinstrumenta stemte ulikesvevig, det vil seie at halvtonane innanfor ein oktav hadde litt ulik storleik. Det førte til at oktavar, kvintar og enkelte tersar var reine, resten av intervalla temmeleg "sure". Som ein konsekvens hadde kvar enkelt toneart ulikt klangpreg, og dette vart utnytta i affektlæra. Ein annan konsekvens var at det vart nærmast uråd å bruke somme toneartar. Derfor finn vi få stykke frå 1600-talet som har meir enn 4 {{kryss}} eller 4 {{be}}. Instrumenta hadde \_ulikesvevig temperatur\_. I dag blir instrumenta stemte likesvevig, det vil seie at alle halvtonane innanfor ein oktav er like store. Det gjer at berre oktavintervallet er reint, resten av intervalla er meir eller mindre ureine eller "sure", men det ureine er likt i alle toneartar, og derfor kling alle toneartar likt. Berre tonehøgda gir ein beskjeden karakterskilnad. Ein seier at instrument som er stemte slik, har ein \_likesvevig temperatur\_. Gjennom heile barokken strevde musikkteoretikarar, instrumentmakarar og komponistar med å finne fram til ei temperering der \_alle\_ toneartane kunne klinge akseptabelt, og utover på 1700-talet finn vi stadig fleire komposisjonar som har som føresetnad at instrumenta er stemte tilnærma likesvevig (til dømes Bachs \_Das wohltemperierte Klavier\_).

--- 51 til 305

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Kven var "Solkongen", og kva er han kjend for?

2. Kva ligg i omgrepet "statisk samfunn"?

3. Kva pregar det kunstnarlege uttrykket hos målarane på 1600-talet?

4. Kva rolle spelte kyrkja i bevisstheita hos folk på 1600-talet?

5. Forklar omgrepa generalbass og monodi.

6. Kva er det konserterande prinsippet, og kven utvikla det?

7. Kva er opera, og korleis vart denne sjangeren til?

8. Gjennom kva komposisjonar viser Monteverdi tydelegast utviklinga frå renessansestil til barokkstil?

9. Kva nye formtypar bruker Monteverdi i \_L'Orfeo\_?

10. Forklar omgrepa figurlære og affektlære.

## xxx2 Vokale sjangrar på 1600-talet - musikkdramaet

Operaen er den viktigaste nye vokale sjangeren i barokken. Han blir som nemnt til i Nord-Italia og utviklar seg i løpet av dei første tiåra av 1600-talet til å bli ein levedyktig kunstmusikalsk sjanger som i Italia blir gjord tilgjengeleg for folk flest.

{{Ramme:}}

\_Opera\_ er ein musikalsk sjanger der songarar og musikarar framfører eit dramatisk verk der tekst (kalla \_libretto\_, i fleirtal \_libretti\_ på italiensk) og musikk er sette saman i eit \_partitur\_.

  Ordet \_opera\_ er avleidd av \_opus\_, som vi best kan setje om med "verk".

  Opera nyttar mange element frå teateret, til dømes skodespelarkunst, scenografi og kostyme. Dans og ballett førekjem òg i mange operaer.

  Eit orkester eller eit mindre musikkensemble akkompagnerer songarane og dansarane og framfører kortare eller lengre instrumentale parti.

  Normalt blir operaen framført i eit operahus, som er spesielt tilpassa slike framsyningar.

{{Slutt}}

### xxx3 Operaen i Venezia

Det første offentlege operahuset opna i 1637 og var San Cassianoteateret i Venezia. Det førte til at operaen vart gjort tilgjengeleg for folk flest, og alle borgarane i byen kunne løyse billett og få oppleve ei kunstform som tidlegare berre hadde vore noko for fyrstehusa og adelen. Kort tid etter kom fleire operahus i gang, og det vart raskt konkurranse om publikum. Det gjorde at smaken hos publikum i temmeleg stor grad kom til å styre utviklinga av operaen. Venezia hadde lange teatertradisjonar, og publikum var generelt oppteke av sceniske verkemiddel i framsyningane. Scenearkitektane i byen var reine trollmenn. Det vart skapt scenebilete med ein veldig djupneverknad og med ei overdådig utsmykking som vart kopierte av byggmeistrar på den tida. Fantastiske og dramatiske scenearrangement med flygande englar og

--- 52 til 305

levande dyr på scena vart tekne i bruk for å tilfredsstille stadig meir kresne tilskodarar. I praktoperaen \_Gulleplet (Il pomo d'oro)\_ av \_Marc Antonio Cesti\_ (1623-69) vart det utkjempa veritable sjøslag mens stormar hylte og skip forliste. I denne operaen opplevde publikum dessutan at ei sky kom ned frå himmelen, og Zevs steig fram da skya opna seg. Han song arien sin, skya lukka seg og steig til vers att. Denne operaen krev ikkje mindre enn 24 sceneskifte. I tillegg til Cesti var \_Francesco Cavalli\_ (1602-76) den mest sentrale operakomponisten i Venezia, og han fekk framført meir enn 30 operaer. Desse operaene har ein sterk dramatisk nerve som er kombinert med stor musikalitet og ei grotesk form for humor.

  I 1700 skal det ha vore heile 16 faste etablissement for operaoppføringar i Venezia. Adelsmenn og kunstnarar frå heile Europa kom til byen, og i karnevalstida inntok utanlandske adelsmenn sine faste plassar i dei venezianske operahusa. Det voks etter kvart fram ei sterk interesse for dei songlege prestasjonane, og ariane vart sentrale musikalske uttrykk i operaen. Berømte kastratsongarar framførte helteariar som var skrivne i sopranleiet. Desse sameinte den klare og lyse røysta til gutesopranen med krafta og pustekontrollen til den vaksne. Stemmestyrken kunne kontrollerast slik at songaren meistra heile styrkeregisteret frå \_pp\_ til \_ff\_ og tilbake att (\_messa di voce\_). Dei dyktigaste songarane var popidola på den tida og kunne tene seg ustyrteleg rike.

### xxx3 Operaen i Roma

Ein av dei viktigaste operakomponistane i Roma var \_Stefano Landi\_ (1587-1639). Etter opphald både i Venezia og i Padova returnerte Landi til Roma i 1620. Her komponerte han den første operaen med eit historisk tema, \_Sant'Alessio\_, i 1632. I denne operaen viser han ei utruleg psykologisk karakteriseringsevne. Gjennom tekst og musikk skildrar han det indre livet hos ein helgen, noko som var heilt nytt i ein opera. Dessutan blir dansar og komiske scener blanda inn mellom seriøse ariar og resitativ. Og i pausen mellom aktene kunne det til og med bli oppført komiske \_intermezzi\_, forløparen for \_opera buffa\_ som vart ein populær operasjanger på 1700-talet. Denne effektive vekslinga mellom ulike musikalske uttrykk gjorde operaen enormt populær i samtida. \_Sant'Alessio\_ er ein av dei første operaene som kombinerer monodien og polyfone parti på ein vellykka måte. Koret speler ei viktigare rolle i operaene i Roma enn andre stader, og det er her vi ser dei første teikna til eit klart skilje mellom resitativ og arie.

  Eit viktig moment er det også at aktene i operaen blir innleidde av instrumentale \_canzonaer\_. Desse fungerer som dei første eigentlege ouverturane og som mellomaktsmusikk i operahistoria. Landi skreiv operaen for eit orkester samansett av "moderne" instrument. Han forlèt den arkaiske "violafamilien" til fordel for moderne strykeinstrument som fiolinar, bratsjar og celli. I tillegg bruker han harpe, lutt, theorbe og cembalo.

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

I siste del av 1600-talet vart Napoli den leiande operabyen i Italia. Dette skjedde samstundes med og delvis som ein konsekvens av at operastilen endra seg. På mange måtar kan vi seie at moderne opera fekk si form og sin uttrykksmåte frå napolitanarskolen

--- 53 til 305

frå slutten av 1600-talet og første del av 1700-talet. Italienske komponistar og musikarar strøymde etter kvart utover i Europa, og mange av dei hadde vorte opplærte i den napolitanske tradisjonen. Som konsekvens av denne "musikareksporten" vart italiensk det dominerande musikarspråket. Gjennom heile 1700-talet vart dei fleste operalibrettoane skrivne på italiensk, og dei fleste musikkuttrykka som finst i trykte notar frå og med denne tida og fram til i dag, er skrivne på italiensk.

  Hadde songprestasjonane vore viktige i operaen i Venezia, vart dei i Napoli fullstendig dominerande og fullstendig overordna kravet til sceniske effektar og ei samanhengande dramatisk handling. Dette representerer ei fullstendig dreiing frå ideen hos florentinarane om at teksten skulle dominere over musikken. Samstundes skjer det altså ei forskyving frå dramatisk opera til lyrisk konsertopera. Hovudvekta blir lagd på det lyriske foredraget i framføringa heller enn sjølve handlinga i operaen og den dramatiske funksjonen teksten har i heilskapen.

{{Ramme:}}

\_Primadonna\_ tyder førstedame, men blir på 1600-talet brukt om leiande songarar, både menn og kvinner.

\_Kastratsongaren\_ var ein vaksen mann som hadde vorte kjønnsoperert før han kom i stemmeskiftet i tidleg ungdom. På grunn av denne operasjonen voks ikkje stemmebanda, og dei kastrerte gutane fekk dermed ha barnestemma si. Med krafta og lungekapasiteten til ein vaksen mann og ei streng og strukturert opplæring heilt frå barnsbein av var kastratsongarane ofte utruleg virtuose. Det vart forbode ved lov å kastrere gutar i 1870.

\_Kontratenor\_ er ein mann som syng sopran eller vanlegvis altstemma i falsett. Falsetteknikken vart utvikla som eit alternativ til kastratteknikken, som var avhengig av den barbariske kjønnsoperasjonen.

{{Slutt}}

Det er vanleg å bruke nemninga \_nummeropera\_ om forma i den napolitanske operaen. Operaene fekk ei tydeleg avsnittsinndeling der resitativ, ariar, kor og instrumentalparti kunne få status som eigne nummer som eigna seg til separate framføringar lausrivne frå den eigentlege handlinga i operaen. Songarane tillét seg etter kvart å stå litt fritt i forhold til den komponerte musikken. Primadonnaene, som også kunne vere mannlege kastratsongarar eller kontratenorar, påverka ofte operaen i stor grad. Somme songarar hadde sin "spesialarie" eller sine favorittpassasjar som dei sørgde for å ta med i alle operaene dei deltok i, anten ved å overtale komponisten til å leggje inn dei musikalske spesialeffektane songaren meistra, eller tilpasse librettoen til "spesialarien". Dersom ein songar fekk stor applaus etter ein arie, kunne vedkommande kvittere med å syngje spesialarien sin sjølv om han slett ikkje passa inn. Dette kunne ein gjere fordi den indre handlingsgangen i operaen var mindre viktig enn prestasjonane til songaren. Slike episodar kunne avbryte den eigentlege handlingsgangen i operaen fleire gonger i løpet av ei framsyning.

--- 54 til 305

Ariane i operaene i napolitanarskolen fekk tredelt ABA-form, der A‑delen vart teken opp att etter mellomdelen. Det var ikkje berre musikken som vart teken opp att, også teksten kom dacapo. Slike dacapoariar vart nærmast einerådande i den napolitanske operaen, og denne arieforma fekk sterk innverknad på ariane på 1700-talet, også utanfor Italia. Slike dakapoariar er med på å bryte opp handlinga i operaen fordi ein del av teksten blir teken opp att før ein kan gå vidare i dramaet. Denne arietypen viser at ordet var mindre viktig enn musikken. Det blir ytterlegare stadfest av det faktumet at mange utøvarar såg oppattakinga av A-delen som ein fin sjanse til å improvisere. Publikum forventa til og med at songarane skulle leggje til sine eigne improvisatoriske avsnitt i form av melismar eller melodiske figurasjonar og forsiringar i dacapodelen i arien. Versjonen til komponisten hadde ein høyrt da A-delen vart framført første gong, ved oppattakinga rekna ein med å høyre versjonen til utøvaren.

{{Ramme:}}

\_Bel canto\_ tyder vakker song og refererer til kunsten og teorien bak songteknikken som vart til i Italia i slutten av 1500-talet.

  \_Aria cantabile\_ er ein langsam arie i 3/4 takt, og i belcantostil, ofte med: sarabanderytme.

{{Musikknotar:}}

\_Aria di bravura\_ var paradenummeret med raske, vanskelege løp, figurasjonar og koloratur (= fargelegging) som forsiringar.

  \_Italiensk ouverture\_ er den instrumentale innleiinga til napolitansk opera. Han er tredelt og går slik når det gjeld tempo: \_hurtig - langsam - hurtig\_.

{{Slutt}}

Den instrumentale innleiinga i napolitanaroperaen som vanlegvis vart kalla sinfonia, fekk ei klar tredeling med ein midtdel som gjekk langsamare enn delane på kvar side. Denne strukturen vart ført vidare i fleire instrumentale sjangrar, men også da innleiinga i operaen etter kvart vart kalla \_ouverture\_, vart forma nytta.

  Den viktigaste komponisten innanfor napolitanarskolen var \_Alessandro Scarlatti\_ (1660-1725). Musikken hans kombinerer på mange måtar den italienske vokalstilen frå 1600-talet og den internasjonale klassisistiske 1700-talsskolen som kulminerte med Mozart. Innan 1686 hadde Scarlatti etablert bruken av italiensk ouverture som innleiing til operaene sine, og den todelte arieforma med fast bassostinat hadde vorte erstatta av den tredelte dacapoarien. Operaen \_Mitridate Eupatore\_, som vart skriven i Venezia i 1707, er rekna som ein av dei viktigaste operaene hans saman med \_Il Tigrane\_ (1714) og \_La Griselda\_ (1721). I den sistnemnde operaen viser han ei sterk dramatisk uttrykkskraft, ikkje minst i orkesterresitativa (resitativo accompagnato), og han bruker ei meir moderne orkestrering, mellom anna finn vi for første gong horn i orkesterbesetninga.

--- 55 til 305

I tillegg til dei 125 operaene sine skreiv Scarlatti ei rekkje oratorium. Han komponerte bortimot 500 solokantatar, og desse representerer den mest intellektuelle forma for kammermusikk i perioden.

{{Ramme:}}

\_Kammermusikk\_ er fellesnemning på musikk som blir spelt av eit ensemble der kvar stemme blir spelt av berre ein musikar, i motsetning til orkestermusikk der to eller fleire musikarar speler kvar orkesterstemme.

{{Slutt}}

### xxx3 Operaen i Frankrik

Den franske operaen fekk ei utforming som skil seg klart frå den italienske sjølv om det i utgangspunktet var ein italienar som skapte sjangeren. To viktige kulturfaktorar bidrog sterkt til måten operasjangeren utvikla seg på i Frankrike, nemleg dans og drama.

  Alt i 1581 vart hoffballetten etablert under den franske dronninga Katarina av Medici, og dans vart raskt ein kulturfaktor både ved hoffet og ute blant folket. Da Ludvig 14. kom til makta i 1643, auka danseinteressa enda meir fordi kongen sjølv dansa. Han skal ha fått tilnamnet "Solkongen" fordi han dansa eit solparti i ein ballett. I regjeringstida hans vart dansen ein profesjonell kunstart, først for menn, men mot slutten av 1600-talet også for kvinner. I desse åra vart teateret ein viktig kulturfaktor, og dramatikarane Corneille og Racine og komedieforfattaren Molière fekk solide posisjonar i fransk kulturliv.

  \_Jean Baptiste Lully\_ (1632-87) var fødd i Firenze, men kom til Paris som 14-åring, først og fremst fordi han hadde naturtalent for å spele både gitar og fiolin ved sida av å vere ein god dansar. Lully kom i kong Ludvig 14.s teneste som dansar ved årsskiftet 1652/53. Etter kort tid komponerte han musikk for balletten \_La Nuit\_ (1653), og kongen vart så begeistra at han snart etter utnemnde Lully som kongeleg hoffkomponist og leiar for det kongelege strykeorkesteret (\_Les Vingt‑quatre violons de Roi\_ = dei 24 fiolinane til kongen). Lully komponerte mange ballettar i løpet av 1650- og 1660-åra, og både han og kongen dansa i fleire av dei. Da Lully trefte Molière, skapte dei saman \_Comèdie - Ballet\_ (komedieballett) som kombinerte komedie, dans og teater.

{{Portrett: Jean-Baptiste Lully.}}

--- 56 til 305

Da kongen ikkje lenger orka å danse sjølv (kongen opptredde for siste gong i 1670), byrja Lully å komponere opera. I januar 1687 dirigerte Lully eit Te Deum for å feire at kongen hadde vorte frisk etter sjukdom i lengre tid. Den vanlege måten å leie orkesteret på var å støyte ein stor ibenholtstav i golvet for at musikarane skulle halde takt og tempo. Lully var uheldig, staven trefte foten, og det gjekk kaldbrann i såret slik at Lully døydde i mars 1687.

  Lully skreiv 14 operaer og ei lang rekkje ballettar. I tillegg laga han ein del kyrkjemusikk og ei mengd med andre komposisjonar. Operaene hans tek for seg mytologiske og historiske emne. Den siste operaen hans, \_Armide\_ (1686), er eit godt døme på Lullys operastil. Operaen handlar om ei trollkunnig prinsesse som krossfararriddaren Rinaldo forelskar seg i. (Händel har skrive operaen \_Rinaldo\_ over det same temaet.)

  Den instrumentale opninga av operaen blir kalla ouverture, og han er tredelt.

{{Ramme:}}

\_Fransk ouverture\_ er den instrumentale innleiinga til Lullys operaer. Han er tredelt og går slik når det gjeld tempo:

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

Grave (= alvorleg) er ei langsam, majestetisk, homofon opning med punkterte noteverdiar.

  Allegro er ein hurtig, meir polyfon del.

Grave kan vere ein variant av første del, men ofte blir han utelaten.

{{Slutt}}

Lullys operaer har fransk tekst, og både ariar og resitativ er tilpassa det franske språket. Eit viktig prinsipp var at ein skulle følgje den naturlege franske språkmelodien. Songen er melodiøs og uttrykksfull utan overdådige forsiringar og melismar, og handlinga blir ikkje broten opp av kunstferdige og virtuose ariar som i napolitanaroperaen. Stilen er \_arioso\_, ein mellomting mellom resitativ og arie. I Lullys operaer er det med klangfulle og homofone korsatsar. Koret deltek ikkje i handlinga, men kommenterer kva som skjer omtrent som i dei antikke tragediane.

  Men det som i størst grad skil den franske operaen frå den samtidige italienske, er alle danseinnslaga, og \_Armide\_ har mange av dei. \_Menuetten\_ og \_gavotten\_ var dei mest populære hoffdansane på Lullys tid. Lully sette gjerne saman to menuettar slik at den første vart teken opp att etter at den andre var spelt, og blir dermed ein slags midtdel. Den "mellomste" menuetten vart ofte spelt av tre blåsarar, gjerne to oboar og ein fagott, og derfor blir midtdelen i seinare menuettar kalla \_trio\_. Lully komponerte fleire hundre menuettar, og det blir sagt at både "Bergensiana" og den britiske (og norske) kongesongen opphavleg kan vere menuettar som Lully komponerte.

--- 57 til 305

{{Ramme: \_Menuettforma\_ ser vanlegvis slik ut:}}

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

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

A (menuett I) - aba

Kvar menuett har ei tredelt form som blir markert ved hjelp av små bokstavar.

{{Slutt}}

Gavottane hos Lully blir ofte skrivne i \_rondoform\_. Rondo tyder rund og vart nytta som namnet på ein runddans. I kunstmusikken vart rondoforma mykje brukt i barokken og etterpå i wienerklassisismen. Ein regelmessig rondo har eit ritornell som blir teken opp att, og episodar mellom ritornella som ofte innfører nytt tematisk materiale, og som har ein annan toneart enn ritornellet. Ein rondo byrjar og sluttar alltid med ritornellet.

{{Ramme: \_Rondoforma\_ ser vanlegvis slik ut:}}

Toneartsrekkjefølgje:

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 vart spesielt treblåsinstrumenta forbetra av franske instrumentmakarar, og sjølv om strykarane er dei viktigaste instrumenta i orkesteret, brukte Lully både fløyter, oboar og fagottar.

{{Ramme:}}

\_Kammertone\_ = vedteken standard tonehøgd for instrument som skal spele saman i eit ensemble, eller den vedtekne tonehøgda for akkordinstrument.

  Orkesteret ved det franske hoffet på 1600-talet hadde lågare kammertone enn det som er vanleg i dag. No er den normale internasjonale kammertonen a1 = 440 Hz. På 1600- og 1700-talet eksisterte det mange ulike kammertonar rundt om i Europa, og den franske var om lag ein heiltone lågare enn kammertonen i dag (a1 = om lag 392 Hz).

{{Slutt}}

Framføringspraksisen i Frankrike var også annleis enn i resten av Europa. Det var bestemte, ikkje skrivne "reglar" for korleis ein skulle spele punkteringar og åttedelar. Denne praksisen vart kalla \_stile inegalité\_ og minner om det vi i dag kallar "jazzåttedelar" eller "swingstil". Samanhengen mellom åttedelane og punkteringane var ein del av det som avgjorde korleis dei skulle utførast. Enkelte vanleg noterte punkteringar kunne bli til dobbeltpunkteringar, mens andre vart spelte slik vi gjer det i dag. Slik var det også med åttedelane. I nokre samanhengar kunne dei spelast som slepne punkteringar, slik vi i dag speler swingrytme, mens i andre samanhengar vart åttedelane spelte like lange.

--- 58 til 305

### xxx3 Operaen i England

Operaen både i England og i Italia hadde røter bakover på 1500-talet gjennom dei såkalla \_masques\_, ei form for musikkdramatisk underhaldning som særleg var populær ved det engelske hoffet rundt 1600.

  Den mest framståande operakomponisten i England i barokken var \_Henry Purcell\_ (1659-95). Berre 17 år gammal vart han organistassistent i Westminster Abbey. I 1682 vart han utnemnd til organist for det kongelege kapellet, og han hadde denne stillinga saman med organisttenesta i Westminster Abbey heilt til han døydde. Stillingane som organist kravde at han skreiv mykje kyrkjemusikk, og spesielt utover i 1680-åra laga han mange anthems (hymnar) og annan musikk til bruk i gudstenesta. Trass i dei kyrkjelege pliktene sine skreiv Purcell scenisk musikk både for masques ved hoffet og etter kvart også operaer.

  I 1689 skreiv Purcell den mest kjende operaen sin, \_Dido og Aeneas\_, for ein jenteskole i Chelsea. Sjølv om framføringa berre tek om lag ein time, blir dette verket rekna som den første engelske operaen. Operaen har vist seg svært levedyktig, og det blir stadig oppført av både profesjonelle og amatørar over heile verda. Handlinga er henta frå eit romersk helteepos. På ei reise heim att til Roma er Aeneas på vitjing hos dronning Dido i Kartago. Dei blir straks forelska i kvarandre, men ei vond trollkvinne bestemmer seg for å øydeleggje forholdet. Ho lèt Aeneas få beskjed om at han må skunde seg attende til Roma. Dido oppfattar den raske heimreisa som svik og tek sitt eige liv.

{{Musikknotar:}} Sluttarien frå Dido & Aeneas, \_When I Am Laid in Earth\_ byggjer på eit bassostinat og er ein ground (passacaglia). Sjå s. 69.

--- 59 til 305

Purcells orkester består av berre strykarar og basso continuo. Han bruker fransk ouverture som innleiing til operaen, men det er større variasjon mellom ariar og resitativ hos Purcell enn hos Lully. Same året som \_Dido & Aeneas\_ vart oppført, komponerte Purcell \_The Fairy Queen\_ med handling henta frå Shakespeares \_Ein midtsommarnattsdraum\_.

### xxx3 Kyrkjemusikken på 1600-talet

Kyrkjemusikken på 1600-talet var påverka både av det konserterande prinsippet og av at operaen voks fram og utvikla seg. Nord for Alpane hadde kyrkjereformene på 1500-talet gripe om seg, og den protestantiske kyrkja hadde i all hovudsak basert musikkutøvinga si på orgel, kor og kyrkjelyd. Kyrkjegjengarane song sjølve aktivt med i gudstenesta, men det var også rom for å lytte og oppleve kor og ensemble. Den viktigaste protestantiske komponisten på 1600-talet var \_Heinrich Schütz\_ (1585-1672). Han byrja å studere juss i Marburg, men i åra 1609-12 heldt han til i Venezia og studerte musikk med Giovanni Gabrieli. Deretter hadde han eit kort opphald som organist i Kassel før han kom til Dresden som hoffkomponist. Få år seinare braut trettiårskrigen ut, og han reiste frå Dresden fleire gonger for å sleppe unna krig, uår og hungersnød som ramma dei tyske områda hardt i desse åra. I 1628 drog han på ny til Venezia, sannsynlegvis for å møte Monteverdi.

I to periodar, 1633-35 og 1642-44, tok han teneste som overhoffkapellmeister hos kong Kristian 4. i København. Elles arbeidde han som musikalsk rådgivar ved fleire fyrstehoff. Mot slutten av livet vende han attende til byen Weßsenfels der han voks opp, og skapte i desse åra ei rekkje større komposisjonar, mellom anna pasjonane. Heinrich Schütz døydde i 1672, heile 87 år gammal.

  Schütz vart sterkt influert av venezianarskolen, og nesten all kyrkjemusikken hans er konserterande. Det er ikkje kjent at Schütz komponerte rein instrumentalmusikk, men han skreiv elles i alle musikkformer som var vanlege på den tida. Han komponerte fem samlingar med geistlege konsertar og heilage symfoniar. Her utnyttar han det konserterande prinsippet fullt ut ved å bruke fleirkoreffektar og sette

--- 60 til 305

solistar eller solistgrupper, instrument og instrumentgrupper opp mot kvarandre. På den måten får han understreka teksten på ein effektiv måte, og Schütz viser ei sterk og frodig uttrykkskraft som stundom overgår dei venezianske læremeistrane hans.

  Det siste verket hans er ei fullstendig tonesetjing av Salme 119 (1671), oppdelt i 11 motettar med eit tilhøyrande tysk \_magnifikat\_. Salme 119 er den lengste i Bibelen, og heile verket er gjennomgåande dobbeltkorig. Sidan dette er det siste verket han fekk laga, blir det også kalla "Schwanengesang" (Svanesang).

{{Ramme:}}

\_Magnifikat\_, eller Marias lovsong, er ein bibeltekst som blir lesen eller sungen som del av liturgien på visse kyrkjelege festdagar. Teksten er henta frå evangeliet etter Lukas (1, 46-55). Svært mange komponistar har brukt denne teksten som grunnlag for å komponere magnifikat til framføring i kyrkja. Sjølv i protestantiske område var teksten ofte på latin.

  \_Pasjon\_ er namnet på Jesu lidingshistorie. Alle evangelistane fortel om dette, og på 1600-talet vart det sett musikk til tekstane. Dei vart dramatiserte for framføring i kyrkjene. Pasjonane får namn etter den evangelisten som har levert teksten. Denne typen musikkdrama var spesielt populære innanfor den protestantiske kyrkja.

{{Slutt}}

Den viktigaste kyrkjemusikkomponisten i det nordlege protestantiske området på 1600-talet var \_Dietrich Buxtehude\_ (1637-1707). Han voks opp på begge sider av Øresund ettersom faren var organist i Helsingborg og deretter i Helsingør. I 1668 overtok han den prestisjetunge organiststillinga ved Mariakyrkja i Lübeck. Mariakyrkja var vidgjeten på grunn av "Abendmusiken" i adventstida. Dette var musikkandaktar som truleg hadde eit svært variert musikalsk innhald. Det finst ikkje lenger repertoarlister frå desse "konsertane", men det faktumet at både Händel og Bach vitja Mariakyrkja for å høyre dei, viser at "Abendmusiken" var ein viktig musikalsk arena. Buxtehude er først og fremst kjend for kantatane og orgelverka sine, men han skreiv også kammermusikk. På 1900-talet fann ein mellom anna ei samling med triosonatar.

  I Sør-Tyskland var ein annan betydeleg samtidig komponist verksam. \_Johann Pachelbel\_ (1653-1706) vart rekna som ein av dei aller største utøvarane og komponistane i samtida, og han hadde ei rekkje elevar, blant dei Johann Christoph Bach, den eldste broren til Johann Sebastian Bach. Pachelbel fekk sterke impulsar frå italiensk og katolsk kyrkjemusikktradisjon, men han var også godt kjend med den nordtyske tradisjonen. I dag er vel hans "Kanon i d" det einaste verket som er allment kjent.

#### xxx4 Oratoriet

Det er ikkje først og fremst operaen som har gitt Roma ein sentral plass i musikkhistoria. Romarkyrkja introduserte \_oratoriet\_ som var svært lik operaen, og som gjennom 1600-talet utvikla seg parallelt med han.

--- 61 til 305

{{Ramme:}}

\_Oratoriet\_ har fått namn etter staden desse musikkdramatiske verka vart framførte; oratorium var bedesalar som vart nytta til bibellesing og framføring av andaktsfulle funderingar og åndelege songar.

  Tekstane i oratoria var henta frå Det gamle testamentet i Bibelen eller den "heilage historia" som handlar om helgenane.

  Oratoriet inneheld ariar, resitativ, korparti, instrumentale parti og dansar.

  Ein forteljar (\_testo\_) er ein gjennomgåande figur i oratoriet og er slik med på å skilje denne sjangeren frå operaen.

  Det fanst to typar oratorium:

  \_Oratorio latino\_: latinsk tekst.

  \_Oratorio volgare\_: folkeleg italiensk tekst.

{{Slutt}}

\_Emilio del Cavalieri\_ (1550-1602) er rekna som den første oratoriekomponisten, men den viktigaste var \_Giacomo Carissimi\_ (1605-1674). Han skreiv stort sett \_oratorio latino\_, og det mest kjende av dei er \_Jephta\_ frå før 1650. Carissimi skreiv 16 oratorium, men berre eitt av dei er oratorio volgare. Carissimis oratoriestil er stort sett homofon, akkordisk, og i verka hans finst det korparti og delvis forteljande roller i tillegg til resitativ og meir ariosoliknande avsnitt. \_Kantaten\_ er eit oratorium eller ein opera i miniatyr.

{{Ramme:}}

\_Kyrkjekantaten\_ har ei kort bibelsk handling eller er ein kommentar til ein bibeltekst fortald i resitativ, ariar og korparti.

  \_Den verdslege kantaten\_ tek for seg eit verdsleg tema. Teksten inneheld ofte ei hyllest til ein fyrste, ei brur, ein brudgom eller til og med kaffi, som i løpet av 1600-talet vart ein svært populær drikk i heile Europa.

{{Slutt}}

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Kva kjenneteiknar operaen i Venezia?

2. Kva musikalske trekk er typiske for romersk opera på 1600-talet?

3. Forklar omgrepa primadonna, kontratenor og kastratsongar.

4. Kva er lyrisk konsertopera, og kvar oppstod sjangeren?

5. Kva er bel canto?

6. Kva er ein dacapoarie?

7. Peik på trekk som er typiske for fransk opera på 1600-talet.

8. Kva er ein kammertone?

9. Kva skil den engelske operaen frå den franske?

10. Nemn nokre typiske trekk ved kyrkjemusikken til Schütz.

11. Kva er eit oratorium?

12. Nemn minst fem viktige operakomponistar frå 1600-talet.

--- 62 til 305

### xxx3 Den sjølvstendige instrumentalmusikken

Barokken er den første perioden i musikkhistoria der sjølvstendig instrumentalmusikk vart ein viktig musikalsk faktor. I løpet av 1600‑talet tok ein i bruk nye typar strykeinstrument, og blåseinstrumenta vart til dels kraftig endra både klangleg og når det galdt utsjånad. I renessansen var dei fleste komposisjonane knytte til ein tekst, som langt på veg styrte forma stykket skulle ha. Men når teksten fall bort, måtte komponistane finne andre referansar som kunne gi musikken struktur. Ved å støtte seg på faste formmønster fekk komponistane rettesnorer å komponere etter, og enda viktigare: Det vart enklare for lyttarane å orientere seg i musikken. Ut frå dette kan vi grovt dele inn musikken etter desse hovudformene:

1. Ricercare-form

2. Canzona-form

3. Danseformer

4. Variasjonsformer

5. Komposisjonar av improviserande karakter

Ei slik skjematisering gir til ein viss grad oversikt, men det er ikkje alltid kart og terreng stemmer overeins. Komponistane nytta sin kunstnarlege fridom og integritet, og vi finn mange blandingsformer der formelement frå ei gruppe blir blanda med element frå ei anna gruppe. Vi må derfor sjå på hovudtendensen i komposisjonen når vi skal vurdere kva for ei gruppe han høyrer heime i, og av og til er sjølv ikkje det nok.

xxx4 Ricercare-forma

{{Ramme:}}

\_Ricercare\_ tyder "søkje på nytt". Forma har to hovudtypar:

  a) Fleire avsnitt og nytt tema for kvart avsnitt. Temaet blir imitert i alle stemmer i ein flytande kontrapunktisk stil.

  b) Ei i all hovudsak homofon form med løp og raskare passasjar på somme stader i komposisjonen.

Komposisjonar av ricercare-typen kan ha namn som ricercare, fantasia, fancy, capriccio, fuga, verset, men også toccata og canzona kan vere ein ricercare.

{{Slutt}}

Den fremste komponisten av ricercare var \_Girolamo Frescobaldi\_ (1583-1643). Frescobaldi følgde etter Ercole Pasquini som organist ved Peterskyrkja i Roma i 1608. Mange av komposisjonane hans er for orgel, og dei trykte samlingane med orgelstykke inneheld noko av den mektigaste musikken som er skriven på 1600-talet. Frescobaldis verk var viktige for komponistar som Johann Jakob Froberger, Johann Sebastian Bach, Henry Purcell og svært mange andre viktige komponistar. Stykke frå samlinga med liturgisk orgelmusikk, \_Fiori musicali\_ (musikalske blomar), vart brukte som mønster-stykke for komposisjonar i strengt kontrapunkt så seint som på 1800-talet.

--- 63 til 305

Den viktigaste musikalske forma som sprang ut av ricercaren, er utan tvil \_fugen\_. Utover på 1600-talet fekk ricercaren som berre utvikla eitt tema (monotematisk ricercare) gjennomslag, og ein slik komposisjon vart etter kvart kalla fuge. Utviklinga av fugen i siste del av 1600-talet viser likevel at han var mykje tydelegare orientert mot spenningsforholdet tonika/dominant enn ricercaren, som hadde ein friare tonal utviklingsgang og i mange tilfelle ein meir modal struktur.

#### xxx4 Canzona-forma

{{Ramme:}}

\_Canzona\_ eller \_canzone\_ (avleidd av fransk/flamsk chanson = song) var opphavleg eit fleirdelt polyfont stykke for kor, men vart på 1600‑ og 1700-talet nemninga på eit reint instrumentalverk.

  Canzonaene (eig. \_canzoni da sonar\_) for massing av Giovanni Gabrieli hadde indirekte innverknad på utviklinga av fugen, men er direkte forløpar for sonaten.

  Nemningane \_canzona, canzona da sonar\_ og \_fantasia\_ blir brukte om kvarandre om eit seksjonsdelt instrumentalt musikkstykke på 1600-talet.

{{Slutt}}

Canzonaen var ofte delt i tre kontrasterande seksjonar, anten ABA eller ABC. Frå midten av 1600-talet vart slike komposisjonar kalla \_sonata\_. I byrjinga av 1600-talet vart ordet sonate brukt nærmast synonymt med \_sinfonia\_, men 50 år seinare er omgrepet sonate knytt til spesifikt to sjangrar: \_sonata da chiesa\_ og \_sonata da camera\_.

{{Ramme:}}

\_Sonata\_ kjem av ordet \_sonare\_ (= klinge el. lyde) og dannar motstykket til \_cantata\_ avleidd av \_cantare\_ (= syngje).

  \_Sonata da chiesa\_ (= kyrkjesonate) har fleire satsar med ulik karakter. Temponemninga blir nytta som tittel på desse satsane, og dei har vekslande tempo.

  \_Sonata da camera\_ (= kammersonate) er ein suite av stiliserte dansesatsar med vekslande tempo.

{{Slutt}}

Sjølv om sjangerforklaringa er ganske presis, finn vi døme på kyrkjesonatar som avsluttar med dansesatsar, og kammersonatar som ikkje startar med ein dansesats. Det vil altså vere fleirtalet av satsar som avgjer kva kategori ein sonate høyrer til.

  Slike sonatar er kalla \_triosonatar\_ trass i at fleire enn tre instrument speler. Oftast består besetninga desse sonatane er skrivne for, av to fiolinar og basso continuo. Continuostemma blir spelt i dei fleste tilfella av cembalo/orgel og cello eller viola di gamba. Det vart også skrive \_solosonatar\_ (ein fiolin og basso continuo), men desse er berre sjeldne før år 1700.

I Italia utvikla og endra strykeinstrumenta seg svært mykje frå og med siste halvdelen av 1500-talet, og rundt år 1600 fekk fiolinen si endelege form. I løpet av den første halvdelen av 1600-talet fekk fiolinen, bratsjen, celloen og kontrabassen den same utsjånaden og konstruksjonsmåten, men storleiken på instrumenta var sjølvsagt tilpassa det leiet instrumenta spelte i. På kort tid produserte Italia ei rekkje dyktige

--- 64 til 305

utøvarar på dei "nye" strykeinstrumenta, men ut frå samtidige utsegner var den kanskje aller fremste \_Arcangelo Corelli\_ (1653‑1713). Han var dessutan den betydelegaste komponisten av triosonatar på 1600-talet, og komposisjonane hans fekk mykje å seie for utviklinga av denne sjangeren i barokken.

  Corelli utdanna seg til fiolinvirtuos, og under eit besøk i Paris berre 19 år gammal vekte han slik oppsikt som utøvar at han på kort tid fekk eit kjent namn i heile Europa. Corelli vart kammermusikar hos dronning Kristina av Sverige, som budde dei siste 20 åra av livet sitt i Roma. Han tileigna dei 12 kyrkjesonatane i Opus 1 til dronninga, og ho var Corellis mesen så lenge ho levde. Gjennom den pedagogiske verksemda si fekk han stor innverknad på utviklinga av fiolinteknikken, og komposisjonane hans vart studerte av alle dei store komponistane i samtida, som Vivaldi, Telemann, Händel og Bach. Likevel er solopartia for fiolin i komposisjonane hans ikkje spesielt vanskelege å spele, og han føreskreiv sjeldan raske kompliserte løp eller passasjar med dobbeltgrep.

{{Portrett: Arcangelo Corelli.}}

Corelli skreiv berre instrumentalmusikk, og han er den første viktige komponisten i musikkhistoria som heilt lét vere å skrive vokalmusikk. Produksjonen hans er betydeleg mindre enn den dei fleste samtidige komponistane kunne skilte med, "berre" 48 triosonatar, 12 solosonatar og 12 concerto grossi gitt ut i seks publiserte samlingar.

  I Corellis musikk finn vi hyppig bruk av \_sekvensering\_, og dette blir oftast utført diatonisk anten innanfor hovudtonearten eller langs kvintsirkelen.

--- 65 til 305

{{Ramme:}}

\_Sekvensering\_ vil seie å flytte den same melodiske rørsla oppover eller nedover langs skalatonane. Ei slik sekvensering blir kalla \_diatonisk\_, og intervalla i det sekvenserte motivet endrar seg i pakt med skalatrinna. (døme a)

{{Musikknotar a):}}

Dersom intervalla i motivet blir haldne eksakt like når det blir sekvensert, blir sekvensen kalla \_real\_. (døme b)

{{Musikknotar b):}}

Men i praksis er dei fleste motiva som blir sekvenserte, av ein blandingstype, og sekvenseringa blir da kalla \_modulerande\_ eller \_kromatisk\_. (døme c)

{{Musikknotar c)}}

{{Ramme slutt}}

Corellis kyrkjesonatar har vanlegvis fire satsar som blir spelte i ulike tempi. Den vanlegaste satsrekkjefølgja er slik:

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

altså fire satsar med vekslande tempo: hurtig, langsam, hurtig, langsam. Det er likevel fleire sonatar som har fem satsar og ei anna temporekkjefølgje. Corellis kammersonatar byrjar ofte med eit preludium, deretter følgjer to eller tre dansesatsar, men i staden for den obligatoriske giguesatsen (sjå suiten) nyttar Corelli ein gavotte.

--- 66-68 til 305

{{Musikknotar:}} Corelli: Triosonate Op. 3 nr. 11, 2. sats. Dette er ein kyrkjesonate som godt illustrerer Corellis stil. Satsen inneheld døme på sekvensering. Legg elles merke til besifring for generalbassen, som i dette dømet er skrive fullt ut.

--- 68 til 305

#### xxx4 Danseformer - suiten

{{Ramme:}}

\_Suite\_ er ein komposisjon som er sett saman av fleire dansesatsar.

Suiten fekk etter kvart ei meir eller mindre standardisert samansetjing der desse satsane ofte skulle vere med:

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

{{Slutt}}

--- 69 til 305

Ein av dei viktigaste komponistane av dei instrumentale formene på 1600-talet var \_Johann Jacob Froberger\_ (1616-67). Han er den første store komponisten som komponerte store mengder musikk for klaverinstrument, og han skreiv canzonaer, ricercarer, toccataer, fantasiaer og spesielt suitar. Han etablerte nærmast eigenhendig denne forma, og gjennom fantasifull behandling av standard danseformer bana han vei for Johann Sebastian Bachs sterke bidrag i sjangeren, og for så vidt nesten alle viktige komponistar i Europa. Froberger er den første som konsekvent nyttar dei fire "kjernesatsane" \_allemande, courante, sarabande\_ og \_gigue\_ i denne rekkjefølgja i suitane sine.

#### xxx4 Variasjonsformer

På 1600-talet vart det stort sett brukt basso continuo-variasjonar som eige komposisjonsprinsipp for variasjonsverk. Det var to typar av slike variasjonsformer: \_chaconne/ciacona\_ og \_passacaglia\_.

{{Ramme:}}

\_Chaconne/ciacona\_ er ein komposisjon med fast generalbassmønster, der bassmelodien blir danna på basis av dei akkordane som blir nytta som utgangspunkt for variasjonane.

  I \_passacaglia\_ dannar ein komponert bassmelodi, oftast i nedovergåande diatonisk eller kromatisk rørsle, utgangspunktet for variasjonane.

{{Slutt}}

Basstemaet eller det harmoniske mønsteret treng ikkje å bli teke opp att heilt likt gjennom alle variasjonane, men lengda på basstemaet og den harmoniske utviklingsgangen knytt til temaet gjer likevel sitt til at vi oppfattar grunntrekka i temaet der det er avvik. Formene vart brukte av så å seie alle som komponerte musikk for taste-instrument på 1600-talet.

#### xxx4 Komposisjonar av improviserande karakter - "stile fantastico"

Mange komposisjonar på 1600-talet var nedskrivne improvisasjonar, og til musikarutdanninga høyrde opplæring i improvisasjonskunst. Spesielt dei som skulle bli dyktige utøvarar på klaviaturinstrument, måtte kunne improvisere, men det var ei generell oppfatning at alle musikarar skulle kunne improvisere på instrumenta sine. Dei som spelte tasteinstrument eller lutt, improviserte over akkordskjemaet til generalbassen når dei spelte basso continuo, og organistane måtte vere i stand til å fylle pausar mellom dei liturgiske ledda eller bidra med musikk til nokre av ledda i gudstenesta med kortare eller lengre improvisasjonar. Fiolinistar måtte kunne improvisere smakfulle forsiringar eller passasjar i soloparti, det same måtte songarane når dei framførte ariane og resitativa sine. Dei dyktigaste musikarane kunne improvisere lange, frie stykke, gjerne seksjonsdelte, slik at enkelte delar hadde homofon karakter, men med virtuose parti i dei ulike stemmene. Andre delar kunne vere polyfone, og på den måten fekk utøvaren vist at vedkommande meistra fleire uttrykksmåtar og teknikkar.

--- 70 til 305

Dei frie komposisjonane for tasteinstrument eller lutt vart gjerne kalla \_toccata, fantasia\_ eller \_preludium\_. Nemninga \_stile fantastico\_ blir ofte nytta om slike frie, meir improviserte stykke. Spesielt dei frie orgelstykka til dei leiande tyske organistane Dietrich Buxtehude og Johann Pachelbel har eit format som overgår dei fleste andre komponistane i samtida. Buxtehude delte akkurat som fleire andre komponistar toccataen opp i seksjonar der den friare, rapsodiske stilen vart avløyst av kontrapunktiske parti. På 1700-talet blir det vanleg å bruke tittelen Toccata og fuge eller Preludium og fuge om slike komposisjonar.

{{Ramme:}}

\_Stile fantastico\_ (fantastisk / fantasifull stil) blir brukt som nemning på friare, meir improviserte komposisjonar.

  \_Toccata\_ er avleidd av det italienske ordet toccare (= røre ved), og er som regel ein komposisjon for tasteinstrument eller lutt med raske, virtuose løp og passasjar, og komposisjonen har ei improvisatorisk form.

  \_Pr(a)eludium/pr(a)eambulum\_ tyder rett og slett forspel med ei fri improvisatorisk form.

{{Slutt}}

Ein svært spesiell komponist var fiolinisten \_Heinrich von Biber\_ (1644-1704). Lenge etter sin død vart han rekna som den beste fiolinkomponisten i historia. Biber komponerte mange virtuose fiolinsonatar for fiolin og basso continuo. Fiolinpartia i desse sonatane minner mykje om dei frie, improvisatoriske passasjane vi finn i orgeltoccataene til Buxtehude.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Gjer greie for formene ricercare og canzona.

2. Kva nye former utvikla seg utover på 1600-talet med utgangspunkt i formene ovanfor?

3. Peik på skilnadene mellom kyrkjesonate og kammersonate.

4. Nemn dei fire dansesatsane som utgjer "standardsatsane" i suiten.

5. Gjer greie for skilnaden mellom chaconne og passacaglia.

6. Kva er stile fantastico?

7. Nemn minst fem viktige komponistar av instrumentalmusikk på 1600-talet.

## xxx2 1700-talsbarokken

### xxx3 Innleiing

1600-talsbarokken var prega av store vokalformer som opera og oratorium, mens dei instrumentale formene var av mindre format, og først mot slutten av hundreåret vart dei meir likestilte med vokalformene. Tidleg på 1700-talet 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 desse formene som vart større utover i hundreåret. I tillegg fekk solokonserten

--- 71 til 305

mykje å seie, og dei ruvande dacapoariane kom til å dominere både i operaene og i større og mindre kyrkjemusikkverk. Tonaliteten stabiliserte seg i dur og moll, og det funksjonsharmoniske systemet basert på tonika, subdominant og dominant vart skildra og brukt konsekvent. Polyfoni med kontrapunkt vart igjen viktig, spesielt for dei tyske komponistane, men polyfonien var no strengare bunden til harmoniske reglar. Basso continuo fekk ein meir og meir viktig melodisk funksjon, ikkje minst takk vere den aukande interessa for improvisasjon gjennom siste del av 1600-talet.

  Den større interessa for musikk førte til at musikarar, politikarar og filosofar stadig oftare førte diskusjonar og offentlege debattar der dei diskuterte den samfunnsrolla musikken burde ha. Musikk som sjølvstendige kunstverk var eitt av tema i tida. På 1600-talet vart mykje av musikken skapt til bestemte høve. Musikken var "bruksmusikk" og berre meint for framføring éin gong. Tanken om at musikken skulle kunne framførast fleire gonger og bli rekna som eit autonomt kunstverk, påverka etter kvart både komponistar og musikklivet elles. Den etter kvart store musikkinteressa skapte ein marknad der forlaga jakta på musikk som var lett å omsetje, og dei trykte villig vekk lærebøker og musikkleksikon.

I dette miljøet voks både Händel og Bach opp. Saman med den italienske komponisten Antonio Vivaldi og tyskaren Georg Philipp Telemann dominerte desse komponistane dei siste tiåra av barokken, og dei står for ei frodigheit og ei skaparkraft som knapt nokon før eller seinare har nådd opp til.

  Bach arbeidde innanfor det protestantiske tyske området. Musikken hans er intellektuell, rikare gjennomarbeidd og djupare kjenslemessig uttrykt enn den dei fleste av hans samtidige skreiv, og Bach førte den kontrapunktiske teknikken til nye nivå. Händel, som var fødd i Sachsen og fekk opplæringa si i det sentrale Tyskland, Hamburg og Italia, komponerte i eit fullt ut kosmopolitisk musikalsk språk og skreiv dei finaste operaene samtida fekk høyre. Han skapte dessutan det engelske oratoriet og orgelkonserten som sjanger og fylte tradisjonelle barokke former med nytt og variert innhald. Desse to mennene var fødde berre nokre mil frå kvarandre, men når det gjeld temperament, høyrde dei til to ulike verder. Dei kronar dei musikalske landevinningane i barokken gjennom musikken sin og sette med det varige spor i musikkhistoria.

### xxx3 Musikkinstrumenta i barokken

I barokken fekk tasteinstrumenta viktige roller både som solo- og continuo-instrument. Dei fleste resitativa i dei musikkdramatiske verka vart akkompagnerte av eit tasteinstrument, og mange av dei instrumentale formene i barokken var i utgangspunktet skrivne for eit slikt instrument. Det er først og fremst tre tasteinstrument som var viktige: orgelet, cembaloen og klavikordet.

#### xxx4 Orgel

Orgelet, ofte kalla "dronninga blant instrumenta", har hatt det same konstruksjonsprinsippet sidan antikken og er dermed blant dei eldste instrumenttypane som framleis er i bruk. Orgelet kom inn i kyrkjene på 900-talet, og instrumentet gjennomgjekk

--- 72 til 305

ei viktig utvikling i løpet av seinmellomalderen. I byrjinga av 1600‑talet var instrumentet i prinsippet ferdig utvikla slik vi kjenner det i dag, og vart rekna som det mest avanserte tekniske apparatet som fanst.

  Heilt sidan 1500-talet har orgelbyggjarane prøvd å etterlikne dei ulike stemmene i orkesteret. Vi finn derfor registernamn som \_viola da gamba, obo\_ og \_trompet\_ blant dei vanlege orgelstemmene både på 1600-talet og i dag. Eit orgel kan ha éin eller fleire manualar (dei største har fire på 1600-talet) med ulik styrkegrad i kvar manual. Ein oppnår \_terrassedynamikk\_ (sjå nedanfor) ved å skifte mellom manualane. I Nederland og særleg i England vart det på 1700-talet vanleg å ha mindre orgel (kammerorgel/orgelpositiv) i velstandsheimar. Desse vart ofte brukte som continuo-instrument. Organisten kunne sjølv pumpe slike kammerorgel mens ho eller han spelte.

{{Bilete:}} Eit kammerorgel frå 1700-talet. Slike orgel vart brukte til å spele orgel- og cembalomusikk, men også ofte som continuo-instrument.

#### xxx4 Klavikord

Orgla stod i kalde, uopplyste kyrkjer, og belgane måtte pumpast av ein eller fleire personar når organisten skulle spele. Av den grunn var det upraktisk å øve i kyrkjene. Saman med cembaloen vart derfor klavikordet det viktigaste øveinstrumentet for organistane på 1600- og 1700-talet. Manualen (tangentrekkja) er plassert nesten midt på langsida av instrumentet, og tangentane står på tvers av strengene. På tangentendane er det fest ein metallstift som slår opp i strengen når ein trykkjer ned tangenten. Instrumentet har ein svak og sprø tone, og det eignar seg godt som solistisk instrument på heimekonsertar i små rom. På eit klavikord kan tonestyrken påverkast av anslaget.

--- 73 til 305

{{Bilete:}} Skjematisk framstilling av klavikordmekanikk. A/B: Tangentar. 1A/1B: metallstift. 2A/2B: tangentarm. 3: streng som går på tvers av tangentarmen. 4: klangbotn. 5: styrepinne på strengebrua som går nær stemmeskruene. 6: Dempefilt pressa inn mellom strengene like ved festesstiften for strengeenden.

{{Bilete:}} Eit stort femoktavars klavikord bygd av Paul Maurici etter modell av 1700-tals klavikordbyggjaren Johann Hass (1713-1771)

#### xxx4 Cembalo

Det viktigaste continuo-instrumentet på 1600- og 1700-talet var cembaloen. Instrumentet vart utvikla på 1500-talet, og i siste halvdelen av dette hundreåret fekk det stadig større utbreiing. Manualen (manualane) er plassert ved enden av strengene (på kortsida av instrumentet), og tangentane er vende i lengderetninga av strengene. Når ein trykkjer ned tangenten, skyver han ei tynn trelist (ein "løpar") med eit plekter av gåsefjør eller stivt skinn oppover slik at plekteret passerer strengen og "knipsar" han. På nedtur går plekteret klar av strengen, og ein dempar av filt legg seg mot strengen og stoppar vibrasjonen. Ein kan ikkje påverke tonestyrken ved hjelp av anslaget. Akkurat som med orgelet kan ein cembalo ha éin eller fleire manualar (dei største har tre) med ulik styrkegrad i kvar manual. Cembaloen kling mykje kraftigare enn klavikordet, og

--- 74 til 305

det har ein skarpare toneansats. Cembaloen vart ofte brukt solistisk, og sjølv om vi i dag oppfattar klangen som svak, vart han i barokken rekna som relativt sterk.

{{Bilete:}} Mekanikken i ein cembalo. {{I figuren:}} streng, tungeaksling, dempar av filt, plekter, rørleg tunge.

{{Bilete:}} Cembalo bygd i 1758 av Jacob Kirkman (1710-1792), no i Williamsburg, Virginia USA.

--- 75 til 305

#### xxx4 Lutt og gitar

På 1600-talet var lutten eit viktig continuo-instrument, spesielt basslutten (theorbe eller chittarone) med strenger som er bortimot ein meter lange. Vanlegvis har ein slik lutt 14 strengepar (kor), og strengepara er som regel stemte unisont og i oktavar. Vanleg lutt med opptil 13 strengepar var mykje brukt som akkompagnementinstrument på 1400- og 1500-talet, men utover på 1600-talet tok tasteinstrumenta meir og meir over, og i 1700-talsbarokken gjekk lutten ut av bruk. I områda rundt Middelhavet fekk barokkgitaren med fem strenger ein viktig akkompagnementrolle, men han vart sjeldan brukt som continuoinstrument.

{{Bilete:}} 1600-tals lutt.

#### xxx4 Strykeinstrument

Rundt år 1600 fekk fiolinen si endelege form, og det vart konstruert ein heil strykefamilie over same leisten. Med dei tre fiolinbyggjarfamiliane Amati, Stradivari og Guarneri vart Cremona "fiolinhovudstaden", og Italia vart heimlandet til fiolinen.

Fiolinfamilien tok over posisjonen til violafamilien som hadde vore dominerande på 1500- og delvis 1600-talet. Mange stader vart violaer likevel brukte til eit godt stykke ut på 1700-talet, og mest seigliva var viola da gamba (kneviola). Instrumentet såg ut som ein liten cello, men hadde rundare kropp, og i staden for ein støttepigg mot golvet heldt ein instrumentet mellom knea. Viola da braccio (armviola) vart halden mot skuldra, og han vart tidleg erstatta av fiolinen. Viola da gamba vart hyppig brukt som continuo-instrument og var mykje meir seigliva.

#### xxx4 Barokkorkesteret

Det fanst ingen reglar for kor store orkestra skulle vere i barokken, heller ikkje kva instrument som skulle vere med. Mellom 1680 og 1740 er det likevel mange byar og hoff rundt om i Europa som har orkester. Mange av dei har ei nokolunde lik samansetjing, og på bakgrunn av dette går det an å peike på nokre utviklingstrekk som ser ut til å vere like mot slutten av 1600-talet. Det blir fleire strykarar, spesielt fiolinar. Den nye fiolinfamilien tek over for violafamilien, og kontrabassen kjem med. Likevel ser vi at fleire komponistar skriv musikk for dei instrumenta dei har for handa. I Bachs \_Brandenburgkonsert nr. 6\_ som vart skriven rundt 1720, er til dømes to viola da braccio og to viola da gamba med i besetninga saman med cello og generalbass.

Treblåsinstrumenta (kornettar, skalmeier og dulcian) i renessansen forsvinn og blir erstatta av "moderne instrument" av fransk type, som blokkfløyter, traversfløyter (ein forløpar for tverrfløyta), oboar og fagottar. Vi finn likevel både barokkobo og

--- 76 til 305

dei nærståande obo d'amore og obo da caccia i bruk langt utover på 1700-talet. Det same gjeld fagott og dulcian. På slutten av 1600-talet vart to horn meir eller mindre faste instrument i orkesteret.

  Særpreget til instrumenta vart stort sett lite utnytta sjølv om vi finn mange døme på at oboen og trompeten blir nytta som soloinstrument. Fagotten var medlem av continuogruppa. Organiseringa av orkestra og praksisen i framføring på denne tida bidrog til at instrument av same familien heldt saman, og ensembla vart meir "orkestrale".

Ein medlem av ensemblet vart utpeikt til å vere leiar og skulle da setje rette tempi og bestemme bogeføring og ornamentikk. Ofte var det førstefiolinisten som fekk denne leiaroppgåva.

{{Ramme:}}

\_Dynamikken i barokken\_ blir kalla \_terrassedynamikk\_ og oppstod som ein konsekvens av kor mange instrument som spelte. Det vil seie at når få instrument spelte, klang det svakt, men sterkare når fleire kom med.

  Spesielt concerto grosso-forma reflekterer barokkdynamikken på ein god måte (sjå nedanfor). Når alle i orkesteret spelte (\_tutti)\_, ville det seie styrkegraden \_ff\_. Når alle instrumenta utanom soloinstrumenta spelte (\_ripieno\_), svarte det til styrkegraden \_f\_. Dersom berre solistgruppa (\_concertino)\_ spelte saman med basso continuo, vart det ein styrkegrad mellom \_p\_ og \_mf\_, avhengig av kor mange instrument solistgruppa bestod av. Basso continuo aleine gav styrkegraden \_pp\_ (sjå s. 77).

  Crescendo/decrescendo vart ikkje notert inn i notane. Ein kunne likevel få til glidande overgangar frå sterkt til svakt og omvendt ved gradvis å trekkje frå eller leggje til instrument.

  Først framover mot midten av 1700-talet tok ein tit å eksperimentere med crescendo/decrescendo ved å spele gradvis sterkare og gradvis svakare på instrumenta. Nye instrument og tekniske forbetringar av barokkinstrumenta gav større dynamisk spenn enn dei originale barokkinstrumenta hadde, og gjorde dette mogleg.

{{Slutt}}

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Kva instrument vart vanlegvis nytta til continuospel?

2. Gjer greie for dei viktigaste skilnadene mellom klavikord og cembalo.

3. Kva vart ein lutt brukt til?

4. Gjer greie for dei viktigaste skilnadene mellom viola di gamba og cello.

5. Gjer greie for dei viktigaste orkesterinstrumenta i 1700-talsbarokken.

### xxx3 Dei nasjonale skolane

Sjølv om vi på mange måtar kan seie at 1700-talsbarokken representerer ein syntese av barokkmusikken, er likevel mangfaldet når det gjeld stil, stort og variert. Musikken fekk ulike stilistiske uttrykk i kvart av dei leiande musikkområda i Europa: det italienske, det franske, det tyske og det engelske. Også innanfor desse avgrensa

--- 77 til 305

språk- og kulturområda finn vi til dels store skilnader, og det gir betre oversikt å ta for seg dei dominerande komponistane innanfor kvart område enn berre å presentere ei utgreiing om dei ulike stilretningane.

#### xxx4 Italia

Gjennom 1500- og 1600-talet hadde Italia styrkt posisjonen sin som den viktigaste kulturelle impulsgivaren i Europa. Italienske kunstmålarar dekorerte fyrsteslott i heile verdsdelen, italienske skulptørar hadde heilt sidan Michelangelos tid forsynt dei europeiske byane og palassa med skulpturar og statuar. Ein kunne høyre italienske musikarar spele italienske komposisjonar ved fyrstehoffa over heile Europa, og ein høyrde italiensk i alle operahus og i salongar der vokalmusikk vart framført. Kultur var kanskje Italias fremste eksportartikkel på denne tida. Italienske kunstnarar lærte opp nye kunstnargenerasjonar både i heimlandet og i dei landa dei verka.

  Den musikalske "oppfinninga" som verkeleg fekk stor utbreiing på 1700-talet, var \_den instrumentale konserten\_. Fleire 1700-talskjelder peiker ut \_Guiseppe Torelli\_ (1658-1709) som oppfinnaren av denne nye forma, og det var konsertane hans som vart trykte og distribuerte først. Saman med komponistane Locatelli, Tartini og Albinoni vart solokonserten utvikla og spreidd til alle hjørna av Europa i løpet av dei første tiåra av 1700-talet. Det vart skrive konsertar for alle orkesterinstrumenta, men dei mest populære soloinstrumenta var fiolinen, fløyta, oboen og fagotten.

{{Ramme:}}

\_Concerto grosso\_ [(stor konsert) fleirtal: \_concerti grossi\_] er konsert for sologruppe og orkester. Sologruppa kan ha frå to til seks instrument og er kalla \_concertino\_ (liten konsert). Det "akkompagnerande" orkesteret er kalla \_ripieno\_ (heilt fylt). I tillegg er den obligatoriske \_basso continuo\_ til stades. Når alle speler samstundes, blir det kalla \_tutti\_ (alle).

  Når sologruppa blir erstatta av berre ein solist, blir konserten kalla \_solokonsert\_.

{{Slutt}}

Den mest originale og sentrale italienske komponisten i første halvdelen av 1700-talet var \_Antonio Vivaldi\_ (1678-1741). Gjennom komposisjonane sine la Vivaldi til rette for konsertformene i 1700‑talsbarokken. Den karakteristiske musikkstilen hans stilte store krav til fiolinteknikk og orkestreringspraksis, og desse faktorane vart kopierte og førte vidare av dei viktigaste samtidige komponistane, blant dei Händel og Bach. Vivaldi var også ein pioner når det galdt programmusikk for orkester.

--- 78 til 305

Vivaldi fekk publisert to sonatesamlingar i Venezia i 1705 og 1709, men det var først etter at han fekk trykt konsertsamlinga \_L'Estro Armonico\_ Op. 3 (Amsterdam 1711), at han fekk seg eit namn i Europa. Fram til 1729 vart til saman 12 samlingar konsertar publiserte, blant dei dei tolv solokonsertane Op. 8 (1725), der dei fire første konsertane er \_Le Quattro Stagioni\_ (Dei fire årstidene). I desse fire konsertane skildrar Vivaldi naturscener berre ved hjelp av orkesteret. Vi høyrer kvitrande fuglar, bjeffande hundar, summande mygg, gråtande gjetarar, stormar, fulle dansarar, jegerar, klukkande bekker og frosne landskap. Vivaldi forfatta sjølv ein sonett til kvar konsert som skildrar det programmatiske innhaldet.

{{Portrett:}} Antonio Vivaldi

Vivaldi døydde under eit opphald i Wien i 1741.

  Vivaldis viktigaste bidrag til musikkhistoria er utan tvil den tresatsige instrumentalkonserten, men han komponerte ei imponerande mengd andre verk òg. Rundt 50 operaer, ein god del oratorium og andre kyrkjemusikalske verk, om lag 500 konsertar, drygt 20 sinfoniaer og meir enn 70 solo- og triosonatar er tekne vare på frå produksjonen hans, som sannsynlegvis har vore atskilleg større.

  Alt i dei første konsertane sine (Op. 3; 1711) viser Vivaldi at han meistrar den moderne konsertforma slik ho var etablert av Torelli og Albinoni, og han tek i bruk det tresatsige konseptet som har satsmønsteret hurtig (H), langsam (L), hurtig (H). Dette satsmønsteret følgjer Vivaldi i dei fleste av dei meir enn 300 solokonsertane som vi framleis har av han. I dei fleste av dei er fiolinen soloinstrument, men han skreiv også mange konsertar for fløyte, cello og fagott. Den langsame midtsatsen går anten i same toneart som førstesatsen eller i parallelltonearten, i dominanttonearten og i nokre tilfelle også i subdominanttonearten. Siste sats er som oftast kortare enn den første, og konsertane er stort sett homofone. Vivaldi overtok formmønsteret frå Torellis seine konsertar. Første sats i desse konsertane hadde ofte rondoform der tuttipartia dannar ritornellet, mens solopartia er modulerande episodar.

Ei slik satsoppbygging er kalla modulerande rondo, som vi finn i dei fleste konsertane Vivaldi skreiv. Ritornellet blir teke opp att i skiftande toneartar, og solopartia utgjer modulerande episodar mellom ritornella. I det første ritornellet blir det presentert små tematiske avsnitt, eller \_motiv\_. Det første og siste ritornellet er fullstendig,

--- 79 til 305

mens dei mellomliggjande ritornella berre har med nokre av motiva. Soloepisodane presenterer heilt frie figurasjonar som ikkje inneheld noko av det motiviske materialet i ritornellet.

{{Tabell gjort om til liste:}}

Skjematisk oppsett over formmønsteret til modulerande rondo.

  Formdel (seksjon) - Tonearts-rekkjefølgje - Motiv

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

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

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

-- C Solo 2 - modulerer - Figurasjonar

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

-- D Solo 3 - Ofte Tp-T - Figurasjonar

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

{{Slutt}}

Forma til modulerande rondo må vi sjå i samanheng med den franske \_rondeau-\_forma som vi ofte finn i franske suitar. I fransk \_rondeau\_ kjem det tilbakevendande ritornellet alltid i tonika. Denne forma bruker Vivaldi ofte som 3. sats, mens modulerande rondo førekjem sjeldnare her.

  Vivaldis innverknad på konserten var så sterk i perioden 1710-30 at nokre av dei eldre, etablerte komponistane som Albinoni såg seg nøydd til å endre stil midt i karrieren for å vere up-to-date. I det meste av Italia og i Frankrike vart Vivaldis konsept teke imot med entusiasme etter 1725. Konserten som sjanger fekk ei så dominerande rolle i første halvdelen av 1700-talet at han også influerte på andre sjangrar. Vivaldi må derfor reknast som ein av dei viktigaste impulsgivarane for mellom anna Bach-sønene også når det gjeld utviklinga av den klassisistiske symfonien.

#### xxx4 Tyskland

På 1700-talet var Tyskland delt inn i ei rekkje småstatar som kvar hadde sin fyrste med hoff. Blant desse statane var det nokre større kongedømme, som Preussen, Sachsen/Polen og Bayern, og nokre økonomisk uavhengige byar, som Hamburg, Lübeck og Bremen. Det var mange tilbod om arbeid for musikarar og kunstnarar ved dei ulike hoffa, og eit stadig sterkare borgarskap i byane bidrog også til at musikklivet der blomstra gjennom store delar av 1700-talet. Mange tyske og utanlandske komponistar og musikarar var verksame i Tyskland i første halvdelen av 1700-talet. Dei to viktigaste var Georg Philipp Telemann og Johann Sebastian Bach. Georg Friedrich Händel var fødd i Halle, men stort sett heile den musikalske produksjonen hans gjekk føre seg i England, og han må derfor reknast som engelsk komponist.

--- 80 til 305

{{Ramme:}}

\_Vidarespinning\_ (på tysk: Fortspinnung) blir brukt som nemning på den måten spesielt dei tyske barokkomponistane forma tema på. Ein opererer ofte med omgrepa temahovud og temahale. Det er temahalen som det blir spunne vidare, og som på den måten skaper dynamisk rørsle i musikken. Temahovudet er ofte lett å hugse og nynne på, mens temahalen gjerne blir så omfattande at han "druknar" i alt det andre som skjer i musikken.

{{Slutt}}

\_Georg Philipp Telemann\_ (1681-1767) starta den musikalske karrieren sin i Leipzig, og her grunnla han amatørorkester, leidde operaoppføringar og vart til slutt musikkdirektør ved universitetskyrkja. 40 år gammal vart han tilsett som musikkdirektør i Hamburg, den mest prestisjefulle og lønnsame musikarstillinga i Tyskland på 1700-talet. Telemann komponerte lett og hadde ein enorm arbeidskapasitet. Det gjer at verklista hans er svært omfangsrik og omfattar alle dei vanlegaste musikkformene i seinbarokken. Men mykje har gått tapt, og det tok lang tid før ein "oppdaga" Telemann på ny da interessa for barokkmusikken fekk eit nytt lyft på 1800-talet. I samtida var faktisk Telemann vurdert høgare som komponist enn både Bach og Händel.

  Eit karakteristisk trekk ved musikken til Telemann er dei songbare melodiane og den oppfinnsame bruken av klangfargar. Spesielt i dei seinare verka hans finn vi også uvanlege harmoniske effektar, og i ein del komposisjonar set han to tema opp mot kvarandre. Dette var typisk for dei nye stilretningane på 1700-talet, og slik sett peiker Telemann i retning av den ekspressive stilen til C.P.E. Bach, som var ein forløpar for wienerklassisismen. Både i Frankfurt og Hamburg spelte Telemann ei leiande rolle i å skape det som blir kalla den tyske "blandingssmaken", og som vi finn døme på både hos Johann Sebastian Bach og Händel. Dette gjekk ut på at ein blanda tysk kontrapunktisk stil med franske og italienske stiltrekk.

  Ein reknar med at verklista til Telemann omfatta godt og vel 3000 komposisjonar, blant dei 60 operaer, 1400 kantatar og 800 orkestersuitar.

   \_Johann Sebastian Bach\_ (1685-1750) vart fødd i Eisenach i Thüringen, og han levde og verka heile livet i kjerneområdet for den lutherske reformasjonen. Han var truande lutheranar, og ettersom han arbeidde som kyrkjemusikar det meste av den yrkesaktive karrieren sin, var naturleg nok dei fleste komposisjonane hans kyrkjemusikalske. På tittelbladet til mange av dei skreiv han bokstavane SDG, som står for \_Soli Deo Gloria\_ og tyder "Gud aleine ære".

  Bach voks opp som medlem av ei stor musikarslekt og fekk si første musikkopplæring av faren. Han lærte å spele klaver, orgel, fiolin og bratsj, men berre ti år gammal hadde han mist begge foreldra og flytte til broren, Johann Christoph, som var organist. Etter eit skoleopphald i Nord-Tyskland vart han i 1703 tilsett som fiolinist ved hoffet i Weimar for ein kortare periode. Men same hausten fekk han tilbod om stilling som organist ved Nykyrkja i Arnstadt. Hausten 1705 søkte Bach permisjon i tre veker for å høyre Buxtehude spele i Lübeck og vere til stades ved Abendmusikenkonsertane i adventstida. Bach skulle vere tilbake i Arnstadt i god tid før jul, men

--- 81 til 305

først i mars returnerte han frå Lübeck og heldt på å miste organiststillinga. Året etter gifte han seg med kusina si, Maria Barbara Bach, og paret busette seg i Mühlhausen der Bach hadde fått tilbod om ei betre betalt organiststilling. Han komponerte både orgelverk og kantatar i denne tida, og vi finn tydeleg inspirasjon frå opphaldet hos Buxtehude i mange av dei.

{{Bilete:}} Johann Sebastian Bach, truleg med dei tre musikalske sønene frå det første ekteskapet. Frå venstre Johann Gottfried Bernhard (f. 1715), Carl Philipp Emanuel (f. 1714) og Wilhelm Friedemann (f. 1710).

I 1708 vart han tilsett i stillinga som hofforganist og kammermusikar ved hofforkesteret til hertugen av Sachsen-Weimar. Her vart Bach i ni år, og han komponerte mange av dei store orgelverka sine i denne perioden.

  Bach vart oppnemnd som kapellmeister ved hoffet i Köthen i 1717. Her fekk han tilgang til eit svært godt hofforkester med 16 musikarar. Hoffet var kalvinistisk, så det var forbode å bruke musikk i gudstenesta. Bach kunne derfor fullt ut konsentrere seg om instrumentale verdslege komposisjonar. Frå denne tida stammar dei viktigaste orkesterverka hans: fiolinkonsertane, dei seks \_Brandenburgkonsertane\_ og

--- 82 til 305

dei fire orkestersuitane. I tillegg skreiv han mange kammermusikkverk og verk for cembalo, blant dei samlinga med invensjonar og første bind av \_Das wohltemperierte Klavier\_.

  I 1720 døydde Maria Barbara, men alt året etter gifte han seg att med Anna Magdalena Wilcke, dotter av ein hofftrompetist i Weissenfels.

  I 1723 vart Bach tilsett i den prestisjefylte stillinga som musikkdirektør i Leipzig og kantor ved Thomasskolen. Han hadde denne stillinga til han døydde i 1750. Dei første åra i Leipzig komponerte han ei enorm mengd med kyrkjemusikk, mellom anna fire eller fem årgangar av kantatar, eit stort \_Magnificat\_ og minst fire pasjonar, der berre \_Matteuspasjonen\_ og \_Johannespasjonen\_ finst i fullstendig utgåve i dag. Avanserte kontrapunktiske komposisjonar prega Bachs arbeid det siste tiåret han levde. Verket \_Kanoniske variasjonar\_ for orgel var eit av verka Bach gjorde ferdig, og det ufullenda verket \_Kunst der Fuge\_ vart det siste han arbeidde på før han døydde.

{{Bilete:}} Thomaskyrkja i Leipzig, Bachs hovudkyrkje frå 1723.

\_Bachs musikk\_

  Bach skreiv musikk så å seie innanfor alle sjangrane i barokken med unntak av oratorium og opera. Dei tre "oratoria" hans er ikkje eigentlege oratorium, men utvida kantatar eller kantatesamlingar. Alle aspekt ved komposisjonsverksemd fekk nye dimensjonar hos Bach, anten det dreier seg om musikkformatet, den musikalske kvaliteten eller dei tekniske krava han stilte til utøvarane gjennom musikken sin.

Akkurat som for mange andre kunstnarar i samtida var Bachs produksjon situasjonsprega og avhengig av ønske og krav hos arbeidsgivarane. Bachs musikk er likevel så kompleks og består av så mange sjikt at musikkvitarar og kommentatorar har

--- 83 til 305

avslørt lag i musikken der ein kan oppdage ein rikhaldig talsymbolikk og musikalske tilvisingar til Bibelen som ein sjeldan finn i verka til andre komponistar. Mange av Bachs samtidige, blant dei kritikaren J.A. Scheibe, fann musikken for kompleks, og han meinte at Bachs musikk mangla melodisk appell. Likevel vart koralharmoniseringane og dei kontrapunktiske arbeida hans raskt nytta som mønster og førebilete for nye generasjonar av musikarar.

  Bachs musikalske utvikling reflekterer lite av dei endringane i musikkstilen som gjekk føre seg rundt han, men han var ikkje fullstendig upåverka. Saman med sin store samtidige, Händel (som Bach aldri fekk møte), var Bach den siste viktige representanten for barokken i ei tid som alt hadde avvist barokkestetikken til fordel for ein ny estetikk som høyrde heime i opplysningstida.

  I løpet av levetida si vart Bach kjend i heile det tyske området som ein av dei fremste orgel- og cembalovirtuosane. Ein stor del av Bachs musikk er derfor skriven nettopp for tasteinstrumenta orgel og cembalo. Mykje av denne musikken vart komponert i Arnstadt og Weimar, men ein del cembalomusikk vart til i Köthen. I Arnstadt og Mühlhausen komponerte Bach svært mange koralpreludium og koralar til bruk i gudstenesta. Han komponerte også mange friare verk som partitaer (variasjonar over ein koralmelodi), toccataer og fantasiar. Desse verka liknar stilistisk sett på dei vi finn hos Buxtehude. Blant desse verka er kanskje det mest kjende verket hans, \_Toccata og fuge i d-moll\_, dessutan sannsynlegvis den omfattande \_Passacaglia i c-moll\_.

  I Weimar-tida vart mange av dei store orgelverka til, og no vart verka stort sett todelte: eit preludium eller ein toccata som første del, deretter ein breitt oppbygd fuge. Desse verka har ei streng, nesten formell oppbygging, og dei er teknisk krevjande.

{{Ramme:}}

\_Fuge\_ (= flukt), og ordet har dobbelt tyding når det blir brukt om eit musikkstykke. Vi kan seie at fugetemaet "rømmer av garde" etter kvart som dei ulike stemmene overtek temaet. Det er også slik at musikken strøymer stadig vidare, han stoppar "aldri". Fugar blir brukte både som instrumental- og vokalsatsar, og dei fleste har berre eitt tema.

  Første temainnsats er kalla \_dux\_ (= den leiande) og går i tonika. Andre temainnsats er kalla \_comes\_ (= kamerat / den som følgjer) og går som regel i dominant. Deretter følgjer igjen dux og så eventuelt comes (dersom fugen er firstemmig). Så snart comes startar, går dux over i \_kontrapunkt\_ (= motstemme). Ein firstemmig fuge har vanlegvis minst to kontrapunkt. Når temaet har gått gjennom alle stemmene, er første \_gjennomføring\_ ferdig. Ei ny gjennomføring oppstår kvar gong temaet har gått gjennom alle stemmene, og ein fuge har vanlegvis 3-6 gjennomføringar. Ei eller fleire gjennomføringar kan vere "trongførte", det vil seie at comes startar før dux er ferdig. Temaet kan også diminuerast eller augmenterast.

--- 84 til 305

Ein fuge som har to tema, er kalla \_dobbeltfuge\_. Ein slik fuge opptrer som regel som to fugar. Første tema går gjennom ei viss mengd gjennomføringar og kadenserer før neste tema blir behandla i ei viss mengd gjennomføringar. Vanlegvis har ein fuge like mange delar som tema. Ein fuge med tre tema har derfor tre delar og er kalla \_trippelfuge\_, ein med fire tema har fire deler og er kalla \_kvadruppelfuge\_, osv. Av og til kan to fugar setjast saman etter at tema er behandla kvar for seg. I slike tilfelle kan det andre fugetemaet danne kontrapunkt mot det første.

{{Slutt}}

Bach var klaverlærar gjennom det meste av livet, og mange av verka han komponerte for cembalo, klavikord eller orgel, var meinte som undervisningsstykke. Det gjeld til dømes dei tostemmige \_invensjonane\_ og dei trestemmige \_sinfoniaene\_. Første bind av \_Das wohltemperierte Klavier\_ var også tenkt som undervisningsmusikk. Det vart komponert i Köthen i 1722. Bind to vart komponert i Leipzig i 1744. Kvart bind har 24 preludium og fugar, ein i dur og ein i moll på alle trinn i den kromatiske skalaen.

{{Musikknotar:}} Dei 25 første taktane av fuge i Eb-dur (nr 7) frå \_Das wohltemperierte Klavier II\_

--- 85 til 305

{{Tabell omgjort til liste:}}

Satsdelane:

-- 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 skreiv svært mange fugar, men få av dei er så regelmessig som den firstemmige fugen i Eb-dur. To gjennomføringar er fullstendige, mens den siste manglar temainnsats for andrestemma. Eksposisjonen er svært regelmessig, og heile fugetemaet blir spelt fullt ut i kvar stemme før ny innsats kjem. i gjennomføringane overlappar temainnsatsane kvarandre, dei blir trongførte.

{{Tabell slutt}}

I mange av komposisjonane sine viser Bach at han var godt orientert når det galdt musikk komponert i andre land, og vi finn både italienske, franske og engelske stiltrekk i komposisjonane hans. Typiske døme på dette er dei tre setta med suitar han skreiv for cembalo. Kvart sett består av seks suitar. I samlinga med franske suitar bruker han dei fire standardsatsane, \_alemande, courante, sarabande\_ og \_gigue\_, men ifølgje fransk praksis er det lagt inn satsar mellom sarabande og gigue. Eit anna typisk fransk trekk er at musikken er overdådig forsira. Dei seks engelske suitane blir alle innleidde av eit preludium slik vi finn det i suitane til Händel. Begge desse suitesetta vart komponerte i Köthen. Den tredje suitesamlinga kalla Bach \_partitaer\_. I utgangspunktet er ein partita eit variasjonsverk, men her er dei vanlege suitar som blir innleidde av eit preludium, toccata, sinfonia e.l. Partitaene vart komponerte i Leipzig og er første del av ein serie med stykke for cembalo eller orgel som Bach sjølv kalla \_Klavierübung\_.

  Eit av dei store variasjonsverka Bach skreiv, er \_Goldbergvariasjonane\_ som består av 30 variasjonar over ein arie. Bass- og harmonimønsteret er likt i alle variasjonane, og vi kan sjå på heile verket som ein stor chaconne. \_Goldbergvariasjonane\_ utgjer fjerde og siste del av \_Klavierübung\_-serien. Vi finn elles både ein italiensk konsert, ein fransk ouverture, orgelkoralar og det store Ess‑dur-preludiet med trippelfugen for orgel blant verka i serien.

  Bach skreiv ikkje så mange orkesterverk, men dei han skreiv, blir ofte framført, og det er gjort utruleg mange innspelingar av dei. Dei mest sentrale er dei fire orkestersuitane. Dei opnar alle med ein fransk ouverture (L - H - L), men ingen av dei har dei fire "kjernesatsane" som høyrde med i den tradisjonelle suiten. To satsar er

--- 86 til 305

spesielt kjende og mykje spelte: \_Air\_ frå suite nr. 3 i D-dur og \_Badinerie\_ frå suite nr. 2 i h-moll.

  Sentralt i Bachs orkesterproduksjon står også dei seks \_Brandenburgkonsertane\_ som han komponerte i åra 1718-21 og tileigna markgreven av Brandenburg. Fire av desse konsertane er av concerto grosso-typen, mens to av dei (den 3. og den 6.) manglar concertinogruppe og er eigentleg konsertsinfoniaer. Concertinogruppa i den femte konserten består av fløyte, fiolin og cembalo. Cembaloen har fått ein så sentral plass at konserten nærmast er ein cembalokonsert. Siste sats er elles ein spenstig gigue i 6/8-takt.

  Bach komponerte to solokonsertar for fiolin og ein konsert for to fiolinar og orkester (dobbeltkonsert). Desse konsertane blir ofte framførte, og dei finst i mange innspelingar. Flest konsertar skreiv han for cembalo og orkester. Med unntak av den første Brandenburgerkonserten er alle Bachs konsertar av den "moderne" italienske typen med tre satsar og satsrekkjefølgja H - L - H.

  I løpet av dei siste åra han levde, komponerte Bach to spesielle verk: \_Das musikalische Opfer\_ og \_Kunst der Fuge.\_ Det siste verket skulle distribuerast blant medlemmene av Mizlers musikkvitskaplege selskap, der han var medlem. Begge desse verka viser at Bach meistra den kontrapunktiske stilen som ingen andre verken før eller etter han. \_Kunst der Fuge\_ skreiv han ikkje for ei bestemt besetning, og verket blir like ofte framført på orgel som av eit orkester. Verket demonstrerer på pedagogisk vis alle dei moglege variasjonane som byr seg fram ved kontrapunktisk behandling av eit tema. I dei 19 kanons og fugane Bach gjorde ferdig før han døydde, blir temaet brukt i omvending, kreps og omvend kreps, alt like strengt og "lovmessig" utført. Det er ikkje eit skrivebordsverk, det boblar av liv og vitalitet sjølv om Bach var mykje sjuk og delvis låg for døden da han arbeidde på det.

{{Ramme:}}

\_Utviklingsform\_: Fugen er ei utviklingsform der dei ulike formdelane får ei utforming som heng nøye saman med den musikalske utviklinga undervegs. Vi kan derfor seie at fugar er eit komposisjonsprinsipp heller enn ein formtype. Derfor finst det ikkje eit einskapleg formskjema som alle fugane følgjor.

  Både temaet og kontrapunkta kan behandlast på fleire måtar. Dei kan komme i omvending (inversjon), baklengs (kreps) eller i omvend kreps.

{{Slutt}}

Ved sida av klaververka tek vokalverka størst plass på Bachs verksliste. Den største og viktigaste delen av denne produksjonen er dei meir enn 200 bevarte kantatane. Dei aller fleste av dei vart komponerte i Leipzig, men det er også nokre ungdomsverk frå Arnstadt-tida. Det er dessutan bevart mellom 20 og 30 verdslege kantatar, blant dei \_Jaktkantaten, Bondekantaten\_ og \_Kaffikantaten\_. Når det gjeld utforminga, er det ingen prinsipiell skilnad mellom kyrkjekantatane og dei verdslege, men kjensleregisteret er mykje større i kyrkjekantatane. Koret står sentralt i dei fleste kantatane, og det formidlar ofte koralen som kantaten byggjer på, men mange kantatar, spesielt dei for kyrkjelege eller verdslege festdagar, har store, polyfone opnings- og/eller sluttkor

--- 87 til 305

med trompetar og paukar. Kantatane har ofte fleire resitativ og ariar, og mange av dei har ein instrumental sinfonia som opning. Både ariane og opnings- og sluttkora er som regel av dacapotypen. Kyrkjekantatane vart brukte i gudstenesta og skulle kommentere søndagsteksten. Etter at kantaten var framført, heldt presten preika si.

  Mange meiner at høgdepunkta i Bachs vokalmusikk er pasjonane. Han skreiv minst fire, ein etter kvar av dei fire evangelistane, men berre to finst heile i dag: \_Matteuspasjonen\_ for solistar, dobbeltkor og dobbeltorkester, og \_Johannespasjonen\_. Det er funne delar av ein \_Lukaspasjon\_, og ein har prøvd å rekonstruere han. Pasjonane fortel om Jesu lidingshistorie ved hjelp av instrumentale parti, resitativ, ariar og korparti. Typisk for pasjonane frå Schütz' tid og fram til Bach er at Jesus alltid blir sungen av ein bass, mens evangelisten har tenorstemme. \_Matteuspasjonen\_ vart oppført første gong på langfredag 1729 og vart revidert i 1736 da han vart oppført på ny. Verket fekk nærmast eit symbolsk innhald etter at Felix Mendelssohn framførte delar av pasjonen under ein konsert i Berlin i 1829. Dette førte til ei sterkt fornya interesse for Bach og musikken hans, og denne interessa har ikkje vorte mindre med åra.

{{Ramme:}}

\_Krossform\_: Symmetrisk oppstilling av ledd eller satsdelar på kvar side av eit sentralt midtpunkt. Bach brukte krossform i fleire av dei større verka sine. Mest kjend er krossforma i sekvensen som tek for seg Jesu krossfesting og død i \_Johannespasjonen\_, og ledda på kvar side av "Krossfest, død og gravlagd" i Credodelen (truvedkjenninga) i Bachs store messe i h-moll. i \_Johannespasjonen\_ ser krossforma slik ut:

Kor - Resitativ - Koral - Resitativ - Arie -

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

Arie - resitativ - Koral - Resitativ - Kor

{{Slutt}}

--- 88 til 305

#### xxx4 England

Den musikalske arven etter Purcell vart til ein viss grad forvalta av Georg Friedrich Händel som budde i London i 46 år. Først og fremst gjeld det dei kyrkjemusikalske verka, mens musikken elles er ny og mykje meir internasjonal enn Purcells.

   \_Georg Friedrich Händel\_ (1685-1759) er ein av dei mest produktive og sentrale musikarane i musikkhistoria, og saman med Johann Sebastian Bach var han den viktigaste komponisten i 1700‑talsbarokken. Gjennom all reisinga si i dei tidlege vaksenåra vart han ein internasjonal kunstnar som ingen annan. Han hadde også kontakt med dei leiande musikkteoretikarane i samtida, blant dei Matheson og Marpurg, dessutan skapte han musikk som publikum interesserte seg for lenge etter at han sjølv var død.

  Georg Friedrich Händel vart fødd i Halle, men berre 18 år gammal flytte han til Hamburg og vart tilsett som fiolinist og cembalist i operaorkesteret. Her komponerte han fleire operaer, men i 1706 gjekk Hamburgaroperaen konkurs. Same året drog Händel til Italia, og her vart han med enkelte avbrot i fire år. I Venezia fekk han oppført buffaoperaen \_Agrippina\_ med stor suksess. Ouverturen er rekna som ein av Händels beste, og han etablerte sin eigen operastil med denne operaen.

  I 1710 vart Händel tilsett som kapellmeister ved kurfyrst Georg Ludwigs hoff i Hannover, men alt etter nokre få månader i teneste hos kurfyrsten reiste Händel til London. Her fekk han nesten med ein gong suksess med operaen \_Rinaldo\_ i 1711. Året etter busette Händel seg permanent i London. Kurfyrst Georg Ludwig var britisk tronarving, og i 1714 vart han krona til kong George 1. av Storbritannia og Irland i Westminster Abbey. Händel hadde skrive musikken for denne storhendinga og gjekk frå å vere kurfyrstleg til å bli kongeleg hoffkomponist.

  I 1719 starta Händel eit operaføretak ved King's Theatre som vart kalla "Royal Academy of Music", og der han sjølv var musikalsk leiar. I åra som følgde, komponerte han nokre av dei viktigaste operaene sine, \_Giulio Cesare, Tamerlano\_ og \_Rodelinda\_. Desse operaene blir også spelte i vår tid. Men utover i 1720-åra tok publikum til å endre smak, og sjølv om Händel engasjerte dei største stjernene som primadonnaer ved operaen, var det etter kvart vanskeleg å halde på publikum. Den politisksatiriske engelskspråklege underhaldninga hadde større interesse, og symptomatisk for denne tendensen var den dundrande suksessen John Gay fekk med \_The Beggar's Opera\_ i 1728. Eit av høgdepunkta i denne operaen var ein parodi på Händels opera \_Rinaldo\_ som vart sungen av "tiggarar", "tjuvar" og "kjeltringar".

  Royal Academy gjekk konkurs og vart oppløyst, men Händel drog i gang eit nytt operaselskap, godt støtta av kongen. I 1733 fekk Händel oppført sitt første oratorium, \_Esther\_. Teksten var på engelsk, og oratoriet fekk suksess med ein gong. Men da også det nye operaakademiet gjekk konkurs, satsa Händel på å skrive nye oratorium. Han skreiv raskt, og dei viktigaste oratoria hans vart skrivne på løpande band frå og med slutten av 1730-åra. Dei største suksessane var \_Saul\_ og \_Israel i Egypt\_ (begge frå 1739), \_Messias\_ (1742) og \_Judas Maccabaeus\_ (1747). Desse oratoria er framleis blant dei mest oppførte klassiske komposisjonane i verda.

Händel døydde i London i 1759, 74 år gammal.

--- 89 til 305

{{Portrett:}} Georg Friedrich Händel

{{Ramme:}}

Konkurransen mellom dei to operaselskapa i London auka utover i 1730-åra, og Händel som hadde økonomisk støtte frå kongen, konkurrerte mot det andre operaselskapet i London, "Opera of the Nobility", sponsa av The Prince of Wales (kronprinsen). Dette selskapet hadde italienaren Nicola Porpora som komponist og musikalsk leiar. Han engasjerte den berømte italienske kastratsongaren Farinelli og trudde det ville gjere sitt til at dette kompaniet ville vinne konkurransen operaselskapa imellom. Farinelli, eller Carlo Maria Broschi (1705-82) som var det eigentlege namnet hans, var Porporas tidlegare elev i Napoli, men i staden for å bli den som redda operaselskapet, vart det snart stopp for begge selskapa som gjekk konkurs. Farinelli var ein dei største superstjernene på 1700-talet, og dei store honorara han tok, gav ikkje Porpora den økonomiske fordelen han hadde tenkt seg.

{{Slutt}}

--- 90 til 305

\_Händels komposisjonar\_

  Händel komponerte i alt 46 operaer, og dei er alle av typen \_dramma per musica\_, der seccoresitativ og dacapoariar dominerer framstillinga. Händel overtok denne operaforma frå Italia, og han brukte dei viktige vokale formene som kjenneteiknar napolitanaroperaen. I tillegg tok Händel i bruk accompagnatoresitativ for å framstille spesielt intense kjensler hos ein scenefigur. Han skreiv også duettar, av og til tersettar og kvartettar, mens kor brukte han berre i finalane. Koret bestod dessutan berre av dei handlande personane i operaen. Først frå 1735 ser det ut til at han hadde tilgang på eit operakor. Dette året tok han også i bruk ballett i operaene \_Alcina\_ og \_Ariodante\_, som vart oppførte i Covent Garden. Her heldt også det kongelege ballettkompaniet til, og det var naturleg med eit samarbeid. Akkurat som Purcell brukte Händel fransk ouverture som instrumental innleiing i operaene sine.

  Händels engelske oratorium vart etablerte som ein eigen sjanger, og han skapte ei ny musikkform i stort format ved å blande engelske musikkdramatiske element med franske, tyske og italienske og ei inndeling i tre akter. Händels nye musikkdrama, oratoriet, var uavhengig av scena. Dei fleste oratorielibrettoane var baserte på historier i Det gamle testamentet, og scenebilete, kostyme og masker vart tekne bort slik at bilete som er knytte til handlinga, skjer inne i kvar tilhøyrar. Dette forsterkar den individuelle kjensleopplevinga av verket. Elles bruker han verkemidla og formene frå operaen. Oratoria har både ouverture, resitativ og ariar. Ein spesiell posisjon blant Händels oratorium har \_Messias\_ fått. Verket vart skrive i løpet av tre veker og har vorte ein av dei mest framførte komposisjonane i musikkhistoria. Verket er delt i tre delar. I første del blir profetiane i Det gamle testamentet presenterte om frelsaren som Gud vil sende folket. Andre del er basert på evangelia i Det nye testamentet og tek for seg Jesu liv frå fødsel (juledelen) til død og oppstode (påskedelen). Denne delen av oratoriet blir avslutta med \_Hallelujakoret\_, ein av dei aller mest kjende korsatsane i musikkhistoria. Tredje og siste del er apokalyptisk og handlar om dommedag og det som kjem etter: ein ny himmel og ei ny jord. \_Messias\_ skil seg frå dei andre oratoria til Händel ved at det ikkje fortel ei eigentleg historie, men gir ei samanhengande framstilling av det sentrale innhaldet i kristendommen.

  Av Händels orkestermusikk er vel suitane \_Watermusic\_ og \_Music for the Royal Fireworks\_ dei mest spelte og kjende. Dette er musikk som er skriven for framføring ute, og instrumenteringa er prega av "uteinstrument" som oboar, fagottar, horn, trompetar og paukar. Som mange barokkomponistar skreiv også Händel konsertar. I dei seks \_obokonsertane\_ Op. 3 og dei seks \_Concerti grossi\_ Op. 6 følgjer Händel Corellis mønster, men dei seks \_orgelkonsertane\_ Op. 4 er akkurat som Bachs cembalokonsertar nye "oppfinningar" og blir utgangspunkt for dei konsertane for eit klaverinstrument og orkester som skulle bli svært populære i siste del av 1700-talet og utover på 1800-talet. Händel spelte sjølv desse orgelkonsertane som "pausefyll" under oratorieoppføringane. Dei har virtuose soloparti som kan verke improvisatoriske.

  I tillegg til alle dei større verka skreiv Händel svært mykje kammermusikk. Triosonatane hans følgjer den firesatsige italienske kyrkjesonateforma. Også dei 15 solosonatane

--- 91 til 305

i Op. 1 har kyrkjesonateform. Alle har basso continuo som "fundament", tre sonatar har traversfløyte som soloinstrument, fire har blokkfløyte, to har obo, og i seks sonatar er fiolin soloinstrument. Händel skreiv dessutan ein del kammersonatar med fem til sju dansesatsar.

  Händel komponerte ei rekkje verk for cembalo. Mange av desse verka var skrivne for undervisning. Dei åtte cembalosuitane \_Suites de Pièces pour le Clavecin\_ (1720) er rekna som dei viktigaste ved sida av ei anna suitesamling som vart utgitt ti år seinare, og seks fugar (1735). Den andre suitesamlinga inneheld to breitt utforma chaconnar med eit åttetaktars basstema, der åtte tonar er grunnleggjande i dei akkordane som saman med basstemaet dannar chaconnetemaet, slik vi også finn det i Bachs \_Goldbergvariasjonar\_.

  Händel skreiv talrike verdslege kantatar, og heile 72 av dei er for solostemme og generalbass. Desse kantatane består av ei rekkje ariar og resitativ med Alessandro Scarlattis kantatar som førebilete. I tillegg skreiv Händel mange kantatar for song, eit utval instrument og basso continuo. Dei fleste av dei verdslege kantatane stammar frå tida i Roma. \_Duetti e Terzetti\_ for songstemme og basso continuo skreiv Händel i Italia eller Hannover og mellom 1741 og 1745 i London.

I motsetning til mange av komponistane i barokken, som til dømes Johann Sebastian Bach og Georg Philipp Telemann, gjekk ikkje Händel i gløymeboka etter sin død. Grunnen til det er først og fremst oratoria. \_Messias\_ og fleire av dei andre oratoria vart spelte med jamne mellomrom både mens Händel levde og seinare, og i ein periode på slutten av 1700-talet vart Händels fødselsdag feira kvart år med såkalla minnefestar der musikken hans vart spelt.

### xxx3 Barokken i Noreg

På 1600- og 1700-talet var Noreg ein del av kongeriket Danmark‑Noreg, og dei ordningane som galdt for musikklivet i byar og kjøpstader i Danmark, galdt også for Noreg. Systemet med stadsmusikantar kom i gang for fullt på 1600-talet, og det var seks stadsmusikantembete her i landet: stiftsbyane 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 saman med domorganisten og kantoren i stiftsbyane stod for det profesjonelle musikklivet gjennom store delar av perioden. Slik ordninga var med tilsvarande musikarstillingar på kontinentet, fekk også stadsmusikantane i Danmark-Noreg lønnsame privilegium, og dei hadde andre musikarar i si teneste. Desse musikarane var ledd i eit musikkutdanningssystem som likna det handverkarane hadde, og musikarane høyrde til eit laugssystem som svarte til handverkslauga. Unge gutar gjekk i lære hos ein meister, altså stadsmusikanten når det galdt musikarar, og etter nokre år vart dei sveinar. For sjølv å bli meister måtte dei vise at dei både kunne spele på eit høgt nivå og vere teoretisk skolerte. Stadsmusikantane administrerte ein organisasjon med fleire tilsette og forvalta eit opplærings- og forpaktarsystem som var knytt til stillinga. Dei sørgde for innkjøp og vedlikehald av dei nødvendige

--- 92 til 305

instrumenta og skaffa nødvendig notemateriell. I mange tilfelle hadde organistane gått gjennom same typen utdanning som stadsmusikantane, og mange av dei spelte eit stryke- og blåseinstrument ved sida av orgel og cembalo. Dei fleste byorganistane hadde korutdanning. Det hadde også kantorane som var tilsette som songlærarar ved katedral- eller latinskolane og hadde ansvar for songtenestene på skolane. Kantoren samarbeidde med organisten og stadsmusikanten. Men i ein del tilfelle var byorganisten og kantoren same mann. Slik var det mellom anna i Leipzig (jf. J.S. Bach som var thomaskantor (song- og latinlærar ved Thomasskolen) og organist i både Thomaskyrkja og Nicolaikyrkja) og i ei rekkje andre større og mindre byar både på kontinentet og i Skandinavia. Organisten/kantoren samarbeidde med stadsmusikanten om gudstenester i høgtidene og om oppføring av kyrkjemusikk som var skriven for orgel, kor og orkester. Det høyrde dessutan med til pliktene til ein stadsmusikant somme stader at han og musikarane hans spelte koralar frå kyrkjetårnet om morgonen i høgtidene og på søndag ettermiddag etter at gudstenesta var ferdig.

  Stadsmusikanten var ansvarleg for all verdsleg musikk som vart framført i og utanfor byen der han var tilsett. Stadsmusikanten i Trondheim hadde til dømes ansvar for å sørgje for musikk ved bryllaup og andre høve i heile Trondhjem stift som omfatta Trøndelagsfylka og Møre og Romsdal. Ettersom det var uråd for stadsmusikanten sjølv å rekke over eit så stort distrikt, måtte han forpakte bort musikartenestene til såkalla "fuskarar", som var lokale spelemenn eller militærmusikarar. Desse utførte tenestene i distrikta og måtte svare ei avgift til stadsmusikanten. Av og til kunne det bli rettstvistar mellom den privilegerte musikaren i stiftsbyen og "Riskarane" ute i distriktet om rettar og forpaktaravgifter. I tillegg til musikarane i distrikta kunne stadsmusikantane i garnisonsbyane bruke "piparar", "trompetarar" og "trommarar" som var tilsette i det militære. På 1600- og 1700-talet var musikarar med militær tilknyting eit viktig kommunikasjonsledd i krig, og dei stod for all signalisering i løpet av arbeidsdagen ved garnisonen. Mange av dei var dyktige musikarar som også gjerne spelte ved festlege arrangement som både garnisonen og byen stod for.

  Det følgde høg prestisje med det å vere privilegert stadsmusikant, og vedkommande vart rekna som embetsmann i teneste i statsapparatet sjølv om ein del av den faste lønna vart utbetalt av byen han var tilsett i.

  På 1700-talet heldt stadsmusikanttenestene fram etter dei same retningslinjene som i hundreåret før, men dei store distrikta dei seks 1600-tals stadsmusikantane hadde hatt ansvar for, vart skilde ut etter kvart som fleire stader fekk bystatus på 1700-talet. Dette galdt Kragerø (1707), Halden (1743), Fredrikstad og Moss (1743), ladestadene Strømsø og Bragernes (1778, slått saman til byen Drammen i 1811) og Kristiansund (1787). I tillegg fekk tre byar som alt var etablerte, stadsmusikantar: Kongsberg frå 1725, Arendal frå 1743 og Stavanger frå 1748. Det vart viktig at musikarane trakterte fleire instrument, og det blir fortalt om prøvespel for ei stadsmusikantstilling der dei aktuelle kandidatane måtte spele på heile seks ulike instrument. På 1600-talet var det i all hovudsak snakk om blåseinstrument, men utover i det neste hundreåret vart det aktuelt å kunne traktere både stryke- og tasteinstrument. Etter 1750 endra

--- 93 til 305

situasjonen seg for stadsmusikanten og sveinane hans. I byane byrja ein som elles i Europa å sjå konturane av eit offentleg musikkliv, og det vart gitt offentlege konsertar der stadsmusikanten og musikarane hans deltok. Samstundes vart nivået på musikarane dårlegare, og det kom i stand ei kongeleg forordning med krav om at den som skulle tilsetjast som stadsmusikant, måtte ha vore medlem av det kongelege kapellet i København, og at dette kapellet skulle reknast som ein utdanningsinstitusjon for musikarar som aspirerte til stadsmusikantembeta. Men ein del stadsmusikantstillingar ute i "provinsen" var lite attraktive for høgt kvalifiserte musikarar, og magistraten i byen fekk i slike tilfelle høve til å tilsetje den best kvalifiserte søkjaren.

  Dei komponistane som var verksame i Noreg på 1700-talet, var i dei fleste tilfella stadsmusikantar med oftast tyske og danske namn, men ein av dei hadde ein lang overordna militær løpebane ved sida av musikken. Dei to viktigaste komponistane var \_Georg von Bertouch\_ (1668-1743) og \_Johann Daniel Berlin\_ (1714-87).

{{Bilete:}} Fløytespelaren på biletet kan vere ein stadsmusikant eller militærmusikar frå 1700-talet. (Del av ein veggdekorasjon måla av Sønvis Jensen i 1744 i Sønvisstua frå Narjordet i Os i Østerdalen, no på Glomdalsmuseet).

Georg von Bertouch var tyskar som gjekk inn i det danske militærstellet. I 1718 vart han utnemnd til generalkrigskommissær i Noreg og i 1719 kommandant på Akershus festning. Han budde i Kristiania heilt fram til han døydde i 1743. Bertouch blir kalla komponist i fleire av dei samtidige leksikona, men i dag har vi berre tre kantatar etter han. Den største av dei, \_Gott der Herr der mächtigste redet\_, er skriven for kor, solistar og strykeorkester med generalbass. Bertouch komponerte også 24 sonatar (trio-og solosonatar) i alle toneartane (dur og moll) etter kvintsirkelen. Ideen kan Bertouch ha fått frå Johann

--- 94 til 305

Sebastian Bachs \_Das wohltemperierte Klavier\_ frå 1722. Men sonatane i Bertouchs samling er ikkje ordna systematisk slik preludia og fugane i Bachs samling er.

  Johann Daniel Berlin vart fødd i Memel i Aust-Preussen (i dag Klaipeda i Litauen). Faren var stadsmusikant, og han stod for den grunnleggjande musikkutdanninga sonen fekk. Etter studiar i København vart han i 1737 tilsett som stadsmusikant i Trondheim og tre år seinare som domorganist. Han samarbeidde tidleg med amatørar og starta derfor "Det sluttede Selskab af Musiqve-Liebhabere", eit orkester med både amatørar og profesjonelle.

  I 1744 gav Berlin ut den første læreboka i musikklære skriven i Danmark-Noreg, og han var den første til å konstruere eit stemmeapparat som ved hjelp av logaritmisk deling av oktaven i praksis kunne framstille og stemme ein oktav inndelt i eksakt like store halvtonar. Med dette apparatet kunne ein stemme akkordinstrumenta likesvevig.

  Musikken som er bevart frå Berlins produksjon, ser i all hovudsak ut til å vere komponert i 1750- og 1760-åra. I dag har vi tre sinfoniaer for orkester, ein fiolinkonsert, ein trompetkonsert, ein sonatine og nokre mindre stykke for cembalo. Sjølv om det er ein del tydelege ekspressive og galante trekk i musikken, er han for det meste prega av seinbarokken. Melodikken er stort sett av vidarespinningstypen, men mellom anna i \_Sinfonia ab\_ finn vi også døme på dualisme, der ein hovudtemadel modulerer til ein sidetemadel i dominanttonearten slik vi finn det seinare i wienerklassisismen. Orkesterverka har tre satsar med temporekkjefølgja hurtig - langsam - hurtig og besifra generalbasstemme.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Kva nasjonale skolar vart utvikla gjennom 1600-talet, og kva var typisk for dei?

2. Gjer grei for concerto grosso-forma.

3. Kva satsmønster for solokonserten kom italienarane fram til i byrjinga av 1700-talet?

4. Kva er Telemann kjend for som komponist?

5. Innanfor kva vokalmusikalske sjangrar komponerte Bach?

6. Kva slags komposisjon er ein kantate, og kva var hovudformålet med kyrkjekantatane?

7. Gjer greie for fugeforma.

8. Kva er \_Das wohltemperierte Klavier?\_

9. Kva er ei krossform?

10. Kva skil oratoriet \_Messias\_ frå dei andre oratoria til Händel?

11. Kva instrumentalkonsertar vart "funne opp" av Händel, og korleis brukte han desse konsertane?

12. Nemn minst tre instrumentalkomposisjonar av Händel.

13. Kva var ein stadsmusikant og ein fuskar?

14. Nemn to "norske" komponistar på 1700-talet.

--- 95 til 305

# xxx1 Kapittel 4: Dei nye retningane på 1700-talet

## xxx2 Historisk bakgrunn

I 1691 skriv Andreas Werckmeister at "musikk er ei Guds gåve som skal brukast til Hans ære". Går vi fram til 1776, skriv Charles Burney: "Musikk er ein uskuldig luksus, unødvendig for eksistensen vår, men til foredling av og glede for høyrsla." Kontrasten mellom desse to utsegnene illustrerer godt den mentalitetsendringa som hadde skjedd i løpet av dei knappe hundre åra som hadde gått. 1700-talet hadde lite til overs for det tunge, det storslåtte og intellektualismen i barokken. No skulle musikken glede og begeistre, ikkje overraske og utfordre. "Å syngje to melodiar samstundes er som å halde to talar samstundes for å gi det heile meir tyngd," skriv Rousseau. Musikken skulle vere universell, altså ikkje fokusere på nasjonale særtrekk, han skulle vere edel og underhaldande, naturleg og uttrykksfull.

  1700-talet er det store revolusjonshundreåret i europeisk historie. Og revolusjonar går i motsetning til det som det ofte blir hevda, påfallande sakte for seg. Vi får rett nok politiske opprør i Amerika i 1776 og i Frankrike i 1789, men eineveldet held tilsynelatande fram i beste velgåande i andre land, til dømes Danmark og Austerrike langt inn på 1800-talet, ja, i Russland vart ikkje tsaren styrta før under den kommunistiske revolusjonen i 1917. Den kanskje viktigaste revolusjonen på 1700-talet er smått-om-senn-overgangen frå eit jordbrukssamfunn og naturalhushald til eit industrialisert samfunn med pengeøkonomi, frå heimeindustri for å dekkje behova i familien til fabrikkproduksjon i store kvanta for sal på den opne marknaden. Sjølvsagt kan vi på den eine sida spore kimen til denne revolusjonen i dei gamle handverkarverkstadene, og vi kan vel på den andre sida seie at revolusjonen har halde fram heilt inn i vår tid. Vi opplever stadig at nye og effektive maskinar erstattar menneskeleg arbeidskraft i ein industri som blir meir og meir teknologibasert.

Parallelt med at fyrstane i Europa mange stader i løpet av 1600-talet fekk eineveldig makt, ser vi at kyrkja mister meir og meir makt og innverknad over menneskesinnet. Dette er ein tendens som forsterkar seg utover på 1700-talet. Dei humanistiske ideala slo til ein viss grad igjennom i \_det opplyste eineveldet\_ representert ved monarkar som Fredrik den store i Preussen (regjeringstid 1740-86), Katarina den store i Russland (regjeringstid 1762-96) og Josef 2. i Austerrike (regjeringstid 1780-90). Likeins hadde kosmopolitiske (verdsomspennande) idear god grobotn, noko som vi

--- 96 til 305

kan illustrere med den raske spreiinga av Frimurarlosjen og ideen der om universelt brorskap.

  Ein annan langsam revolusjon som er knytt til 1700-talet, er den ideologiske, noko som i dag gjerne blir kalla "det moderne prosjektet". Idégrunnlaget for dei vestlege demokratia blir lagt i dette hundreåret. Men igjen kan vi leite fram røter til dei nye tankane i alle fall tilbake til den gongen humanismen fekk sitt gjennombrot på 1300- og 1400‑talet. Renessansemennesket hadde enkeltindividet i sentrum, og dette blir utvikla naturleg vidare i den amerikanske sjølvstendefråsegna i 1776, via tanken om allmenn røysterett og demokrati på 1800-talet, vidare via kvinnekampen rundt 1900 og fram til FN-konvensjonane om rettane til barn og urfolk etter den andre verdskrigen.

  1700-talet blir gjerne kalla "opplysningstida". Dette er eit omgrep som knyter seg til dei rådande tankesetta på 1700-talet, eit opprør mot overtru og religion til fordel for sunn fornuft og ein meir humanistisk moral, eit opprør mot formalisme til fordel for det naturlege, mot autoritetar til fordel for den individuelle fridommen til kvart enkelt menneske, mot privilegium til fordel for like rettar og lik rett til kunnskap for alle. Denne filosofien var grunnlagd på tankane til Descartes som gjennom ein altomfattande tvil og skepsis endeleg fann beviset for sin eigen eksistens i setninga "cogito, ergo sum" ("eg tenkjer/reflekterer, altså er eg"). Descartes meinte at metodane og krava i naturvitskapen til bevisførsel også måtte gjelde på alle andre område, også i filosofien. Eit anna viktig moment i filosofien hans er oppfatninga av verda som todelt: Ho består av diametrale motsetningar slik som kropp og ånd, lys og mørke, hokjønn og hankjønn osv. Denne tanken blir utvikla vidare til det ein på 1700-talet ofte knyter til omgrepet \_dualisme\_. I barokken hadde ein også arbeidd med sterke kontrastar i kunsten. Dette speglar seg i affektlæra, der idealet var at kvar sats skulle ha berre éin affekt eller éi stemning. Kontrastane oppstod \_mellom\_ satsane. Men i klassisismen blir desse kontrastane sameinte i den same satsen. I tillegg blir terrassedynamikken, som nettopp dyrka kontrastar, supplert med diminuendo og crescendo, altså gradvise overgangar mellom styrkegradane. Men desse tinga skal vi komme attende til. Opplysningstida var altså på mange måtar ei sekulær tid. Ein dyrka empiriske vitskapar, og Isaac Newton var det store idolet. Naturen og dei naturlege instinkta og kjenslene hos mennesket var kjelda til sann kunnskap. Religion, filosofi, vitskap, kunst, utdanning og samfunnsstruktur, verdien av alt dette skulle målast etter i kor stor grad kvar enkelt hadde nytte av det i sitt strev etter lykke.

  Men trass i den sterke vektlegginga av fornufta hadde også kjenslene ein viktig plass. I skriftene sine hevda Jean-Jacques Rousseau eit nytt menneskesyn. Mennesket var i seg sjølv godt. Dersom det vart vondt, var det miljøet som var skuld i det. Individet skulle ikkje hindrast i å søkje etter si eiga lykke og utvikle talenta sine. Og i denne jakta på lykke var det avgjerande for kvar enkelt ikkje berre å bruke fornufta, men også å lytte til sine eigne kjensler. Skal vi tru framstillingane i dei samtidige romanane, var det ei hektisk jakt på lykke og lytting til kjensler i dei kvinnelege

--- 97 til 305

gemakka, ein aktivitet husherren nok ikkje kjende til eller ville ha mislikt dersom han hadde fått snusen i kva som gjekk føre seg. Det er ikkje tilfeldig at ein av dei mest renommerte og beundra personane på den tida var ein herre ved namn Casanova, og at Mozart på ein morosam måte tek eit oppgjer med denne rundbrennaren i operaen \_Don Giovanni.\_ Denne vektlegginga av kjensler er eit viktig trekk i tida fordi dette var med på bane vegen for det som blir kalla "Sturm und Drang" i litteratur og musikk i det tysktalande området rundt 1770, og ikkje minst den romantiske rørsla som kom til å prege store delar av 1800-talet.

  På grunn av den store auken i talet på velståande byborgarar er også dette hundreåret prega av ei popularisering av kunnskap. I spissen for denne populariseringa står den franske filosofen Francois Voltaire. Saman med mellom andre Diderot arbeidde han i mange år med den såkalla \_Encyklopedien\_, eit bokverk der tanken var at all tilgjengeleg kunnskap skulle samlast på éin stad, framstillast på ein enkel og forståeleg måte og på den måten formidlast til folket. Alle samfunnsproblem kunne ein få løyst dersom menneska fekk tilført kunnskap.

  Og ikkje berre kunnskapen, men også kunsten måtte populariserast og vende seg til eit breiare publikum, eit publikum som mangla den greske og romerske danninga som adelen hadde dyrka. I litteraturen gir dette seg utslag i at prosaen blir dyrka meir enn før, og romanar og skodespel handlar om vanlege menneske og dei kvardagslege handlingane, tankane og kjenslene deira. Filosofi, vitskap og kunst vender seg no meir til eit breitt borgarleg publikum, ikkje berre til ekspertar. "Für Kenner und Liebhaber" (for kjennarar og elskarar) blir eit slagord. Musikken skulle altså ikkje berre vere for dei som hadde kunnskap, men også for dei som berre hadde hugnad og glede av å lytte til musikk. På 1700-talet ser vi også starten på offentleg konsertverksemd. Musikken blir ikkje lenger berre presentert på adelsgodsa og slotta for ein mindre krins av inviterte menneske, men no blir det fleire stader mogleg å høyre musikk i offentlege lokale mot å betale inngangsbillett.

Samstundes aukar publikasjonen av musikk med noteutgivingar, fordi nye grupper amatørmusikarar (såkalla dilettantar) blir ein ny marknad for ein meir lettfatteleg musikk som det også er overkommeleg å framføre. Dermed aukar også behovet for popularisert kunnskap om musikk, noko som viser seg i veksten i musikkjournalistikken og alle magasina som formidlar musikalske nyheiter, analysar og kritikkar.

## xxx2 Galant og ekspressiv stil

Musikken gjennomgår også ein langsam revolusjon på 1700-talet. Somme har gitt overgangen mellom barokken og wienerklassisismen nemninga \_rokokko\_, eit omgrep som er henta frå arkitekt- og stilhistoria. Det har likevel vore presisert at dette var å rekne som ein "overgangsperiode". Etter vårt skjønn er denne perioden i musikkhistoria slett ingen overgangsperiode, men speler ei sjølvstendig rolle og har eigenverdi på same måten som både barokk og wienerklassisisme. Komponistane som verka frå om lag 1720 til 1780, brukte i all hovudsak to uttrykksmåtar: galant eller ekspressiv.

--- 98 til 305

Reint skjematisk kan vi seie at franske komponistar og dei som var påverka av dei, stort sett skreiv innanfor eit galant stiluttrykk, mens tyske komponistar med J.J. Quantz og C.P.E. Bach i spissen helst brukte ekspressive uttrykksmåtar. Sentrale komponistar innanfor desse stilretningane er D. Scarlatti, Fr. Couperin (le grand), J.P. Rameau, Johann og Carl Stamitz, G.B. Pergolesi, C.W. Gluck og sønene til Johann Sebastian Bach: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel og Johann Christian. Det vart utvikla ein eigen operasjanger i denne perioden: buffaoperaen, og uttrykksregisteret i orkesteret vart fullstendig endra. Terrassedynamikken vart erstatta av den gradvise dynamikken, og nye orkesterinstrument som horn og klarinett kom på plass i denne perioden. Samstundes fekk cembaloen ei gradvis redusert rolle, og basso continuo forsvann som faste delar i orkesteret. Galant og ekspressiv stil var geografisk knytt til dei byane der dei nemnde komponistane arbeidde. Men dei vart delvis meir perifere da Wien overtok som den store musikkmetropolen i siste halvdelen av 1700-talet. Rundt 1720 var det likevel ein annan by som stod i sentrum, nemleg Paris, eller nærmare bestemt Versailles. I 1715 hadde Ludvig 15. vorte konge etter at Ludvig 14. døydde. Men han var mindreårig, og ein sette inn eit formyndarstyre under Filip av Orleans. Dette varslar om ein ny æra i hoffkulturen, ein laussleppt livsstil og mangel på realitetssans som blir godt illustrert med frasen: "Etter oss kjem syndfloda." Dansen fekk ein sentral plass i dei store festane som vart haldne. Den "style galante" som vart utvikla her, hadde basis i dansemusikken, og galant stil blir ofte brukt synonymt med rokokko i musikkhistoria. I arkitektur, møbeldesign og klesmote tok rokokkoen med seg det snirklete frå barokken, men var ikkje så svulstig, og hangen til symmetri i barokken blir avløyst av ei dyrking av det asymmetriske. I utgangspunktet var denne kulturen knytt til hoffet i Versailles, men etter kvart spreidde galanteriet seg til andre hoff i Europa.

  Den mest framståande komponisten var \_Francois Couperin (le grand)\_ (1668-1733). Det viktigaste bidraget hans til musikkhistoria er den todelte dansesatsen, som skulle komme til å bli mykje brukt i wienerklassisismen. I perioden frå 1713 til 1730 gav han ut fleire bind med suitar som består av ei mengd med miniatyrstykke (av og til 20 eller fleire). Dei fleste er stiliserte dansesatsar, courante, sarabande, gigue osv., og det har truleg vore opp til utøvaren å setje saman høveleg mange av desse små satsane. Dei har ofte fantasifulle titlar, teksturen er enkel, og melodien er utsmykka med mykje ornamentikk. Couperin gav i 1716 også ut ei lærebok i cembalospel der han gir inngåande instruksjonar om fingersetting og korleis dei ulike forsiringane skal gjerast. Suitane og læreboka til Couperin fekk mellom anna mykje å seie for Bachs klaverstil.

  Mens melodikken i barokken og i særleg grad hos Bach var prega av vidarespinningsteknikk, er ein i Paris oppteken av å bruke periodisert melodikk. Melodien blir konstruert av 2- eller 4-taktsperiodar med ei forsetning og ei ettersetning. Ofte vil forsetninga gå frå T til D, mens ettersetningane, som ofte samsvarer med forsetninga rytmisk eller melodisk, vil gå frå D til T. Dette mønsteret finn parallellen sin på eit høgare nivå i Couperins suitesatsar, der første del går frå T til D (i dur) eller

--- 99 til 305

Tp (i moll), mens den andre delen går tilbake att frå D/Tp til T. Slik ser vi ofte gjennom musikkhistoria at komponistane arbeider etter dei same prinsippa på ulike nivå i komposisjonane sine.

  Denne forma vart også dyrka av mange samtidige komponistar, mellom anna av \_Domenico Scarlatti\_ (1685-1757), son av den store operakomponisten Alessandro Scarlatti. Store delar av livet hadde han arbeid i Madrid ved hoffet til spanskekongen. Han gav ut 550 sonatar for cembalo, dei aller fleste berre med éin sats. Eit anna trekk som er viktig i desse sonatane, er at Scarlatti i andre del ofte bruker toneartskifte og antydning til arbeid med tema. Dette er eit trekk som peiker fram mot sonatesatsforma slik vi finn henne hos Haydn.

  På 1700-talet fanst det enno ikkje noko som heitte Tyskland. Det tysktalande området var delt i eit mangfald av små og store fyrstedømme. Dei to stormaktene i dette området var Preussen i nord og Austerrike i sør, med hovudstadene Berlin og Wien. I tillegg til desse to byane var også Mannheim eit viktig musikksentrum rundt 1750, særleg når det galdt orkestermusikk.

  Var musikken ved hoffet i Versailles prega av enkel og ofte humoristisk eleganse, gav den nye vektlegginga av det emosjonelle, det kjenslemessige, seg i sterkare grad uttrykk i musikken andre stader i Europa, og i særleg grad ved hoffet til Fredrik den store av Preussen i Berlin. Den musikken som kom på mote her midt i hundreåret, og som i stor grad er knytt til den mest kjende av Bach‑sønene, \_Carl Philipp Emanuel Bach\_ (1714-88), blir gjerne kalla "empfindsamer Stil" eller "ekspressiv stil". C.P.E. Bach var tilsett ved hoffet her frå 1740 til 1768, eit hoff som ikkje var prega av det ekstremt overdådige som hoffet i Paris. Fredrik den store var den fremste representanten for det opplyste eineveldet. I tillegg til at han arva ein gjennommilitarisert stat etter far sin, hadde han ei levande interesse for kunst og kultur, og særleg da musikk og litteratur (han var ein dyktig fløytist og skreiv franske dikt). På grunn av det første rådde det streng soldatdisiplin og eit nøkternt måtehald ved hoffet, og på grunn av det andre var mange av Europas leiande kunstnarar og andre kulturpersonar ofte gjester hos han i Berlin. Blant dei var Voltaire, som for ei tid søkte tilflukt hos Fredrik den store fordi han på grunn av skriveria sine kjende seg truga i Frankrike.

  Dei viktigaste verka til C.P.E. Bach er klaverstykka. Dei tidlegaste klaververka er skrivne for klavikord som på denne tida tek over for cembalo. Dette er eit meir intimt instrument med hammarmekanikk, som mellom anna gir høve til meir nyansert dynamikk. Dei siste sonatane hans (frå 1780 til 1787) er likevel skrivne for pianoforte, som mot slutten av hundreåret tek over for klavikordet og blir utvikla til vårt moderne klaver.

  Eitt av hovudmåla med ekspressiv musikk er å uttrykkje kjenslene naturleg, og dette gjorde ein gjennom to verkemiddel: det melodiske "sukk", altså å la frasen eller motivet ende portamento på lett taktdel (i litteratur kalla kvinneleg utgang), eller med kromatikk. Ofte kunne musikken innehalde overraskande brot og vendingar, merkelege modulasjonar og brå aksentar. Denne subjektivt uttrykksfulle stilen nådde høgdepunktet sitt under den såkalla "Sturm und Drang" i 1760‑ og 1770-åra,

--- 100 til 305

ei retning Joseph Haydn var innom på sin veg fram mot den modne wienerklassisistiske stilen.

  I klaververka sine flettar C.P.E. Bach inn både improvisatoriske passasjar, musikalsk dialog og resitativliknande parti. Alle desse elementa peiker framover mot Beethovens klaversonatar. Han bruker sonatesatsform, men har ikkje den dualismen mellom hovud- og sidetema som blir så tydeleg hos Mozart og Beethoven. I dette er han kanskje naturleg nok meir på linje med den meir samtidige Haydn. Men dei fleste av sonatane hans har tre satsar, to hurtige og ein langsam i midten. Denne midtsatsen kan i nokre tilfelle vere sterkt forkorta og meir ha funksjonen som ei bru mellom dei to yttersatsane.

  Når det gjeld 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 heile Europa med 50 musikarar (til samanlikning disponerte Haydn om lag 25 ved Eszterhazy-hoffet). Mannheimorkesteret var berømt for den dynamiske spennvidda si og særleg for dei fantastiske crescendi og diminuendi, noko som var ei heilt ny oppleving for publikum, og som markerte slutten på terrassedynamikken frå barokken. Mannheimorkesteret fekk mykje å seie for utviklinga av symfoniorkesteret. Det var her ein byrja å tenkje orkesteret som samansett av instrumentgrupper. Stamitz er dessutan den første som lèt eit lyrisk sidetema kontrastere hovudtemaet i sonatesatsforma, og det er også han som smett inn med ein menuett mellom den langsame satsen og den hurtige sistesatsen i symfonien, slik det blir vanleg hos wienerklassikarane.

### xxx3 Ulike tendensar i operaen på 1700-talet

På operaområdet er også 1700-talet eit hundreår med den langsame revolusjonen. Den rådande retninga i seinbarokken hadde vore den italienske \_opera seria\_, ei form som gjerne presenterte eit menneskeleg drama sett inn i ein atmosfære av gresk eller romersk mytologi eller antikk historie. Hovudvekta låg først og fremst på arien som i dei fleste tilfella var \_dakapoariar\_ (ABA-form). Handlinga vart driven framover i resitativa, og gjennom ariane fekk personane skildre kjenslene sine ut frå den aktuelle situasjonen. Det var med andre ord ei dramatisk form som la vekt på oppleving og kjensler, ikkje på handling. Adelen hadde dei naturlege føresetnadene for å forstå innhaldet i desse operaene. Dei meistra det italienske språket, dei kjende den antikke mytologien, for dette låg i "utdanninga" deira.

  I Frankrike var framleis operaen sterkt prega av Lullys operaform på byrjinga av 1700-talet. Den fremste operakomponisten var \_Jean‑Philippe Rameau\_ (1683-1764), og han komponerte sin første opera det året han fylte 50. Denne operaen framprovoserte ein lengre disputt mellom den gamle garden av Lully-tilhengjarar, og dei som såg ei operaframtid i Rameau. Balletten \_Les Indes galante's\_ (1735) og operaen \_Castor et Pollux\_ (skriven to år seinare) blir rekna som hovudverka hans. Rameau baserte dei musikkdramatiske verka sine på Lullys operastil, men musikken har fleire dramatiske element og byggjer betre opp under den dramatiske handlingsgangen i

--- 101 til 305

verket enn hos Lully. Harmonikken i Rameaus operaer er dessutan mykje rikare. I dei musikkdramatiske verka frå 1740-åra presenterte han tema frå ariar og ballettmusikk inne i operaen i den innleiande ouverturen, og på den måten får vi alt her eit førevarsel om temaet og innhaldet i operaen. Med boka \_Traité de l'harmonie\_ frå 1722 (ei avhandling om harmonilære) fekk han merksemd med ein gong. Boka blir grunnlaget for den moderne harmonilæra og byggjer på at alle akkordar kunne innordnast i eit system basert på tre hovudtreklangar: \_tonika, subdominant\_ og \_dominant\_ og biakkordane deira.

   Med ein veksande klasse av kunsthungrige borgarar med god råd tvingar det seg fram andre krav til innhaldet. Dei ville bli underhaldne av dramatikk som handla om vanlege menneske med sine laster og lyte, og som var sett inn i historier ein kjende seg att i. Derfor ser vi også på 1700-talet at det mange stader veks fram operatypar med tekst på morsmålet.

  I England vart \_The Beggars opera\_ sett opp i 1728. Opphavsmennene var John Grey og Johann Christoph Pepusch. Handlinga gjekk for seg blant horer, fyllikar og kriminelle i bakgatene i London, i skarp kontrast til dei bustadene gudane hadde på Olympen, og det var ein kraftig kritikk av dei urettferdige samfunnsforholda i samtida. Musikken var berre kjende folkelege songar, såkalla \_ballad tunes\_, og denne typen komisk opera fekk i England namnet "ballad opera". Det høyrer med til historia at nettopp \_Tiggaroperaen\_ var ein av grunnane til at Handel gjekk over frå å skrive opera til å skrive oratorium omkring 1730. Når han henta stoffet frå Bibelen, visste han at historiene var allment kjende for eit breiare lag av folket, ikkje berre dei adelege. Når han skildra kjende historier i eit språk massane forstod, slapp han å endre den musikalske stilen, og det var jo ein fordel for ein eldre herre.

  Ein annan type komisk opera kom frå ein italienar, \_Giovanni Battista Pergolesi\_ (1710-36), i 1733. Det han diar om det toakters \_intermezzoet\_ han hadde skrive for framføring i pausane til sin eigen \_opera seria\_ som vart framført i mars dette året. Han sette såman dei to aktene i intermezzoet og kalla denne kortare operaen \_La serva padrona\_ (Tenestejenta som blir husfrue). Temaet er klassemotsetningar som blir sameinte. Verket er skrive for bass og sopran + ei stumrolle, og det heile blir akkompagnert av eit lite strykeorkester.

{{Ramme:}}

\_Opera buffa\_ (komisk opera) oppstod som mellomaktsunderhaldning i \_opera seria\_ (seriøs/alvorleg opera) i Napoli. Mellom aktene i den seriøse operaframsyninga framførte ein såkalla \_intermezzi\_ som opphavleg var korte, komiske opptrinn. Desse komiske opptrinna fekk etter kvart ei samanhengande handling, og med \_La serva padrona\_ i to akter og heilskapleg handling var den italienske komiske operaen eller \_opera buffa\_ fødd.

{{Slutt}}

Tradisjonen med å komponere intermezzi går attende til romersk opera på 1600-talet. Buffaoperaen, eller komisk opera, er kjenneteikna ved at teksten alltid er italiensk. Ein utnyttar basstemma meir, ofte i komiske roller, og ein utviklar den såkalla

--- 102 til 305

ensemblefinalen i slutten av kvar akt, der alle aktørane er til stades og syng, ofte i ei enkel vers-og-refreng-form. Eitt og eitt vers blir sunge solo mens alle syng med i refrenget. Mot slutten av hundreåret blir den enkle opera buffa erstatta av \_dramma giocosa\_, noko som vi meir kan kalle eit "ikkje-tragisk drama". Det mest kjende dømet i denne sjangeren er Mozarts \_Don Giovanni\_ frå 1787.

  Både i Frankrike og Tyskland finn vi på denne tida komiske operaer, i Frankrike vart dei kalla "opera comique" og i Tyskland "Singspiel". Begge desse formene hadde tekst på morsmålet og talt dialog (italiensk opera buffa hadde sunge dialog som i opera seria).

  Den viktigaste operareformatoren, i alle fall på litt lengre sikt, vart \_Christoph Willibald Gluck\_ (1714-87), ein mann som hadde reist mykje rundt i Europa og mellom anna opplevd ein viss triumf i Paris under dronning Marie Antoinette. I 1762 komponerer han den første reformoperaen sin, \_Orfeo ed Euridice\_, og i 1767 \_Alceste\_, og begge blir sette opp i Wien. I forordet til \_Alceste\_ oppsummerer han kva han meiner skal kjenneteikne ein moderne opera. Som det tydeleg går fram av desse punkta, grip han på mange måtar attende til monodien hos Camerata-krinsen i synet på musikkdramatikk.

1. Musikken skal tene ordet. Handlinga skal vere det sentrale, ikkje musikken.

2. Ouverturen skal vere ein integrert del av operaen og skal gi ein forsmak på den dramatiske utviklinga.

3. Ein skal minske skilnaden mellom resitativ og arie.

4. Bort med koloratur og dakapoarie. Koloratur var berre noko songaren brukte for å vise kor dyktig han eller ho var, og det å ta opp att A-delen i ein arie for å skape musikalsk symmetri var øydeleggjande for den dramatiske framdrifta.

5. Kor og ballett måtte brukast som ein naturleg del av heilskapen.

{{Portertt: Christoph Willibald Gluck.}}

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Gjer greie for kva vi legg i omgrepet "opplysningstida".

2. Kva ligg i omgrepet "dualisme"?

3. Gjer greie for kva som kjenneteiknar galant og ekspressiv retning i musikken.

4. Kva var Mannheimorkesteret kjent for?

5. Gjer greie for hovudpunkta i Glucks operareform.

6. Kva operatypar finn vi på midten av 1700-talet, og kven er dei viktigaste komponistane?

--- 103 til 305

## xxx2 Wienerklassisismen

Vi skal no sjå nærmare på den modne wienerklassisistiske stilen slik han kjem til uttrykk i dei seinare verka av dei tre store: \_Franz Joseph Haydn\_ (1732-1809), \_Wolfgang Amadeus Mozart\_ (1756-1791) og \_Ludwig van Beethoven\_ (1770-1827). For at dette ikkje skal bli for omfattande, skal vi fokusere på dei verktypane hos Haydn og Mozart der dei har hatt størst innverknad på utviklinga. Det er derfor naturleg at vi tek for oss symfoniforma og strykekvartetten hos Haydn, mens vi legg vekt på konsertforma og operaen hos Mozart. Når det gjeld Beethoven, har vi valt å gå litt grundigare inn på utviklinga hans som komponist.

### xxx3 Franz Joseph Haydn

{{Portertt: Franz Joseph Haydn.}}

Joseph Haydn er den eldste av dei tre store wienerklassikarane. Han vart fødd i den vesle byen Rohrau i Austerrike og voks opp i heller enkle kår. Frå 1740 var han korgut ved Stefansdomen i Wien. Han lærte seg fiolin- og klaverspel og kom etter kvart til å livnære seg som privatlærar, restaurantmusikar og akkompagnatør. Først i 1750-åra fekk han si første undervisning i komposisjon av den italienske komponisten Niccolo Porpora.

  I 1761 kom han i teneste hos fyrst Eszterhazy, først som visekapellmeister, deretter kapellmeister frå 1766. Han skulle bli i tenesta hos fyrsten i om lag 30 år.

  Arbeidsbyrda til Haydn var formidabel. Det låg fast i palassrutinane at han skulle leie to operaframføringar og to instrumentalkonsertar i veka. Etter at han hadde vore hos fyrsten og fått sine ordrar, skulle han øve med orkesteret, instruere dei seks songarane i operarollene deira og øve inn messa for neste søndag med dei som kor. Han var ansvarleg for instrumentparken, truleg måtte han stemme klaveret sjølv. Han var også ansvarleg for notebiblioteket og skreiv gjerne ut instrumentstemmene sjølv frå partituret.

  Under fyrst Nicholaus Eszterhazy auka orkesteret frå 12 musikarar til over 20. Fyrsten var ein habil musikar på det litt spesielle strengeinstrumentet \_baryton\_, ei slags blanding av ein gitar og ein gambe. Dette er nok årsaka til at Haydn skreiv

--- 104 til 305

heile 125 trioar for dette instrumentet. Om vinteren budde fyrsten i Wien, om sommaren flytte heile hoffet ut til sommarslottet som i dag ligg i Nordvest-Ungarn. Særleg i sommarmånadene kjende Haydn seg isolert, men han hadde svært dyktige musikarar rundt seg og fekk dagleg testa ut og prøvd korleis hans eigne komposisjonar fungerte. Det første tiåret hos Eszterhazy var derfor ein periode som var prega av mykje prøving og feiling. Han skreiv symfoniar (over 40), klaversonatar, strykekvartettar osv. Verka frå denne tida er prega av ein galant stil, og symfoniane har både tre og fire satsar. I dei tidlege komposisjonane til Haydn er det heller ikkje uvanleg å finne stiltrekk frå barokken. Eit døme er strykekvartettane i Op. 20, der han eksperimenterer med å bruke fugar i sistesatsane. I dei om lag 40 første symfoniane bruker Haydn cembalo som ein slags leivning frå basso continuo. Ein reknar med at han leidde orkesteret frå cembalokrakken.

  Mot slutten av tiåret blir Haydns komposisjonar mykje meir modne, og han går over i ein fase som har vorte kalla "Sturm und Drang". Musikken hans er no prega av eit sterkare uttrykk enn før. Svært mange av symfoniane frå denne perioden går i moll, og no sløyfar Haydn cembaloen. Dei mest kjende symfoniane frå denne tida er \_Sørgjesymfonien\_ nr. 44 i e-moll og \_Avskjedssymfonien\_ nr. 45 i fiss-moll.

  Den modne stilen utviklar Haydn i 1780-åra, ein stil som manifesterer seg særleg i dei såkalla \_Parissymfoniane\_ og i dei 12 \_Londonsymfoniane\_ (nr. 93-104). Når vi snakkar om den modne wienerklassisistiske stilen, er det stilen i desse symfoniane, dei samtidige strykekvartettane og dei seine komposisjonane til Mozart som er grunnlaget.

  Det er tydeleg at Haydn rundt 1790 har utvikla ein meir folkeleg og populær stil. Ikkje minst kjem dette til syne i at tema ofte er prega av austerriksk folkemusikk. Dei er ofte enkle i strukturen, har ofte nesten eit barnsleg uttrykk og er påfallande ofte prega av treklangbryting. Det er nok å vise til det kjende temaet i 2. sats av \_Symfoni nr. 94 (Paukeslagsymfonien)\_.

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

--- 105 til 305

Ei slik "folkeleggjering" av kunstmusikken kan sjølvsagt ha fleire årsaker. Ei årsak kan vere at det frå 1790 og utover feia ein slags borgarleg-revolusjonær vind over Europa etter den store franske revolusjonen i 1789. Ei anna kan jo rett og slett vere det stadig sterkare kravet til popularisering av kunsten for å tilpasse han til eit breiare publikum. Det kan dessutan spele ei viss rolle at dei tolv siste symfoniane til Haydn er skrivne i samband med dei to reisene han gjorde til London, der han nettopp skulle møte eit meir borgarleg publikum enn det han hadde skrive for i dei tretti føregåande åra. Ein siste grunn kan vere at den byrjande nasjonale bevisstheita som kom til å prege 1800-talet, alt hadde byrja å gjere seg gjeldande.

#### xxx4 Symfoniane

Når vi vel å konsentrere oss om dei såkalla Londonsymfoniane, heng det også såman med at Haydn skreiv desse etter at han var "pensjonert". Han hadde fått ei bestilling frå forleggjaren Salomon i London, og Haydn skreiv to samlingar med seks symfoniar i kvar, ei samling til reisa i 1791-92 og ei ny samling til reisa i 1794-95. Sjølv om symfoniane var bestillingsverk, skreiv han dei utan det tidspresset som må ha plaga han under opphaldet hos Eszterhazy. Vi må derfor kunne gå ut frå at dei representerer Haydns kompositoriske vilje i større grad enn dei tidlegare.

  Haydn byrja tidleg i karrieren med å skrive symfoniar med fire satsar med satsrekkjefølgja Hurtig - Langsam - Menuett - Hurtig. Dette kallar vi \_syklisk\_ form, det vil seie at dei fire satsane er å sjå på som ein heilskap. Det er altså eit grovt brot å spele berre éin av satsane. Det er viktig å vere klar over at forholdet mellom satsane ikkje er det same hos dei tre wienerklassikarane. Hos Haydn og Mozart er det viktig at dei fire satsane balanserer kvarandre. Beethoven, derimot, ser på heile symfonien som ei utvikling som går frå den eine satsen til den andre, og der heile symfonien blir fullenda i codaen i siste sats.

--- 106 til 305

Den første satsen i ein wienerklassisistisk symfoni var i sonatesatsform, den andre var gjerne ei variasjonsform eller ei ABA‑form, den tredje hadde sjølvsagt menuettform, og den siste var gjerne ein forrykande rondo, eller mot slutten av karrieren ein sonatarondo.

  Det viktigaste formprinsippet som blir skapt i wienerklassisismen, er \_sonatesatsforma\_ (sjå skjemaet nedanfor). Denne formtypen består av tre delar: \_eksposisjon, gjennomføring\_ og \_reprise\_. I eksposisjonen blir det tematiske materialet presentert, i gjennomføringa blir dette materialet utvikla vidare, og i reprisen får vi ei oppattaking av eksposisjonen. Til slutt i satsen er det gjerne hengt på ein avsluttande del, \_coda\_.

  I utgangspunktet kan dette sjå ut som ei slags ABA-form, men her er det ein vesentleg skilnad. Det som er poenget med ei ABA-form, er at B-delen skal vere annleis og byggje på eit anna tematisk stoff enn dei to A-delane. I sonatesatsforma, derimot, byggjer gjennomføringsdelen nettopp på det tematiske stoffet som vart presentert i eksposisjonen. Han er altså ikkje ein kontrastdel.

  I eksposisjonen er det gjerne to eller tre tema. Han startår med presentasjonen av eit \_hovudtema\_ i tonikatonearten. Deretter følgjer gjerne ein overleiingsdel som først og fremst har til oppgave å modulere til ein ny toneart før \_sidetema\_ blir presentert. Dersom dette er ein dursats, kjem sidetemaet på dominantplanet, og dersom det er ein mollsats, kjem det i tonika parallell. Til slutt i eksposisjonen kjem det gjerne ein epilogdel, ein avsluttande del. Denne delen kan innehalde eit \_epilogtema\_ og går i same tonearten som sidetema. I wienerklassisismen vart som regel eksposisjonen repetert.

  Vi ser at den harmoniske utviklinga i eksposisjonen har røter attende i fugen i barokken og den todelte suitesatsen.

  I gjennomføringsdelen blir altså tema utvikla på ulike vis, og ein modulerer til ulike toneartar. I reprisen blir eksposisjonen repetert, men her kjem alle tema i tonika.

  Formskjemaet er svært fleksibelt, og det har vore brukt på ulike måtar av komponistar langt inn på 1900-talet. Det er viktig å hugse på at det ofte er avvika frå skjemaet som er interessante, ikkje om komponisten har følgt det eller ikkje.

Skjematisk framstilling av ein sonatesats-formen

{{Tabell gjort om til liste:}}

Skjematisk framstilling av en sonatesats-formen

-- Formdel (seksjon):

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

-- Eksposisjon:

-- Hovudtema: T - T

-- Overleiing: T-D - T-Tp

-- Sidetema: D - Tp

-- Overleiing: D - Tp

-- Epilogtema: D - Tp

-- Gjennomføring:

-- Utvikling av tematisk materiale - Modulasjonar - Modulasjonar

-- Reprise:

-- Hovudtema: T - T

-- Overleiing: T - T-Tv

-- Sidetema: T - Tv

-- Overleiing: T - Tv-T

-- Epilogtema: T - T

-- Coda: T - T

{{Slutt}}

--- 107 til 305

I Haydns symfoniar ligg tyngda så absolutt i dei to første satsane, mens dei to siste er lettare og meir musikantisk underhaldande. Dette gjorde han truleg av omsyn til publikum og balanserer det folkeleg underhaldande med det intellektuelt meir krevjande. I det heile er balanse eit kjerneomgrep hos Haydn. Vi ser det tydeleg i sonatesatsane hans. Dei tre satsdelane er som regel like lange. Men vi ser også at han har hatt ein ganske god psykologisk teft. Det hender ikkje så sjeldan at han utelet materiale i reprisen fordi det er mykje brukt tidlegare, til dømes i gjennomføringa.

  Ser vi på Haydns bruk av sonatesatsform i Londonsymfoniane, slår det oss at av dei tolv er det elleve som har ei langsam innleiing til første sats. Nr. 95 har det ikkje, men det er også den einaste som går i moll. Desse innleiingane er ikkje ein integrert del av sonatesatsforma, men det hender ikkje så sjeldan at det er ein viss tematisk slektskap mellom innleiinga og hovudsatsen. I slike tilfelle skjuler Haydn det gjerne ved å leggje motivet ned i ei av understemmene, for så å bruke det som grunnlag for sidetema eller på andre måtar i sjølve sonatesatsen.

Formålet med den langsame innleiinga er å skape spenning som så blir utløyst ved at det hurtige hovudtemaet kjem inn og set i gang eksposisjonen. Det ser ut til at Haydn har hatt den gamle franske ouverturen som modell. Denne ouverturen hadde også som kjent ei langsam og alvorleg homofon innleiing før ein gjerne fekk ein meir sprudlande kontrapunktisk satsdel etterpå. Ofte gjekk også første del i moll, mens den siste gjekk i dur. Det er nemleg også eit påfallande trekk ved dei langsame innleiingane til Haydn at dei ofte nettopp tenderer mot moll. Dette kan tyde på at Haydn ønskte ei dramatisk tyngd i starten som eit hurtig og folkeleg durtema ikkje kan gi. Ei slik tyngd måtte han ikkje ha i den symfonien som går i moll, her gir tyngda seg nærmast sjølv.

Mykje tyder på at Haydn la nokså stor vekt på kontrasten mellom tonekjønn, og at han oppfatta kontrasten mellom dei tonale nivåa i sonatesatsen som det viktigaste og ikkje - slik det kan sjå ut hos Mozart og Beethoven - at tema måtte danne karakter- og uttrykksmessige kontrastar. I Haydns førstesatsar er påfallande mange av sidetema nærmast direkte avleidde av hovudtema. Dessutan kjem dei ofte ikkje før mot slutten av eksposisjonen, altså som eit slags epilogtema.

  Men det dualistiske prinsippet finn vi ikkje berre mellom dei to toneartsnivåa i eksposisjonen. Ofte ser vi at hovudtemaet består av kontrasterande element. Det er nok her å vise til hovudtemaet i 1. sats i nr. 94. Det startår med ei tonalt famlande og kammermusikalsk instrumentert forsetning, før tutti set i gang med tydeleg tonika i ettersetninga.

Gjennomføringsdelen får i dei siste symfoniane ein breiare plass enn han har hatt før, og det gjer seg gjeldande ei ny form for temautvikling som gjerne har fått nemninga \_tematisk arbeid\_. Motiv frå tema blir utvikla og sette opp mot kvarandre på nye måtar, dei blir snudde og vende på og flytte frå instrument til instrument. Slik blir gjennomføringsdelen ei vidareføring av den spenningsauken som alt har komme i eksposisjonen gjennom modulasjonen frå hovudtematonearten til sidetematonearten. Spenningsklimakset kjem så på slutten av gjennomføringa, og Haydn markerer ofte

--- 108 til 305

dette med fermate eller generalpause. Reprisen fungerer dermed som ei tilbakevending til utgangspunktet, den endelege avspenninga, noko som forklarer kvifor heile denne satsdelen skal gå i tonika. Hos Haydn fungerer codaen som ei siste antydning av det som var, ved at han gjerne minner om hovudtemaet før satsen tonar ut.

  Dette viser at sonatesatsforma er ei \_dynamisk\_ og ikkje ei \_arkitektonisk form\_ slik som til dømes ABA-forma er. I ei arkitektonisk form har ein rom ein fyller musikk inn i, og veldig ofte er desse romma avgrensa når det gjeld takttal. Av arkitektoniske former har vi mange, til dømes rondo, variasjonsform og menuett. Den siste A-delen i ei ABA-form er berre ei oppattaking av den første, og ein vender på ein måte berre attende til utgangspunktet. I sonatesatsforma har reprisen ein annan funksjon enn berre å repetere eksposisjonen. Det har skjedd noko med oss som lyttarar gjennom satsen. Arbeidet med og behandlinga av alle dei motstridande elementa i gjennomføringsdelen har ført oss fram til ei ny erkjenning som blir stadfest ved at reprisen minner oss på kva utgangspunktet var. På ein måte er sonatesatsforma svaret i musikken på Hegels tanke om at motsetningar, tese og antitese, blir sameinte i ei høgare form for erkjenning, syntese. Det er denne tanken som blir vidareført av Beethoven når han lèt dette prinsippet gjelde heile verket, ikkje berre kvar enkelt sats.

  Den langsame satsen i ein Haydn-symfoni går gjerne i subdominanttonearten og har gjerne variasjonsform eller ei ABA-form.

  Menuettane til Haydn følgjer stort sett hovudmønsteret og har ofte i seg ikkje så lite humor. I det heile er Haydns musikk prega av ein litt guteaktig humor. Gode døme på dette er det berømte "paukeslaget" i slutten av temaet i 2. sats i nettopp nr. 94, som rykta seier vart lagt inn for at livstrøytte grevar og grevinner skulle vekkjast av svevnen sin. Andre døme er uventa aksentar og brå dynamiske overgangar, generalpausar og liknande. Han elska såkalla \_falske reprisar\_ i sonatesatsforma. Midt inni gjennomføringsdelen kjem hovudtema som om det var starten på reprisen. Men nei da, snart følgjer fleire modulasjonar og meir tematisk arbeid som om ingenting har hendt.

{{Tabell gjort om til liste:}}

Skjematisk framstilling av ein menuettsats

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

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

-- A: a ba'

{{Slutt}}

Siste sats hos Haydn var oftast ein rondo, men i dei 12 Londonsymfoniane føretrekkjer han \_sonatarondo\_.

--- 109 til 305

{{Tabell gjort om 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 (hovudtema)

-- B: Episode (sidetema)

-- A: Delvis ritornell (epilog)

  Gjennomføring:

-- C: Modulasjonsdel (gjennomføringsdel)

  Reprise:

-- A: Ritornell (hovudtema)

-- B: Episode (sidetema)

-- A: Delvis ritornell (epilog)

-- coda

{{Slutt}}

Her skjer det same som vi peikte på i samband med variasjonsforma i 2. sats i nr. 94. Frå den arkitektoniske rondoen (ABACADA) utviklar Haydn ein sats med "krossform" etter skjemaet ABACABA, der C-delen fungerer som ein gjennomføringsdel. Likskapen med ei sonatesatsform er tydeleg. A fungerer som hovudtema, B som sidetema. Så blir altså hovudtemadelen delvis teken opp att før gjennomføringa, C. Dei tre siste delane fungerer som ein reprise. Det er likevel eitt element som viser at røtene er godt feste i den arkitektoniske rondoen. Tema er som regel av ein heilt annan karakter enn dei vil vere i ein sonatesats. I sonatesatsforma er ofte tema opne i karakteren slik at komponisten kan velje ulike vidareføringar frå dei. I ein sonatarondo vil tema som oftast vere avslutta musikalske einingar, kanskje på 16 eller 32 taktar. I og med at Haydn går over til å bruke sonaterondo i siste sats, viser han også eit ønske om å la slutten av symfonien få litt meir tyngd enn han hadde hatt, men dette er trass alt fleire år etter at Mozart hadde lagt inn ein dobbeltfuge i siste sats av sin siste symfoni, \_Jupiter symfonien\_ nr. 41 i C-dur.

  Londonsymfoniane representerer høgdepunktet i Haydns symfoniske produksjon. Orkesteret er større, og han utnyttar dei ulike instrumenta meir enn før. Mellom anna får blåsarane fleire solistiske oppgaver. Han innfører som førstemann klarinetten i orkesteret. Særleg treblåsarane blir utnytta på ein ny måte. Dei blir brukte solistisk og som gruppe ved at dei får spele heile parti aleine. I det siste tilfellet fungerer dei meir som ein klangvariasjon i forhold til den strykarklangen som hadde prega musikken tidlegare. Her kan vi sjå eit moment hos Haydn som peiker fram mot vektlegginga i romantikken på instrumentklang og klangkombinasjonar. Etter at han i 1780-åra hadde utvikla ein gjensidig vennskap med Mozart, ser vi også hos Haydn eit sterkare innslag av kromatikk, men han driv aldri dette så langt som sin yngre venn.

--- 110 til 305

#### xxx4 Strykekvartettane

Når det gjeld strykekvartettane, er Haydn minst like sentral som han var det i utforminga av symfonien. Og vi kan seie at utviklinga følgjer omtrent den same linja.

  Den fremste kammermusikalske sjangeren i barokken var triosonaten, med to likestilte soloinstrument som vart akkompagnerte av basso continuo. Dei første strykekvartettane til Haydn (Op. 1 og 2) har rett nok ikkje basso continuo, men dei er enkle \_divertimenti\_ (underhaldningsstykke i fem eller seks satsar) truleg meinte for utandørs bruk. Satsane var gjerne dansesatsar, særleg menuetten var tydelegvis populær. Ofte blir dei to fiolinstemmene skrivne i parallelle oktavar, mens bratsj og cello har ei motstemme, også den i parallelle oktavar, altså ein enkel tostemmig sats.

  Den neste fasen i utviklinga, frå omkring 1770, er kjenneteikna av at melodilinja blir lagd i 1. fiolin, mens 2. fiolin og bratsj rett nok er underordna denne, men også har eit visst sjølvstende. I denne fasen fungerer cello som harmonisk grunnlag. Frå no av blir strykekvartetten etablert i si firesatsige form, ei form som svarer til symfonien, men som vik av på eit par område. For det første er det sjeldan at Haydn har langsam innleiing i strykekvartettane sine, for det andre kan dei to midtsatsane byte plass slik at menuetten kjem før den langsame satsen.

{{Bilete:}} Ei scene frå ei oppføring av ein Haydn-opera ved Esterházyhoffet. Musikarane sit mot kvarandre på linje framføre scena, medan Haydn sjølv leier framføringa frå cembaloen til venstre, saman med bassinstrumenta. Dette er den same organiseringa av orkesteret vi finn i barokken, og altså også tidleg i wienerklassisismen.

{{Slutt}}

--- 111 til 305

Kvartettane som kjem i 1780-åra, viser Haydns stil fullt utvikla. No er alle stemmene sjølvstendige, dei deltek alle i det tematiske arbeidet. Strykekvartetten slik Haydn utforma han, stiller dei strengaste krava til ein komponist, men gir også musikarane høve til å yte sitt ypparste. Det at alle instrumenta høyrer til den same instrumentfamilien, gjer klangen homogen. Det vil seie at ein som komponist ikkje kan, som i symfonien, dekkje seg bak finurlege klangkombinasjonar. Alt uttrykket må liggje i det reint musikalske. Vi ser også at Haydn nok eksperimenterer meir i strykekvartettane enn i andre sjangrar. Dette kan henge såman med at han hadde tenkt at strykekvartettane skulle framførast i mindre salongar for eit meir kvalifisert og kunnskapsrikt publikum, "für Kenner" og ikkje så mykje "für Liebhaber".

#### xxx4 Andre verk

Haydn skreiv også mykje annan musikk som ikkje er nemnt så langt. Her bør vel dei over 50 klaversonatane og om lag 40 klavertrioane (klaver/fiolin/cello) nemnast. Dei viser den same stilistiske utviklinga som vi finn i symfoniane og strykekvartettane. Den mest kjende konserten Haydn har komponert, er vel \_Trompetkonserten i Ess-dur\_, skriven så seint som i 1796. Dette var før trompeten hadde fått ventilar, det vart først vanleg omkring 1850. Men ein trompetar som heitte Weidinger, hadde utvikla eit klaffesystem, og det var Weidinger som på ein slik trompet urframførte verket. Men konserten vart ikkje nokon stor suksess før han vart funnen fram att utpå 1900-talet.

  Når det gjeld vokalmusikk, har Haydn vore borti dei fleste aktuelle sjangrane. Dei viktigaste verka er messene, \_Paukemessa\_ (1796), \_Nelsonmessa\_ (1798) og \_Harmonimessa\_ (1802). Også dei to store oratoria \_Skapinga og Årstidene\_ må nemnast. Inspirert av dei Händel-oratoria han fekk oppleve under dei to London-oppholda sine, viser Haydn her meisterskapen sin både i utforminga av vokale linjer og instrumentasjonsteknikken. Operaene til Haydn er mange, men fyrst Eszterhazy hadde mest sans for buffaopera, og dei færraste av dei blir sette opp i dag.

### xxx3 Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) vart fødd i Salzburg i Austerrike. Faren, Leopold, var medlem av orkesteret til erkebiskopen, forfattar av ei lærebok i fiolinspel og ein ganske dyktig komponist. Wolfgang viste tidleg eit så eineståande talent for musikk at faren valde å ofre seg fullt og heilt for guten og utviklinga hans som musikar. Han arrangerte mange turnear til dei viktigaste byane i Europa. Frå han var seks til han var seksten år, var Wolfgang på reisefot over halve tida.

--- 112 til 305

Frå 1762 opptredde han som virtuos på klaver, og etter kvart vart han ein framifrå utøvar på både orgel og fiolin. Konsertane hans omfatta ikkje berre framføring av eigne og andres komposisjonar. Han spelte også av bladet og improviserte variasjonsverk, fantasiar og fugar. Alt som seksåring komponerte han dei første menuettane sine. Den første symfonien skreiv han i niårsalderen, det første oratoriet i elleveårsalderen og den første operaen, \_Bastlen og Bastienne\_, i tolvårsalderen. Tretten år gammal vart han tilsett som konsertmeister i orkesteret til erkebiskopen i Salzburg, og han sat i denne stillinga til han kom i konflikt med den nye erkebiskopen i 1781. Frå da av prøvde han å livnære seg som frilansar i Wien. Her gifte han seg med Konstanze Weber og fekk etter kvart seks barn med henne. Han komponerte flittig, gav privatundervisning og arrangerte konsertar for den wienerske overklassen. På desse konsertane var han som regel sjølv solist, og i denne tida vart dei fleste klaverkonsertane til. Men Mozarts siste år var prega av ein dagleg kamp for å få endane til å møtast. Smaken hos wienerpublikumet endra seg, og dei siste åra opplevde han berre ein viss popularitet i Praha, der dei to operaene \_Figaros bryllaup\_ og \_Don Giovanni\_ vart uroppførte i 1786 og 1787.

{{Portrett: Wolfgang Amadeus Mozart.}}

Å slå seg igjennom som frilansar var nok heller vanskeleg i 1780- og 1790-åra. Framleis var ein avhengig av kva adelen likte og ønskte. Sjølv om adelen miste mykje av makta si etter den franske revolusjonen, tok det likevel lang tid å byggje opp eit offentleg konsertliv som baserte seg på økonomien og dei kulturelle ambisjonane til det framveksande borgarskapet. Beethoven greidde det, men Mozart i generasjonen før klarte det ikkje. Han døydde utsliten av sjukdom og fattigdom 5. desember 1791 ikkje fullt 36 år gammal. Dei jordiske leivningane hans vart kasta i ei massegrav på pestkyrkjegarden i Wien, og ingen veit kvar det kanskje største musikalske geniet gjennom alle tider ligg gravlagd.

  Mozarts musikalske produksjon er omfattande og består mellom anna av 41 symfoniar, over 20 operaer, 23 strykekvartettar + ei mengd annan kammermusikk,

--- 113 til 305

27 klaverkonsertar, 5 fiolinkonsertar, 2 fløytekonsertar, 1 klarinettkonsert, 1 fagottkonsert, 4 hornkonsertar, 18 klaversonatar, 16 messer og 1 requiem.

{{Ramme:}}

Den austerrikske musikkforskaren Ludwig von Köchel samla dei over 600 verka til Mozart i ei kronologisk oversikt i 1862. Derfor bruker vi köchelnummer (KV = Köchel-Verzeichnis) og ikkje opusnummer på verk av Mozart.

{{Slutt}}

På reisene sine gjorde Mozart seg kjend med samtidsmusikken i dei viktigaste musikalske sentra i Europa. Og det fanst på slutten av 1700-talet ulike nasjonale stilretningar. Dei klaraste skilnadene ser vi mellom tysk og italiensk musikk. Og dersom vi skal vere litt bastante i formuleringane, kunne vi seie at italiensk musikk var gjennomgåande meir underhaldande og lett, mens den tyske var uttrykksfull og alvorleg. I Italia var vokalmusikken viktigast, særleg opera, mens instrumentalmusikken med former som symfoni, konsert og sonate var viktigast i Tyskland. I Italia ville ein helst ha ein meir homofon tekstur, mens ein i Tyskland hadde ein hang til polyfoni. I Italia ville ein påverke tilhøyraren med ein vakker melodi, i Tyskland skulle tilhøyraren fengslast av det kompositoriske handverket. I større grad enn Haydn, som aldri sette sin fot i Italia, sameiner Mozart det tyske og det italienske i musikken sin, det vakkert melodiøse vart vove inn i den mest kompliserte kontrapunktikk.

  Mozarts komposisjonsteknikk var særeigen. Oftast flaut dei musikalske ideane som ein rik straum i hovudet på han. Det var berre å gripe fatt i dei, arbeide vidare med dei og utarbeide heile komposisjonen i hovudet ned til den minste detalj. Det å måtte skrive det heile ned på notar var berre kontorarbeid, og det var derfor ikkje uvanleg at han kunne spøkje og le og føre ein samtale mens han "komponerte". Nyare forsking har vist at Mozart mot slutten av livet laga fleire skisser og brukte meir tid på å utarbeide og rette partitura. Dette kan vere fleire grunnar til det, mellom anna at evna til å handtere større musikalske sekvensar i hovudet vart svekt med åra, men også det faktumet at Mozarts komposisjonar vart mindre underhaldningsprega og meir retta inn mot "Kenner" enn mot "Liebhaber" mot slutten av livet hans.

  Mozarts musikk er ikkje sjølvbiografisk slik som vi kan seie om mange av komposisjonane til Beethoven og dei seinare romantikarane. Vi kan ikkje lese Mozarts sjeleliv inn i dei ulike verka. Og bortsett frå noko av tematikken i operaene er det heller ikkje mogleg å oppfatte musikken hans som kommentarar til dei store politiske hendingane eller dei ideologiske straumdraga i samtida.

#### xxx4 Mozarts operaer

Vi kunne kanskje ha venta at Mozart, med sin sans for det dramatiske, ville ha bygd vidare på Glucks operareform. Denne reforma stod jo som eit opprør mot den alderdommelege opera seria, med det dramatiske innhaldet i sentrum og ikkje det reint musikalske. Gluck var jo også i lengre periodar knytt til Wien, så ein påverknad her ville vore naturleg. Men Mozart ser ikkje ut til å ha hatt særleg interesse for

--- 114 til 305

Glucks idear. Dette kan ha å gjere med at når Gluck har fokus på den dramatiske handlinga, er Mozarts interesse retta inn mot den personlege karakteren til kvar rollefigur. Det er først og fremst i personkarakteristikken at Mozart er ein makelaus meister, og når han skal skildre ein person, bruker han alle tilgjengelege musikalske verkemiddel og trekkjer vekslar på alle dei tradisjonane som finst.

  Mozart skriv i alle dei vanlege operatypane som finst på slutten av 1700-talet. Dei viktigaste opera seria-verka hans er \_Idomeneo\_ (1780) og \_La clemenza di Tito\_ (1791). Men i Wien er det etter kvart meir pengar å tene på komisk opera. Mozart innleier eit svært fruktbart samarbeid med librettisten (libretto = teksten i ein opera) Lorenzo da Ponte, eit samarbeid som resulterer i dei tre perlene \_Figaros bryllaup\_ (1786), \_Don Giovanni\_ (1787) og \_Cosi fan tutte\_ (Slik gjer dei alle) (1790). Den siste av desse ligg nærmast den tradisjonelle opera buffa-stilen. \_Cosi fan tutte\_ er ein rein komedie der det blir gjort eit veddemål om alle kvinner er utru dersom dei får sjansen til det. Mange forkledningar, forviklingar, misforståingar og komiske scener seinare endar det heile med ekteskapskontrakt og (får vi tru) ein lykkeleg slutt.

   \_Figaros bryllaup\_ må seiast å vere av eit anna kaliber enn \_Cosi fan tutte\_. Operaen er basert på eit skodespel av Beaumarchais som hadde vekt merksemd i det førrevolusjonære Frankrike med sitt skarpe åtak på adelen og med nokså laussleppte erotiske scener. Stykket vart ramma av sensuren og forbode i Austerrike. Operalibrettoen til da Ponte vart likevel godkjend etter ein del klabb og babb, og operaen vart framført utan at han vart den heilt store suksessen. Men det store gjennombrotet kom i Praha året etter.

  Figaro er tenar hos grev Almaviva og skal gifte seg med tenestejenta Susanna. Konflikten oppstår når greven, ein notorisk rundbrennar, krev sin rett til første natta med brura (ein rett ein adelsmann hadde hatt tidlegare når ei av tenestejentene hans gifte seg). Deretter held det fram med forviklingar i rein opera buffa-tradisjon heilt til greven er lurt og audmjuka og i siste scene ber alle om tilgiving (noko han også får). Men det er fleire aspekt som lyfter denne operaen over dusinet av opera buffaer på 1700-talet.

  For det første er det måten Mozart karakteriserer personane på. Dei får alle sine introduksjonsariar der dei også blir karakteriserte i musikk. Figaro, Susanna og dei andre av tenarskapet får musikk som ofte ligg nær opp til folkemusikk, mens dei adelege oftast har musikkstil som er henta frå opera seria. Og på same måten som i opera buffa sluttar kvar akt med ei større ensemblescene. Men hos Mozart får kvar person ha "sin" musikk og sin tekst også i ensemblesongen. Dermed får desse scenene preg av dialog.

  For det andre ser vi ofte hos Mozart at det også er dramatisk framdrift i ariane, sjølv dei gongene han nyttår dakapoforma. Eit godt døme her er Figaros arie "Se vuol ballare", der oppattakinga av A‑delen blir ei forbanning som Figaro slyngjer ut av seg: "Vil du danse Hr. greve, så skal du få danse etter mi pipe."

  Eit tredje interessant trekk ved denne operaen er utforminga av Susanna-rolla. I starten av operaen er det tilsynelatande Figaro som set det heile i gang og er den som

--- 115 til 305

driv spelet. Men etter kvart er det meir og meir Susanna som blir hovudpersonen. Det er ho som er den klartenkte, og som raskast oppfattar situasjonen. Ho er med i alle ensemblescenene, og dermed er det ho som er i kontakt med alle dei andre personane i stykket. Til slutt blir da også Figaro grundig lurt av Susanna og grevinna. Det er ikkje utenkjeleg at den store populariteten denne operaen har hatt heilt fram til våre dagar, også har å gjere med at han kjem med eit velretta spark til den mannssjåvinismen som gjorde seg gjeldande den gongen (og kanskje også i dag).

{{Musikknotar: Opninga av Figaros presentasjonsarie.}}

\_Don Giovanni\_ skil seg ein del frå \_Figaros bryllaup\_ og \_Cosi fan tutte\_. For det første kallar han operaen eit "dramma giocosa". I det ligg det eit signal om at dette ikkje er ein rein buffaopera, men kanskje heller ein munter tragedie. Bortsett frå Leporello, tenaren til Don Giovanni, som mellom anna fører nitid oversikt over alle kvinneerobringane til Don Giovanni, er det ingen buffafigurar i persongalleriet. Her finst det heller ingen typiske buffascener. Og enda hovudpersonen sjølv er ein nokså munter herre, framstår han meir og meir som ein kynisk egoist som uhemma bruker andre menneske til å forlyste seg, ein person utan moral. Dei andre personane i stykket blir ståande som moralske kontrastar til hovudpersonen. Don Giovanni får da også si velfortente straff: I siste akt opnar helvetes portar seg, og han forsvinn i flammehavet.

--- 116 til 305

Syngjespel (Singspiel) var det tyske svaret på komisk opera. Frå fransk opera comique hadde ein overteke tradisjonen med å bruke talt dialog. Musikken var folkeleg, og i persongalleriet fanst det ofte standardiserte komiske figurar. Mozarts to mest kjende syngjespel hentar det dramatiske stoffet sitt frå to område som var svært populære på slutten av 1700-talet. \_Bortføringa frå seraiet\_ (1782) er ei romantiskkomisk historie som går føre seg mot ein orientalsk og eksotisk bakgrunn. Med \_Tryllefløyta\_ (1791) skaper Mozart den første og kanskje den største moderne tyske operaen. Her bruker han eit anna element som var sterkt på moten i samtida, nemleg eventyret. \_Tryllefløyta\_ har alle særtrekka til syngjespelet, men handlinga er så full av symbolikk og musikken så rik og djup at dette syngjespelet sprengjer grensene for sjangeren. Noko av grunnen til at musikken har dette høgtidlege preget, kan vere at Mozart vev inn element av frimurarseremoniar og frimurartenking i operaen. Frimurarordenen hadde ein veldig framgang i Europa på slutten av 1700-talet, og både Mozart og librettisten Emanuel Schikaneder var medlemmer.

  Ouverturen er i sonatesatsform og har ei langsam innleiing. Her møter vi første frimurarsymbol: tretalet. Ouverturen opnar nemleg med tre store akkordar.

  Handlinga startår med at prins Tamino blir overfallen av eit uhyre, men blir berga av dei tre ternene til Nattas dronning. Når han vaknar, står Papageno, fuglefangaren, der og gir seg ut for å vere Taminos redningsmann. Ternene fortel at Pamina, dotter til Nattas dronning, blir halden fanga i borga til den vonde Sarastro. Tamino lover å få sett Pamina fri, og til hjelp får han ei tryllefløyte som skal verne han mot alt vondt. Papageno skal også følgje med på den farlege ferda, og han får utlevert eit klokkespel. Vel framme ved borga møter dei to ein prest som hevdar at Sarastro ikkje er vond, men derimot ein ypparsteprest som berre vil Pamina det beste og verne henne mot den vonde mora hennar. Tamino og Papageno blir førte til templet der dei må gå gjennom tre prøver for å oppnå lykke og kjærleik. Nattas dronning trugar Pamina til å prøve å drepe Sarastro, men komplottet blir avslørt. Likevel får alle tilgiving. Takk vere tryllefløyta går både teieprøva, eldprøva og vassprøva bra for både Tamino og Papageno. Tamino får si Pamina, og Papageno si Papagena. Dei vonde får si straff, Nattas dronning og fangevaktaren Monostatos blir slukte av eit jordskjelv, mens dei unge para hyllar Sarastro. Dei har overvunne vondskapen og kan dermed bli tekne opp i brorskapen mellom dei vise menneska.

  Ideane er mangfaldige i \_Tryllefløyta\_, og det er vel strengt sett ikkje alt som er like skarpt meisla ut. Her er det fleire kontrastar og konfliktår på ulike nivå i dramaet. For det første har vi kampen mellom det gode og det vonde, representerte av Sarastro og Nattas dronning. Dernest er det kontrasten mellom dei to para Tamino/Pamina og Papageno/Papagena, mellom kultur og natur om ein vil.

  Musikalsk er \_Tryllefløyta\_ eit godt døme på korleis Mozart bruker særtrekk frå dei ulike operastilane i samtida når han skal karakterisere personane. Nattas dronning driv vokal ekstremsport i ariane sine. Modellen finst i napolitanaroperaen, men hos Mozart blir koloraturarien karikert. Det er også viktig å vite at koloratur i napolitanartradisjonen ofte vart nytta som uttrykk for aggresjon og sinne.

--- 117 til 305

{{Musikknotar: Utdrag frå arien til Nattas dronning.}}

--- 118 til 305

Når det gjeld Papageno, naturbarnet, er musikken hans prega av det enkle og folkelege.

{{Musikknotar: Papagenos introduksjonsarie.}}

Sarastro representerer det gode og framstår som vernaren av det skjønne og av visdom.

{{Musikknotar: Sarastros ane "In diesen Heil'gen Hatlei".}}

--- 119 til 305

Musikken hans er prega av vakker enkelheit med klare linjer attende til Glucks operareform. Ariane til Tamino og Pamina er også for så vidt i opera seria-stil, kunstferdig balanserte i form og uttrykk, men med ein enkel melodiøsitet som viser slektskap med Sarastro heller enn med Nattas dronning.

#### xxx4 Mozarts konsertar

Når vi snakkar om konsertar i wienerklassisismen, er det først og fremst solistkonsertar det gjeld, berre ein sjeldan gong førekjem fleire soloinstrument. Storforma er basert på den barokke solokonserten, altså eit tresatsig verk, H-L-H. Det er med andre ord den same storforma som til vanleg blir brukt i sonatar. Det som er ulikt frå symfoniar, strykekvartettar og ein del andre kammermusikalske verk, er at menuetten manglar. Mozart har skrive konsertar for mange ulike instrument, men grunnen til at klaverkonsertene er så mange fleire enn dei er for andre instrument, er nok at dette er verk som i mange tilfelle er skrivne til eige bruk.

  Sjølv om hammarmekanikken var utvikla tidleg på 1700-talet og det første instrumentet med han var konstruert av Bartolommeo Cristofori alt i 1711, var det først på slutten av hundreåret at hammarklaveret slo igjennom for alvor. Dette opna for mykje nytt, ikkje minst når det galdt dynamisk og klangleg nyansering.

  Klaverkonsertane står også i ei særstilling fordi dei blir rekna som Mozarts viktigaste bidrag til instrumentalmusikken, faktisk viktigare enn både symfoniane og strykekvartettane. Det er Mozart som etablerer den wienerklassisistiske konsertforma, og det viktigaste bidraget hans er at orkesteret ikkje lenger berre har ein akkompagnerande funksjon, men deltek aktivt i eit likeverdig samspel med solisten. Dette artar seg på fleire måtar. Somme tider speler klaveret temaet enkelt og rett fram aleine, særleg i opninga av andresatsane. Andre gonger kan klaveret akkompagnere orkesteret med frie løp, ofte med eit meir virtuost tilsnitt. Vidare kan vi også høyre klaveret spele variasjonar over temaet.

  Når det gjeld bruken av sonatesatsforma i første sats i ein konsert, er det fleire forhold det er viktig å vere klar over. Det er to ting som skil henne frå sonatesatsforma slik vi finn henne i andre sykliske verk frå den same perioden. For det første har ho tilsynelatande to eksposisjonar, den første berre for orkester, den andre for solist og orkester (vi kallar gjerne den første for orkestereksposisjon og den siste solisteksposisjon). Orkestereksposisjonen går i T heile vegen og kan vere forkorta i forhold til solisteksposisjonen. Den andre store skilnaden er at det mellom reprise og coda er lagt inn ein såkalla solistkadens. Her skulle solisten både improvisere over tematikken i satsen og briljere teknisk på instrumentet. Orkesteret sluttar før kadensen på ein dominant kvartsekstakkord. Det var viktig at solisten heldt spenninga gjennom kadensen. Han skulle nemleg avslutte med ei trille på 2. og 3. trinn i skalaen over ein dominant akkord (altså oppløysinga av kvartsekstakkorden) før orkesteret sette inn med tonikaakkorden som innleier codadelen i satsen.

--- 120 til 305

{{Tabell gjort om til liste:}}

Skjematisk framstilling av sonatesats b'ukl i solokonsertar

-- Eksposisjon I (orkester aleine):

-- Hovudtema. Dur: T - Moll: T

-- Overleiing. 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):

-- Hovudtema. Dur: T - Moll: T

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

-- Sidetema. Dur: D - Moll: Tp

-- Overledning. Dur: D - Moll: Tp

-- Epilogtema. Dur :D - Moll: Tp

-- Gjennomføring:

-- Arbeid med og utvikling av tematisk materiale. Dur: Modulasjonar - Moll: Modulasjonar

-- Reprise:

-- Hovudtema. Dur: T - Moll: T

-- Overleiing. 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 dei fleste av klaverkonsertane sine. Mozart er ein komponist som stadig gjer noko uventa, og likevel har han ei fantastisk evne til å knyte motstridande element såman til ein naturleg musikalsk heilskap. I første sats av klaverkonsert nr. 23 i A-dur innfører han eit tema i tillegg til hovud- og sidetema som nærmast får ein slags ritornellfunksjon, altså ei samanveving av sonatesatsform og ei slags barokk rondoform. I nr. 21 i C-dur startår solisteksposisjonen med eit kadensliknande parti i klaveret.

Når ein stor del av gleda ved å oppleve Mozarts musikk ligg i å la seg overraske, vil det seie at tilhøyrarane er nøydde til å vite kva dei kan rekne med å høyre, dei må kunne "skjemaet". Trekkjer ein resonnementet eit steg vidare, vil det seie at ein har større glede og sterkare oppleving av kunst dersom ein har kunnskap og kjenner koden.

xxx4 Symfoniane

Dei tidlege symfoniane til Mozart har tre satsar og er tydeleg inspirerte av symfoniane til Johann Chr. Bach ("London-Bach"). Dei ti siste symfoniane viser den modne symfonistilen hans. Høgdepunktet kom sommaren 1778 da han på seks veker komponerte dei tre siste symfoniane, nr. 39 i Ess-dur, nr. 40 i g-moll og nr. 41 (\_Jupitersymfonien\_) i C-dur. Her er påverknaden frå Haydn tydeleg, men Mozart går også litt vidare. I g-mollsymfonien er første sats eit godt døme på korleis ein heil sats kan utviklast frå nokre få små motiv. Dette \_utviklingsprinsippet\_ skulle Beethoven utvikle vidare og gjere til eit heilt grunnleggjande prinsipp i komposisjonsarbeidet sitt (jf. \_Skjebnesymfonien)\_. I nr. 41 i C-dur viser Mozart ei ny interesse for teknikkane i barokken når han byggjer opp ein stor dobbeltfuge i siste sats. Denne interessa ser vi blir forsterka hos Mozart mot slutten av livet hans. Særleg tydeleg blir dette i \_Tryllefløyta\_

--- 121 til 305

og \_Requiem\_. Hos Beethoven er det ein tydeleg tendens til å la dei kontrapunktiske teknikkane i barokken meir og meir overta som spenningsoppbyggjande element i gjennomføringsparti for det enklare "tematiske arbeidet" som var skapt av Haydn.

#### xxx4 Andre verk

Strykekvartettane til Mozart viser ein sterk påverknad frå den stilen Haydn utvikla i 1780-åra. Som hos Haydn ser vi ein tendens hos Mozart til å vere meir dristig og eksperimenterande i kvartettane enn i andre sjangrar. Her kjem den nemnde kontrapunktikken inn tidlegare fordi "likeverdigheita" mellom instrumenta la til rette for imitasjon og fugert sats. Eit godt døme på Mozarts harmoniske dristigheit er den langsame innleiinga til første sats i C-durkvartetten KV 465, den såkalla "Dissonanskvartetten". Her foregrip han den kromatiske linjeføringa og dei overraskande harmoniske vendingane hos romantikarane. Haydn skal visstnok ha sagt om denne kvartetten at "når Mozart skriv slik, må han ha hatt ein grunn for det".

{{Musikknotar: Opninga av "Dissonanskvartetten".}}

Av annan kammermusikk bør vi også nemne verka som inkluderer klarinett. Klarinetten var eit nytt instrument på Mozarts tid, og han hadde vorte kjend med dette instrumentet under eit opphald i Mannheim. I tillegg til den kjende klarinettkonserten i A-dur skriv han ein trio for klarinett, bratsj og klaver og ein klarinettkvintett for strykekvartett + klarinett.

#### xxx4 Haydn og Mozart, ei samanlikning

Det er først og fremst likskapane mellom Haydn og Mozart som er mest iøyrefallande. Orkesterklangen er stor sett den same, kanskje med ein gjennomgåande litt varmare strykarlang hos Mozart. Formverket er det same. Dei hadde eit samarbeid seg imellom som gjorde at dei på mange måtar utvikla instrumentalmusikkformene i fellesskap. Dei gjer bruk av det same harmoniske repertoaret, dei same dynamiske verkemidla og dei same måtane å arbeide med tematikken på i gjennomføringane. Kva er det da som er ulikt? Først og fremst er det ein skilnad i måten dei utnyttar det dualistiske prinsippet i sonatesatsforma på. Det har lenge vorte sagt at "Haydn skaper mangfald av einskapen, mens Mozart skaper einskap av mangfaldet". Som

--- 122 til 305

nemnt før er det truleg slik at Haydn oppfatta kontrasten mellom toneartsplan som den viktigaste kontrasten i sonatesatsforma. Dette kan grunngivast med at han ofte lèt sidetemaet vere berre ei avleiing av hovudtemaet, og at det ofte kjem svært seint i eksposisjonen. Til gjengjeld kan ofte hovudtema hos Haydn innehalde kontrastar i seg sjølv. Mozart ser ut til å tenkje heilt annleis. Hos han er det nesten alltid store karakterskilnader mellom dei ulike tema. Tema hos Haydn er ofte ganske enkle og treklangoppbygde, noko som understrekar at det harmoniske elementet kanskje er det viktigaste for han. Hos Mozart er tema ofte velforma melodiar. Hovudtemaet er oftast majestetisk og dramatisk, sidetemaet gjerne songbart og lyrisk. Mozart unnslår seg jo heller ikkje for å innføre fleire tema enn det "skjemaet tillet", dersom han finn det for godt. Hos Haydn ligg da det overlegne handverket i å tyne noko spennande ut av eit avgrensa materiale, mens det hos Mozart ligg i å sameine element som i utgangspunktet verkar motstridande.

### xxx3 Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven vart fødd i Bonn i 1770. I desember 1790 gjer Haydn ein stopp i Bonn på den første turen til London, og her får han høyre nokre komposisjonar av Beethoven. Haydn oppfordrar kurfyrsten til å sende den unge mannen til Wien for vidare studiar, og i november 1792 dreg Beethoven. Vi veit at Haydn gav Beethoven undervisning i Wien i perioden mellom dei to London-turane, altså fram til 1794. Vi veit også at Beethoven i den same perioden fekk undervisning av fleire av dei mest framståande komponistane og teoretikarane på den tida.

{{Portrett: Ludwig van Beethoven.}}

Det var først og fremst som pianist Beethoven starta karrieren sin i Wien. Han vart raskt berømt for ferdigheitene sine som improvisator. På denne tida var det vanleg å arrangere improvisasjonsduellar mellom pianistar. Han var også ein av dei svært få som hadde Bachs \_Das wohltemperierte Klavier\_ på repertoaret. I 1790-åra var Bachs musikk nærmast ukjend for det store fleirtalet, sjølv om komponistar og musikarar framleis studerte komposisjonsteknikkane hans.

--- 123 til 305

Desse ferdigheitene gav Beethoven innpass hos den kunstelskande delen av overklassen i Wien. Men Beethoven lét seg ikkje kjøpe med ei tenarstilling i eit eller anna adelshus slik Haydn måtte ta til takke med. Ikkje berre meinte han som Rousseau at menneska var likeverdige, og at han derfor hadde krav på same respekt som dei adelege sjølv. I kraft av kunsten sin var han tvert imot heva \_over\_ medmenneska sine nettopp fordi kunstnaren har ei djupare innsikt i mysteria i tilværet. Og forpliktinga hans som kunstnar låg i å formidle denne innsikta til alle menneske gjennom kunsten. Beethoven levde altså alle åra sine i Wien som ein slags frilansar. Men han kunne vel neppe ha makta dette berre ved å selje komposisjonane sine og gi konsertar. Da han ved eit tilfelle hadde eit godt tilbod om ei fast stilling i Westfalen, gjekk tre adelsmenn saman om å gi han ein fast årleg gasje dersom han vart verande i Wien. Beethoven aksepterte tilbodet og fekk dermed høve til å utvikle seg som kunstnar under nokolunde sikre økonomiske vilkår.

  Så tidleg som i 1798 merkar han dei første teikna på den øyrelidinga som gradvis skulle gjere han døv. Alt i 1802, etter ei rekkje smertefulle og mislykka operasjonar, skriv han under eit kuropphald i Heiligenstadt eit brev til dei to brørne sine som dei skal lese etter at han er død. Dette "Heiligenstadttestamentet" gir eit sterkt uttrykk for den bitterheita han kjenner overfor lagnaden sin, for einsemdskjensle og sjølvmordstankar.

"... kva for ei audmjuking var det ikkje for meg når nokon som stod ved sida av meg, høyrde ei fløyte i det fjerne og \_eg høyrde ingenting\_, eller når nokon høyrde ein \_hyrde syngje\_ og enda ein gong høyrde eg ingenting. Slike hendingar dreiv meg nesten til desperasjon, berre litt til av dette og eg ville ha avslutta livet - det var berre kunsten min som heldt meg tilbake. Akk, det syntest umogleg for meg å forlate verda før eg hadde fått fram alt det eg følte var inni meg ... O Forsyn - gi meg i det minste berre éin dag i \_pur glede\_ - det er så lenge sidan verkeleg glede gav gjenklang i hjartet mitt."

At han vart meir og meir døv, førte til at han snart måtte oppgi pianistkarrieren, og han brukte meir tid på komposisjon.

  Åra fram til 1815 vart generelt framgangsrike for Beethoven. Men at han høyrde dårlegare og dårlegare, gjorde han irritabel og sjukleg mistenksam til og med overfor vennene. Han verka uflidd og gjennomgåande uinteressert i sin eigen utsjånad. Han kunne vere brutalt uhøfleg, også mot velgjerarane sine. Privatlivet hans var uregelmessig, han kunne komponere til alle tider av døgnet, og kampen med det musikalske stoffet kunne vere så intens at det høyrdest over heile nabolaget. Ikkje minst gjekk Beethovens urimelege krav til omgivnadene utover tenarstaben som hadde ein lei tendens til å stikke av så fort dei fekk sjansen til det. Beethovens forhold til kvinner hadde også ein tragisk atmosfære over seg. Han vikla seg stadig inn i intense forelskingar, men den utkåra var anten ikkje vidare interessert eller av ein stand som gjorde eit eventuelt ekteskap utenkjeleg. Saknet av kone og barn kan ha vore bakgrunnen for at han etter at broren Karl døydde i 1815, kjempa så iherdig for å overta formyndarskapen over nevøen sin.

--- 124 til 305

Den utmattande kampen i rettssak etter rettssak og det personlege nederlaget han opplevde da rolla hans som oppdragar av gode grunnar aldri kom til å fungere, gjorde at perioden frå 1815 til 1820 var den minst produktive i Beethovens liv.

  Beethoven døydde i 1827, og det blir sagt at 20.000 menneske følgde han til grava, ein skrikande kontrast til måten ein tok farvel med Mozart på 36 år tidlegare.

  Beethovens liv fell saman med ein av dei mest turbulente periodane i europeisk historie. Han er fødd nokre få år før dei 13 koloniane i Nord‑Amerika riv seg laus frå England og slår fast at "alle menneske er fødde like". I 1780 døyr keisarinne Maria Therese, og sonen Josef 2. tek over vervet som tysk-romersk keisar. Han er ein av dei mest reformvennlege monarkane i samtida, ein av dei fremste representantane for "det opplyste eineveldet". Dette gir seg mellom anna utslag i at sensuren i ein periode i 1780-åra er så godt som oppheva.

  I 1789 startår den franske revolusjonen. I byrjinga er det dei moderate kreftene som er dei førande, men frå 1792 tek dei meir radikale kreftene over, og frå 1793 hamnar Frankrike i det som har fått namnet "den store terroren". Frå midten av 1790-åra er Frankrike i krig med dei fleste av naboane sine, og i 1809 okkuperer franske styrkar Wien.

  Beethoven glødde for tankane til opplysningsfilosofane og ideane frå den franske revolusjonen, men kom samstundes til å oppleve vonbrotet over å sjå at ideane ikkje vinn fram, først under Napoleon, deretter under den reaksjonen som følgde etter Wienerkongressen i 1815, da dei aristokratiske og udemokratiske styreformene vart innførte att i fleire av dei sentraleuropeiske landa. Og frustrasjonen må ha ramma Beethoven sterkt på fleire felt - først på det personlege planet med at han vart meir og meir døv, deretter over samfunnet rundt han. Korleis er det mogleg å halde ideala til opplysningsfilosofane levande gjennom den redselsfulle kvardagen under ein krig? Kva med trua på eigenverdien til individet, på det grunnleggjande gode i mennesket, på verdien av samhald og broderkjærleik?

Kvifor har vi dette sterke fokuset på Beethovens liv og samtid når dette meir eller mindre har vore fråverande under presentasjonen av tidlegare komponistar? Svaret er enkelt: fordi Beethoven er den første komponisten som prøver å uttrykkje seg sjølv, sitt eige sjeleliv og sine eigne idear i musikken sin! Derfor blir det enda viktigare å trekkje fram personen Beethoven og det samfunnet han levde livet sitt i, når vi skal prøve å skildre kunstnaren Beethoven. Hos Beethoven er avstanden mellom mennesket og kunstverket mykje kortare enn hos alle komponistar før han.

  Beethoven blir gjerne kalla "den siste wienerklassikaren og den første romantikaren". Det ligg mykje sanning i det uttrykket. Beethovens musikk byggjer på dei klassiske formprinsippa slik han har overteke dei frå Haydn og Mozart. Det er altså på formområdet vi først og fremst finn klassikaren Beethoven. Den romantiske Beethoven finn vi i all hovudsak i synet han har på kva plass kunstnaren skal ha i samfunnet. Vi seier gjerne at det er Beethoven som skaper den romantiske kunstnarmyten - kunstnaren som einaren, som på grunn av sitt geni har innblikk i dei djupaste sanningane i tilværet, og som gjennom kunsten sin formidlar denne innsikta til menneska.

--- 125 til 305

Beethovens opusliste omfattar 135 verk. Dei mest sentrale verka er 9 symfoniar, 17 strykekvartettar, 32 klaversonatar, 5 klaverkonsertar, 1 fiolinkonsert, 10 fiolinsonatar, 1 opera og 2 messer.

  Vi deler vanlegvis Beethovens kompositoriske verksemd inn i tre periodar:

1. Fram til 1802 - "den klassiske"

2. Om lag 1802-15 - "den romantiske"

3. Om lag 1815-27 - "den nyskapande/modernistiske"

Dei første verka Beethoven skriv, er i wienerklassisistisk stil, særleg ser vi ein sterk påverknad frå Haydn. Denne påverknaden er tydelegast i 1. symfoni, dei første klaversonatane og dei seks strykekvartettane Op. 18. Det er interessant å sjå kor alvorleg Beethoven i desse åra tek si eiga utdanning som komponist. For det første konsentrerer han seg mykje om å skrive musikk for homogene besetningar, stryketrioar, klaversonatar og strykekvartettar. For det andre ser vi i desse tidlege verka at Beethoven også låner konkret musikalsk materiale frå Haydn og Mozart, som han så arbeider vidare med og utviklar på sin eigen måte - ein svært effektiv måte å lære seg handverket på.

  Den andre stilperioden byrjar samstundes med at han blir meir og meir døv og skriv det såkalla "Heiligenstadttestamentet". Det er i denne perioden han finn fram til ein meir sjølvstendig stil, og det er også no dei mest kjende verka hans blir til. Verdt å nemne er symfoniane frå nr. 2 til nr. 8, blant dei \_Eroica\_ (nr. 3), \_Skjebnesymfonien\_ (nr. 5) og \_Pastoralesymfonien\_ (nr. 6). I tillegg skriv han i denne perioden dei to sentrale klaversonatane \_Waldstein-sonaten\_ Op. 53 og ­\_Appassionata\_ Op. 57, dei såkalla \_Rasumovskij-kvartettane\_ Op. 59, operaen \_Fidelio\_, dei to siste Haverkonsertane og fiolinkonserten i D-dur Op. 61.

  I den siste perioden er det tydeleg at Beethoven utforskar eit indre musikalsk landskap utan å ta omsyn til smaken hos publikum. Dei sentrale verka i denne perioden er 9. symfoni, Missa Solemnis, dei fem siste klaversonatane (med blant andre \_Hammerklavier-sonaten\_ Op. 106 og dei seks siste strykekvartettane ("dei galne").

  Med musikken sin, den kunstnarlege sjølvbevisstheita si og ein enorm vilje til å uttrykkje universelle idear går Beethoven bort frå den haldninga at musikk både skulle røre ved kjenslene og underhalde, at musikken var skriven både "für Kenner und Liebhaber". For Beethoven skulle kvart verk gi tilhøyraren ny erkjenning ved at det formidla innsikt i ei ny side ved tilværet. Dersom publikum ikkje forstod musikken, var det publikum og ikkje komponisten det var noko gale med. Beethoven er profet, og i dette intense fokuset på det allmennmenneskelege ligg vel årsaka til at Beethoven like sterkt, ja, kanskje enda sterkare, taler til menneske også i vår tid.

#### xxx4 Symfoniane

Symfoni nr. 1 i C-dur er skriven i 1799 og vart urframført i april året etter. Dette er den mest klassiske av symfoniane til Beethoven, ja, han er så klassisk og regelmessig i forma at han kunne stå som eit skoleeksempel på ein wienerklassisistisk symfoni.

--- 126 til 305

Både uttrykk og teknikk stammar frå Haydns Londonsymfoniar. Beethovens originalitet gir seg først og fremst til kjenne i behandlinga av detaljane. Til dømes speler treblåsarane ei viktig rolle gjennom heile symfonien. Tre av satsane er i sonatesatsform, og her finn vi eit nytt moment som etter kvart blir eit særmerke ved Beethovens symfoniar: utvidinga av codaen. Enda eit trekk er dei nøyaktige dynamiske markeringane, til dømes \_cresc. - sub.p\_.

  Som hos Haydn er det også i denne symfonien ei langsam innleiing til første sats, men hos Beethoven blir ikkje tonika etablert før allegrodelen byrjar. Han startår med ein C7 som fungerer dominantisk til F-dur. Deretter modulerer han via G7 - a - D7 til G-dur, og så avsluttar han med ein tydeleg kadens til hovudtonika i satsen: C-dur. Dermed nærmar Beethoven seg tonika frå to motsette sider, frå subdominanten og frå dominanten.

  Og med sin 3. symfoni i Ess-dur, \_Eroica\_, (1803) er Beethoven i full gang med å stake ut denne nye vegen som skulle bli grunnlaget for alle dei neste symfoniane fram til og med den åttande. \_Eroica-symfonien\_ har tilnamnet sitt frå den dedikasjonen Beethoven gav han: "Heroisk symfoni komponert for å feire minnet om ein stor mann." Og den store mannen var Napoleon, ein mann som Beethoven på det tidspunktet beundra og identifiserte seg med, og som han meinte realiserte ideane frå den franske revolusjonen. Som hos Beethoven sjølv var også det storfelte ved Napoleon eit resultat av eigne evner og ikkje ein konsekvens av adeleg fødsel. Men da Napoleon krona seg sjølv til keisar i 1804, skal Beethoven ha vorte så rasande at han øydela tittelbladet. Symfonien er ingen programsymfoni (eit omgrep vi skal diskutere seinare), han har ikkje noko anna program enn denne dedikasjonen; men denne setninga frå komponisten vil likevel vere med på å styre opplevinga av verket.

  Det som først og fremst skil denne symfonien frå alle tidlegare symfoniar, er lengda. Ein Mozart-symfoni tek gjerne 20 til 30 minutt, men denne omkring 50! Ramma rundt verket er den wienerklassisistiske symfoniforma. Han har fire satsar, der første sats er i sonatesatsform, andre sats er ein sørgjemarsj i ABA-form som går i parallelltonearten c-moll, og tredje sats er ein dramatisk scherzo. Han har same forma som ein menuett, med triodel og det heile, men tempoet og uttrykket ligg langt frå den elegante hoffdansen i barokken. Fjerde sats er i variasjonsform, men ein variasjonssats av den romantiske typen "karaktervariasjonar".

  Ser vi på første sats, er det fleire ting vi bør kommentere. For det første er den langsame innleiinga erstatta av to akkordar i fullt orkester. Deretter kjem hovudtemaet i cello, noko som også er overraskande. I det heile har eksposisjonen i denne satsen minst fem ulike tema:

--- 127 til 305

{{Musikknotar: Temaer frå 1. sats av Eroica-symfonien: Hovudte, Tema 2, Tema 3, Sidetema (B-dur), Tema 5, Tema 6 (e-moll I gjennomføringa)}}

I tillegg blir det innført eit nytt tema i gjennomføringa, men dette viser seg å vere avleidd av hovudtemaet. Noko anna som slår oss, er at Beethoven i \_Eroica\_ bryt med den wienerklassisistiske periodiske melodiutforminga. Denne blir no erstatta av lange asymmetriske spenningsbogar.

  Det neste som fangar merksemda vår, er at gjennomføringsdelen er så kraftig utvida. Både eksposisjonen og reprisen har omkring 155 taktar, mens gjennomføringsdelen har heile 246, altså 90 taktar meir. Og som om ikkje det er nok, codaen har vorte ein ny gjennomføringsdel med sine 139 taktar. Det siste momentet er eit tydeleg signal om at Beethoven ikkje er ute etter å skape balanse innanfor kvar sats slik som Haydn. Beethoven ser heile verket som ein samanhengande prosess. Når reprisen har skapt avspenning i kjølvatnet av dei kraftige utladingane i gjennomføringa, er det nødvendig å byggje opp ny spenning i codaen for å skape forventning fram mot neste sats.

--- 128 til 305

At Beethoven ønskjer uttrykk nesten same kva det kostar, blir tydeleg illustrert nokre taktar før reprisen. Her foregrip 2. horn hovudtemaet i tonika fire taktar før reprisen, mens fiolinane samstundes antydar ein B7-akkord, altså eit tidleg tilfelle av biakkordikk.

  \_Eroica-symfonien\_ er altså ikkje programmusikk i eigentleg forstand, og vi har berre tittelen som vegvisar. Det er ingen tvil om at verket var tileigna Napoleon Bonaparte, og det er heller ingen tvil om at Beethoven identifiserte seg med han. Det er likevel artig at hovudtemaet i første sats er nesten ein blåkopi av eit av dei tema Mozart brukte i operaen \_Bastien og Bastienne.\_ Når Beethoven bruker dette temaet i denne satsen og så kallar andre sats for ein sørgjemarsj, kan det rett og slett vere slik at han sørgjer over at helten han såg opp til i ungdommen, er død? Og kva med siste sats, som etter ein forrykande scherzo og nokre kaotiske innleiingstaktar ser ut til å antyde ei ny byrjing i og med at ein i starten berre får presentert basslinja i temaet? Og kva er grunnen til at Beethoven her bruker sitt eige tema frå balletten \_Prometeus\_, som han hadde skrive musikken til i 1800-1801, det verket Beethoven sjølv såg på som den første freistnaden på å stake ut ein ny kurs? Kven er da denne Prometeus som kjem med elden til menneska?

  Takk vere dei mange skissebøkene og konversasjonshefta Beethoven bar med seg, og som han brukte til å kommunisere med menneske han trefte, kan vi også følgje utviklinga av dei ulike tema som han seinare kom til å bruke i verka sine. Her noterte han nemleg også ned musikalske idear mens han spaserte, og han seier sjølv at mange av ideane nettopp kom til han på desse spaserturane i og rundt byen. Slik kan vi til dømes følgje utviklinga av det kjende hovudtemaet i siste sats av 9. symfoni frå over 20 år før han kom til å bruke det. Det kan sjå ut som om Beethovens komposisjonsarbeid ikkje var noko som sprang ut av ein musikalsk idé, men heller at han såg på kvart verk som eit nytt konsept som skulle verkeleggjerast. Og til det måtte han finne eit tematisk materiale som eigna seg. Mykje av arbeidet ser nettopp ut til å ha gått ut på å utvikle dette tematiske materialet.

  Dersom ei viktig utfordring når det galdt første sats i Eroica, har vore å skape ein einskapleg sats med ei mengd med tema, må utfordringa i 5. symfoni ha vore å skape eit variert verk ut frå eitt lite motiv. Motivet er eigentleg berre ein enkel rytme som gjennomsyrar ikkje berre første sats, men faktisk heile verket:

{{Musikknotar: Ulike variantar av "bankemotivet" i 5. symfoni. a) Kjernemotiv, b) Frå byrjinga av 1. sats, c) Frå 3. sats.}}

--- 129 til 305

Myten vil ha det til at Beethoven skal ha sagt at "slik bankar lagnaden på døra", og at symfonien skal tolkast som ei skildring av Beethovens kamp mot høyrsletapet og lagnaden. Eit anna samanbindande trekk ved symfonien er at tredje og fjerde sats går "attacca" (utan opphald mellom satsane).

  Men symfonien er også eksperimentell på andre måtar. I temaet i andresatsen ser vi at han vidareutviklar dei lange melodiske spenningsbogane som vanskeleg lèt seg dele opp i regelmessige periodar. Vidare ser vi at symfonien har c-moll som hovudtoneart, men det er berre 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 toneartar enn dei som var vanlege i klassisismen. Det å utnytte "subdominantregionen" som han gjer i andresatsen her, er eit trekk som vi ofte knyter til romantikken, mens klassisismen helst utnyttar "dominantregionen". Vi finn noko liknande i 7. symfoni (1812), der dei fire satsane går i A-dur - a-moll (Tv) - F-dur! (Sp til a-moll) - A-dur. Denne spesielle interessa for det låge sjettetrinnet slår sterkare og sterkare igjennom i Beethovens musikk, ikkje minst når vi kjem over i den tredje perioden. Og det må også seiast at det verkar som at Beethoven alt i dei tidlegare verka ser ut til å ha hatt ein vilje til å eksperimentere harmonisk ved å setje fjernare toneartar opp mot kvarandre både mellom satsar og innanfor dei ulike satsane.

  Sistesatsen i 5. symfoni har eit jublande fanfareliknande tema, og det har vore antyda at han minner om franske revolusjonshymnar. Same korleis dette måtte vere, utviklar symfonien seg frå lagnadstung c-moll i første sats til triumferande C-dur i siste sats, noko som vel er årsaka til at dette verket har fått merkelappen "gjennom kamp til siger". I tillegg utvidar Beethoven klangregisteret til symfoniorkesteret både oppover og nedover i denne symfonien. Han innfører nemleg for første gong piccolofløyte, tre trombonar og kontrafagott, og det er første gong dette skjer i rein orkestermusikk.

   \_Skjebnesymfonien\_ står som uttrykk for ei grunnhaldning hos Beethoven i denne perioden: Ved å ta opp kampen mot lagnaden og prøve å bryte livets lenkjer skal menneska kunne sigre eller frigjere seg. Dette er heilt i tråd med den britiske filosofen John Lockes tanke om "opprørsretten", ein tanke som var til sterk inspirasjon under den franske revolusjonen. Dermed kan vi seie at Beethovens 5. symfoni i sanning taler eit revolusjonært evangelium.

--- 130 til 305

Symfoni nr. 6, \_Pastoralesymfonien\_ i F-dur (1808), er den rake motsetninga til 5. symfonien. Det har vore sagt at etter å ha skildra det indre sjelelivet sitt i denne symfonien ville Beethoven no skildre den ytre verkelegheita. Symfoni nr. 6 har fem satsar, og kvar sats har ein skildrande tittel:

1. Glade kjensler ved framkomsten til landet (Allegro ma non troppo)

2. Scene ved bekken (Andante)

3. Det lystige samværet hos bøndene (Allegro)

4. Torevêr. Storm (Allegro)

5. Gjetarsong. Glade og takknemlege kjensler etter stormen (Allegretto)

Beethoven skal sjølv ha sagt at dette var "meir eit uttrykk for kjensler enn måleri". Men likevel flettar han inn både fuglekvitter i andre sats og skildrar torevéret nokså livaktig i fjerde sats. Det er rimeleg å kalle \_Pastoralesymfonien\_ ein programsymfoni, noko som peiker i retning av romantikken. Men vi skal også hugse på at naturskildrande musikk har vore laga til alle tider. Det er her nok å vise til Vivaldis \_Årstidene\_.

  Etter å ha fullført sin 8. symfoni i 1812, ein mindre og meir tradisjonell symfoni som han hadde arbeidd med parallelt med den meir eksperimenterande 7. symfoni, skulle det gå tolv år før den 9. symfonien (1824) vart fullført. Dette skulle også bli eitt av dei symfoniske høgdepunkta i musikkhistoria. Dimensjonane til dette verket overgår alt som er skrive av symfonisk musikk tidlegare, symfonien varer i om lag 65 minutt. Dessutan innfører han songsolistar og kor i siste sats. Dermed får verket ein teksdeg dimensjon som gjer at det nærmar seg oratoriet. Wagner meinte at Beethoven med dette hadde vist at den reine instrumentalmusikken hadde utspelt si rolle, og at det frå no av berre var innanfor musikkdramatikken at det var mogleg å vidareutvikle musikken. Teksten som Beethoven bruker, var skriven av Friedrich von Schiller, heitte "Ode an die Freude" og er ei lovprising av gleda og den mellommenneskelege forbrødringa - ein sterk tekst i eit Europa som hadde vore utsett for øydeleggingane under napoleonskrigane gjennom 20 år.

  Ytre sett følgjer denne symfonien også det klassiske mønsteret, med den eine endringa at scherzoen og den langsame satsen har bytt plass. Dette er i og for seg ikkje særleg spesielt, til og med Haydn brukte denne rekkjefølgja i fleire av strykekvartettane sine. Men som ein del av eit Beethoven-konsept får denne endringa ein avgjerande verknad. Etter to dramatiske satsar, ei sonatesatsform og ein scherzo, kjem den langsame satsen. Dette er ein dobbeltvariasjon, der to tema blir utvikla og varierte parallelt. Variasjonsforma vart mykje brukt av Beethoven i den siste perioden, og da alltid i lyriske parti, på same måten som det ser ut til at fugen meir og meir tek over for dei wienerklassisistiske gjennomføringsteknikkane i dei dramatiske partia. I denne variasjonssatsen er det resignasjon som er hovuduttrykket, kampen har ikkje ført fram. Og siste sats opnar da også med eit smerteskrik: alle tonane i d-mollskalaen saman i ein cluster-akkord. Deretter følgjer ei påminning om hovudtema i dei tre første satsane, alle skilde frå kvarandre av ein solo-cello som på ein underfundig måte foregrip at songarane kjem inn, nemleg ved å spele melodiformlar som vi først og fremst knyter til operaresitativ. Etter ein freistnad på å etablere eit tema som kan liggje til grunn for ein sats som skal

--- 131 til 305

oppsummere og sluttføre eit så stort verk, blir det heile brote dramatisk av, og barytonsolisten kjem inn med orda: "O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere." (O venner, ikkje desse tonar! Men la oss stemme i meir behagelege og frydefulle tonar.) Deretter følgjer det kjende temaet som blir basis for resten av satsen (sjå døme 18), eit tema som i grunnstemninga si er lyrisk og melodiøst og ikkje minst periodisk utforma, og som ber verket fram til ei jublande feiring av gleda og nestekjærleiken og til ei lysande avslutning.

{{Musikknotar: "Freude"-temaet frå siste sats i Beethovens 9. symfoni (= Glede, skjønne guddommelege gneiste, Elysiums dotter. Rusa av eld trer vi mn i din himmelske heilagdom! Din trolldom bind saman det tida har skilt. Alle menneske blir brør der din milde veng dveler.}}

#### xxx4 Klaversonatane

Ved sida av symfoniane er det to sjangrar som ruvar i Beethovens produksjon: dei 16 strykekvartettane og ikkje minst dei 32 klaversonatane. Beethoven skreiv klaversonatar gjennom heile livet. Dei tre første, Op. 2, kom i 1795 og var tileigna Haydn, og den siste, Op. 111, kom i 1822. Dei spenner altså over alle tre utviklingsperiodane, og dei omfattar dei to "leichte Sonaten" i Op. 49 og den musikalsk og teknisk svært utfordrande "Hammerklavier-sonaten" Op. 106. Litt spissformulert kan vi seie at bibelen for ein pianist består av Det gamle testamentet: Bachs \_Das wohltemperierte Klavier,\_ og Det nye testamentet: Beethovens 32 sonatar.

  Beethovens klaverkomposisjonar er også prega av at vi er midt i den tida da det nye og revolusjonerande hammarklaveret blir utforska. Mellom anna var dei nye instrumenta utstyrte med pedal, eit verkemiddel Beethoven utnyttar og noterer i partitura sine. I tillegg er registeret kraftig utvida, og dette får konsekvensar for Beethovens

--- 132 til 305

klaverstil. Han utnyttar ytterregistra maksimalt, og han vik ikkje tilbake for å bruke tette akkordar i bassregisteret til beste for uttrykket, sjølv om det læt litt "grumsete" og derfor burde ha vore unngått ut frå eit skjønnklangideal.

  Dei sonatane Beethoven skriv i den første perioden, er i stor grad prega av wienerklassisistiske ideal. Men vi finn også i desse sonatane ein trong til å eksperimentere med formene (jf. dei to sonatane Op. 27, som har undertitlane "quasi una fantasia"), men desse to er skrivne i 1800-1801 og er derfor på grensa til andre periode.

I midtperioden kjem dei store dramatiske sonatane til Beethoven, med dei to mest berømte: \_Waldstein\_ Op. 53 \_og Appassionata\_ Op. 57. I \_Waldsteinsonaten\_ ligg hovudtemaet i eit svært djupt leie.

{{Musikknotar: Dei første taktane av Waldsteinsonaten.}}

Det som elles slår oss, er det slagverkliknande i temaet. Det melodiske elementet er totalt fråverande. Det dramatiske ved temaet blir også understreka ved det overraskande decrescendoet mot slutten av temaet, den ekstreme avstanden mellom høgre og venstre hand it. 8‑11 og den kromatisk fallande basslinja. Alt dette gir opningssekvensen eit dramatisk preg, som om vi står framfor noko lagnadstungt. I mange av dei andre sonatane frå andre periode finn vi dei same typiske trekka: raske og ofte uventa dynamiske skiftingar, mykje bruk av forzato, betoning av trykksvake taktdelar og utnytting av ytterregistra i tillegg til dei musikalske verkemidla som er karakteristiske for denne perioden.

  I tredje periode blir all Beethovens musikk meir innettervend og eksperimenterande. Men ein ting endrar seg ikkje: Beethovens vilje til å uttrykkje seg gjennom

--- 133 til 305

musikken sin. Om han i andre periode stod fram som pågåande, nesten aggressiv i kampen mot demonane, er det som om han i sin siste livsfase blir meir resignert, at kampen ikkje lenger fører til siger, at striden heller er eitt av fleire aspekt ved livet. Vi ser i denne fasen at dei gamle formmønstra blir kraftig omdanna. I sonatesatsforma blir gjennomføringsdelane kraftig skorne ned, og i staden for at dei inneheld ei spenningsoppbygging som tidlegare, ser vi no at dei oftare representerer eit spenningsfall. Dessutan ser vi at gjennomføringsteknikkane meir og meir gjennomsyrar også dei andre satsdelane. Som spenningsskapande verkemiddel ser vi at den barokke fugeteknikken ofte erstattar det tematiske arbeidet.

  I dei siste fem sonatane ser vi også at det ofte finst antydningar av vokalmusikk, noko som er ein parallell til innslaget av kor og solistar i 9. symfoni. I Ass-dur-sonaten Op.l 10 er første sats i sonatesatsform og andre sats ein scherzo i totakt. Sonaten blir avslutta av eit satskompleks som blir innleidd med eit "resitativ" og ein "arie", ein klagesong. Etter dette får vi ein fuge over eit tema som har kampelementet i seg, og fugen utviklar seg til å bli ei enorm påkjenning, ikkje berre for pianisten, men også for tilhøyraren. Men kampen fører ikkje denne gongen til ein forløysande siger - snarare tvert om. Det heile renn ut i sanden, og vi får i staden den klagande arien om att, men denne gongen er melodien broten sund i små bitar, desperasjonen er så total at mennesket ikkje lenger kan ytre seg samanhengande. Så er det som om lyset kjem inn i satsen med ein G‑durakkord som blir repetert heile ti gonger i eit stadig stigande crescendo før temaet i den tidlegare fugen blir introdusert, men denne gongen i si omvending. No gir den fallande rørsla i temaet ei kjensle av at lyset kjem inn ovanfrå. Fugen utviklar seg så heilt annleis enn den første. Om ikkje lenge blir fugeprinsippet sameint med variasjonsprinsippet, og vi får ein av Beethovens mest vellykka hybridformer, før sonaten blir ført fram til ei jublande avslutning.

#### xxx4 Strykekvartettane

Beethoven skreiv i alt 17 strykekvartettar inklusive den såkalla \_Grosse Fuge\_, og sjølv om han skreiv sine første kvartettar, dei seks kvartettane i Op. 18 først da han var 31 år, følgjer kvartettane dei same utviklingstrekka som vi kjenner frå klaversonatane. Dei første kvartettane byggjer tydeleg på Haydn, og dei har da også fått tilnamnet \_Haydn-kvartettane\_. I den andre perioden kjem dei berømte \_Rasumovskij-kvartettane\_ Op. 59, som har mange av dei same trekka som dei store sonatane frå same tid. I ei særstilling står dei seks siste kvartettane frå 1825-26, som har fått tilnamnet "dei galne", blant dei aller siste verka Beethoven skreiv før han døydde. I berre to av desse, Ess-dur Op. 127 og F-dur Op. 135 held han fast på det firsatsige klassiske formmønsteret. I dei resterande varierer satstalet heilt opp til sju i ciss-moll-kvartetten Op. 131. Beethoven var sjølv fullstendig klar over at desse kvartettane var skrivne for, som han sa, "kommande tider". Noko av det som slår oss i møte med desse komposisjonane, er spennvidda i uttrykket, frå dei enklaste og mest folkelege til dei mest intrikate kontrapunktiske satsane. Beethoven nøyer seg ikkje lenger berre med vanlege italienske musikkuttrykk og tilvisingar til korleis musikken skal

--- 134 til 305

spelast. Han gir også utfyllande kommentarar på tysk som går meir på det mentale og kjenslemessige planet. Som døme kan vi nemne ord som "beklemmt" (= trykt/pressa), "Neue Kraft fühlend" (= å føle ny kraft), "mit innigster Empfindung" (= med dei inderlegaste kjensler) osv.

Det tilsynelatande usamanhengande preget fleire av desse kvartettane har, gir inntrykk av at dei føregrip ikkje berre romantikken, som i enda større grad enn klassisismen set kontrastar opp mot kvarandre. Det er nesten så vi i Beethovens fragmenterte musikalske verkelegheit får ein forsmak på postmodernismen i vår tid.

#### xxx4 Andre verk

Av dei andre verka til Beethoven skal vi her berre nemne nokre få. Etter stadige endringar og omarbeidingar fekk han i 1805 ferdig sin einaste opera, \_Fidelio\_. Dette verket gir på ein god måte uttrykk for Beethovens humanistiske ideal. Eigentleg er det eit syngjespel, altså med talt dialog. Det er ein "frelsesopera" som var ein populær sjanger i samtida. Florestan sit som politisk fange i fengsel, og kona, Leonore, kler seg ut som mann og får jobb som fangevaktarassistent. På grunn av den heltemodige innsatsen hennar blir Florestan sett fri, og rettferda sigrar til slutt. Men operaen er ikkje revolusjonær på den måten at maktforholda i samfunnet blir endra. Det endar rettferdig berre fordi guvernøren kjem, set fangane fri og straffar sine underordna for brotsverka deira.

Av religiøse verk må vi nemne det store \_Missa solemnis\_ ("Alvorleg messe") frå 1823. På grunn av dei enorme dimensjonane er dette verket ikkje eigna til bruk i gudstenesta. Sjølv om det byggjer på den liturgiske teksten, har det meir preg av allmennreligiøs tilbeding. Beethoven såg på dette verket som det beste av alt han laga. Musikalsk hentar det inspirasjon frå barokken, enda det sjølvsagt i utgangspunktet er eit wienerklassisistisk verk.

Beethovens musikksyn kjem vel klart til uttrykk i orda: "Musikk er ei høgare openberring enn all visdom og all filosofi. Den som fattar musikken min, skal bli fri for alt det elendet dei andre sleper på." Og for romantikarane vart nettopp musikken, den mest abstrakte av kunstartane, nøkkelen til den djupaste innsikta i tilværet.

--- 135 til 305

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Gjer kort greie for Haydns liv og dei viktigaste verka i produksjonen hans.

2. Kva kan grunnane vere til at musikken ser ut til å bli meir "folkeleg" på slutten av 1700-talet?

3. Kva er storforma i em Haydn-symfoni, og kva slags form har dei ulike satsane?

4. Set opp desse formskjema: sonatesatsform, rondo, sonatarondo, menuett.

5. Kva kjenneteiknar sonatesatsforma når ho blir brukt i ein konsert?

6. Kva kjenneteiknar strykekvartettsjangeren slik han blir utvikla av Haydn i dei modne kvartettane?

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

8. Gjer greie for kva som er nyskapande i operaene til Mozart.

9. Kva kjenneteiknar konsertane til Mozart?

10. Kva er likt, og kva er ulikt i musikken til Haydn og Mozart?

11. Gi ei kort oversikt over Beethovens liv.

12. Drøft Beethovens kunstnarsyn og kva det kan ha hatt å seie for musikken hans.

13. Drøft korleis dei dramatiske hendmgane i Beethovens samtid kan ha hatt noko å seie for verka hans.

14. Det er vanleg å dele Beethovens produksjon mn i tre periodar. Kva kjenneteiknar musikken i desse tre periodane?

15. Kva er dei karakteristiske trekka i Beethovens symfoniar frå dei ulike epokane?

16. Kva er karakteristisk for Beethovens klaverstil?

17. Drøft kva som er dei viktigaste skilnadene mellom barokkmusikk og wienerklassisisme.

--- 136 til 305

# xxx1 Kapittel 5: Romantikken

## xxx2 Historisk bakgrunn

Dei bakanforliggjande drivkreftene som på mange måtar styrer utviklinga på 1800-talet, er dei to revolusjonane på 1700-talet, den industrielle som starta i Storbritannia, og den politiske som starta i Nord-Amerika og Frankrike.

  På det økonomiske området er 1800-talet prega av ei sterkt aukande industrialisering. Utviklinga vart sett i gang i Storbritannia, og lenge var britane nokså aleine om å utvikle industri. Men i den siste halvdelen av 1800-talet får dei skarpare og skarpare konkurranse frå Frankrike, etter kvart også frå Tyskland og ikkje minst USA. Når den første verdskrigen bryt ut i 1914, har USA gått forbi dei andre og fungerer no som det økonomiske lokomotivet i verda.

  Industrialiseringa spelte ei avgjerande rolle for samfunnsutviklinga. Ein generell velstandsauke i dei industrialiserte områda kombinert med betre hygiene og eit meir velfungerande helsestell fører til ein formidabel folkeauke. Ikkje berre er dette ei av årsakene til ei omfattande utvandring til USA, også innbyggjartalet i dei europeiske byane veks kraftig i denne perioden. Dessutan blir det etablert nye byar rundt fabrikkane slik at også talet på byar aukar kraftig. Ny industri skaper nye arbeidsplassar. Samstundes gjer mekaniseringa av jordbruket at mange av dei som har vore sysselsette her, no må søkje arbeid andre stader. Samstundes med at arbeidarklassen veks, kjem nye yrkesgrupper til, dei såkalla funksjonærane i både privat og offentleg teneste, og det blir vekst i dei frie yrka: lærarar, legar, advokatar, journalistar osv. Nye arbeidsplassar, som ser ut til å høve særleg godt for ugifte døtrer av borgarskapet, blir etablerte i samband med innføringa av dei nye kommunikasjonsmedia telegraf og telefon.

  Mange av menneska i dei nye yrka fann ein politisk ståstad i liberalismen. For ein liberalist var det viktig at ein hadde økonomisk og politisk fridom, at frihandelsprinsippet galdt, og at staten ikkje blanda seg inn i næringslivet med hemmande reglar og reguleringar. Det var desse gruppene som i stor grad var med på å drive igjennom dei politiske endringane som førte til at fleire land, blant dei Noreg, opplevde ein demokratiseringsprosess på 1800-talet.

  Motpolen til liberalismen var konservatismen. Denne retninga hadde gjerne tilhengjarane sine i det øvste industri- og handelsborgarskapet, kyrkja og godseigaradelen. Dei konservative ønskte å verne det beståande så langt dette var nyttig. Endringar skulle gjennomførast langsamt, og til å gjennomføre desse endringane måtte ein ha ein sterk stat. Det var fordi ein såg på mennesket som grunnleggjande egoistisk og lite endringsvillig. Særleg var det for denne gruppa viktig å bevare den private eigedomsretten.

--- 137 til 305

Både liberalismen og konservatismen vart utover på 1800-talet utfordra av ei ny retning, sosialismen. Dei fleste tilhengjarane her kom frå den raskt veksande arbeidarklassen, og dei gjekk til åtak på nettopp dei verdiane som dei to andre retningane heldt for dei viktigaste, nemleg eit fritt næringsliv, som sosialistane meinte hemma velstandsutviklinga for arbeidarklassen, og eigedomsretten, som ein meinte var årsaka til alt vondt i verda. Det siste var elles tankar som også opplysningsfilosofen Rousseau hadde formulert.

  Ein isme som kom til å prege utviklinga på 1800-talet i særleg stor grad, var nasjonalismen, og særleg da den som har fått namnet \_etnonasjonalismen\_. Han vart til i Tyskland under napoleonskrigane og bygde mykje på Herders tanke om "folkesjela". Hovudideen her var at eit folk med same kultur og same språk skulle ha rett til å danne ein nasjonalstat. Dermed vart vekta lagd på den etniske tilhøyrsla til menneska. Gjennom å høyre til ein nasjon og dermed også ha del i den felles historia og kulturarven kunne alle i samfunnet oppleve seg sjølv som verdifulle. Ein konsentrerte seg derfor om å byggje opp nasjonal identitet ved å studere historie, særleg tidlegare glansperiodar, dersom slike fanst. Ein samla inn og studerte folkedikting, folkemusikk og folkekunst, og i fleire land etablerte ein i denne perioden nasjonale skriftspråk (mellom anna Italia og Noreg).

  Ein seier gjerne at etnonasjonalismen kan verke som både kitt og dynamitt i eit samfunn alt etter kva samanheng han opptrer i. Anten bind han saman, eller så splittar han. To gode døme på område der nasjonalismen verka som kitt, var i Italia og Tyskland. Gjennom mange hundre år hadde desse nasjonane vore splitta opp i ei mengd med småstatar. På midten av 1800-talet opplever dei så ein samlingsprosess. I denne prosessen blir historie, mytar og kunst viktige som middel til å skape ein nasjonal identitet.

  Andre stader verkar nasjonalismen som dynamitt. I det store keisardømmet Austerrike tvingar ungararane til seg ein viss grad av indre sjølvstyre i 1867. Etter dette blir staten heitande dobbeltmonarkiet Austerrike-Ungarn. Men framleis er det mange etniske grupper som får merke undertrykkinga frå austerrikarane. Det same gjeld dei folka som ligg under Russland. For desse blir det også viktig å byggje opp ein nasjonal identitet, og vi ser at den såkalla nasjonalromantikken gjer seg gjeldande både blant polakkar (Chopin), tsjekkarar (Smetana og Dvorak) og finnar (Sibelius). For alle desse nasjonalitetene fører det at Austerrike-Ungarn kollapsar under den første verdskrigen, til at dei får sine eigne nasjonalstatar i 1918-19.

  For Noregs del kan vi sjå den same utviklinga. Frå 1814 til 1905 var Noreg i union med Sverige, utan at vi kan seie at undertrykkinga frå svensk side var særleg sjenerande i det daglege. Likevel blir ei sterk nasjonal bevisstheit styrkt av arbeidet til historikarar som Rudolf Keyser og Peter A. Munch. Dei skaper omgrepet 400-årsnatta som nemning på unionen med Danmark og konsentrerer historieskrivinga si om den norrøne stordomstida på 1200-talet. Ivar Aasen og Knud Knudsen ønskjer å skape eit norsk skriftspråk på norsk grunn, Peter Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe samlar inn eventyr, Magnus B. Landstad, Olea Crøger og Ludvig M. Lindeman samlar folkeviser og folketonar, Johan C. Dahl, Adolph Tidemand og Hans Gude målår norsk natur, Halfdan Kjerulf og Edvard Grieg bruker folketonar i kunstmusikken

--- 138 til 305

sin, osv. Og minst like viktig: Norske kunstnarar som Ole Bull, Edvard Grieg, Johan Svendsen, Christian Sinding gjer karriere i utlandet, berre for å nemne nokre musikarar. I tillegg kan vi skilte med verdsnamn som Bjørnstjerne Bjørnson og Henrik Ibsen. Historikarane er i dag nokså samstemte om at denne nasjonale identitetsbygginga medverka sterkt til at unionen vart oppløyst i 1905.

## xxx2 Den romantiske rørsla

Etter dette kan vi vel kalle 1800-talet for isme-tidsalderen i europeisk historie. Dei fleste av dei var idear og tankar som på ein eller annan måte vart grunnlaget for dei to revolusjonane i den siste halvdelen av 1700-talet, anten den industrielle, den politiske eller begge. Det er likevel éin isme som ikkje er politisk i same grad som dei andre, nemleg romantikken, eller det som heiter "romanticism" på engelsk. Omgrepet oppstod i England på 1600-talet og vart brukt som nemning på heltediktinga i mellomalderen på eitt av dei romanske språka, som var avleidd av latin. Når ordet så vart teke i bruk, fekk det tydinga "noko fjernt, legendeliknande, fantastisk og fantasifullt", noko som stod i kontrast til verkelegheita i samtida. Først og fremst vart omgrepet nytta om kunst- og litteraturteori.

Romantikken stilte spørsmål ved fornuftstrua i opplysningstida og ved forholdet mellom tanke og kjensle. I staden for å dyrke det som ein kunne forklare ved hjelp av fornufta og bevise med vitskaplege metodar, retta ein merksemda mot det udefinerbare og ubestemmelege. Ein interesserte seg heller for stemningar og vage inntrykk. Kjensler var likestilte med fornuft, og ein vart merksam på underbevisstheita hos mennesket. Ein elska det løyndomsfulle, det draumeliknande, det ukjende og det diffuse. Dermed kom romantikken også til å vekkje til live ei interesse for det som verka framandt, for det eksotiske og for fjernare historiske epokar. Mens tenkjarane i opplysningstida hadde karakterisert mellomalderen som ei tid i intellektuelt forfall, såg romantikarane på denne perioden med ærefrykt og nesten ei form for lengt. Det "gotiske", som opplysningstida hadde sett på som barbarisk, hadde ei sterk dragning på romantikarane. Denne nygotikken slår da også igjennom i arkitekturen (Parlamentsbygningen i London frå 1830-åra) og i litteraturen (Mary Shelleys \_Frankenstein\_ frå 1818).

{{Bilete:}} Parlamentsbygningen i London

--- 139 til 305

Eit anna grunnleggjande omgrep hos romantikarane var tanken om det skapande geniet. Eit geni var ei dynamisk ånd som ikkje kunne bindast av reglar, og som ingen vitskapleg analyse eller klassifisering kunne forklare fullt ut. Geniet forma heile tida sine eigne reglar og lover. Dette geniet kunne vere ein kunstnar, ein statsmann av typen Napoleon, eit heilt folk eller ei folkegruppe. Herders omgrep "Volksgeist" viste til ein medfødd nasjonalkarakter som fekk kvart folk til å følgje si eiga utvikling. Og denne utviklinga kunne ein berre forstå gjennom å studere historia til folket og mytane det hadde. På denne måten gav romantikken ein ny inspirasjon til å studere fortida og samle inn folkekunst, både folkedikting, folkemusikk og mytologisk stoff. Vi har alt peikt på at Herders tankar også var ei inspirasjonskjelde for den sterke etnonasjonalismen. Det er med andre ord ei direkte kopling mellom den romantiske rørsla og den nasjonalismen som kom til å prege 1800- og 1900-talet på godt og vondt.

  Når samfunnet endrar seg, gjer også vilkåra for kunstnaren det. Den romantiske kunstnaren er først og fremst eit bymenneske. Tidlegare hadde komponistane gjerne vore økonomisk avhengige anten av kyrkja eller av adelsmenn. På 1800-talet blir dei økonomisk avhengige av eit borgarleg publikum. Vi får ein overgang frå konsertar i private heimar eller lukka klubbar til offentlege konsertar som var opne for alle som hadde råd til å kjøpe inngangsbillett.

  Etter kvart som byane veks, ser vi på 1800-talet dei første teikna til den ureiningsproblematikken som pregar den politiske diskusjonen i våre dagar. Eit viktig element i den romantiske rørsla er lengten mot det uoppnåelege, ofte symbolisert ved "den blå blomen" til Novalis. Eit tilsvarande trekk hos romantiske kunstnarar er lengten etter den urørte naturen. Dette viser seg både i litteratur, biletkunst og musikk. Det er da også på 1800-talet at den første naturturismen oppstår. Ikkje minst trekkjer den norske fjellheimen til seg særleg britiske turistår, for ikkje å snakke om kva dragning dei norske fjordane hadde på den tyske keisaren Wilhelm 2. Det er derfor ikkje tilfeldig at det første levedyktige syngjespelet som blir laga i Noreg, \_Fjeldeventyret\_ av Bjerregaard og Thrane, handlar om møtet mellom det opphavlege, naturlege og ekte, og kjensla hos det moderne bymennesket av å vere framandgjort, eit uttrykk for lengten attende til naturtilstanden. Var opplysningstida prega av ei optimistisk framtidstru, kjem det på 1800-talet inn eit element av framtidsangst. Denne angsten gir seg så i neste omgang uttrykk i ein trong til å flykte attende til fortida.

  Men lengten fann også andre uttrykk. Det er stadig ei dragning mot det skremmande og det groteske og mot det eksotiske. Det siste er noko som forsterkar seg mot slutten av hundreåret når europearane gjennom den imperialistiske ekspansjonen og koloniseringa av andre verdsdelar får kjennskap til framande kulturar.

  Vi ser også at individet meir og meir blir sett i sentrum. Kunstnaren blir einaren, geniet, som gjennom intuisjon har innblikk i dei djupaste løyndommane og gåtene i tilværet, og som formidlar denne kunnskapen til andre menneske gjennom kunsten sin. Dermed blir også det kunstnarlege uttrykket individualisert. Kunstnarane utover på 1800-talet har sjølvsagt ein god del fellestrekk når det gjeld kunstforståing

--- 140 til 305

og formspråk, men det er eit viktig trekk ved dette hundreåret at dei meir og meir framstår som enkeltindivid med tydelege individuelle kunstnarlege uttrykk.

## xxx2 Romantikken i musikken

Å dele musikkhistoria inn i epokar er komplisert. Det er ofte slik at di meir inngåande ein studerer stiltrekka i ein periode, di tydelegare står det for ein at periodenemningar og inndelingar er lite tilfredsstillande. Likevel er det nyttig å dele inn slik fordi ein på den måten kan få nokre orienteringspunkt når ein studerer klingande musikk.

  Periodiseringa inneber også ei anna utfordring. Dei same periodane kan nemleg ha ulike namn og andre tidsavgrensingar i den historiske framstillinga av dei ulike kunstartane. Dette blir ganske tydeleg i den epoken som gjeld 1800-talet. I litteraturhistoria reknar ein som oftast romantikken frå 1780-åra til om lag 1840. I musikkhistoria seier vi at romantikken strekkjer seg frå om lag 1820 til 1900, ja, kanskje enda lenger, fordi somme komponistar heldt fram med å skrive i seinromantisk stil langt inn på 1900-talet.

  I tillegg er sjølve ordet "romantisk" problematisk. Dersom vi legg i det "noko som er oppteke av å formidle kjensler", kan vi finne romantiske trekk i musikken på midten av 1700-talet i det vi kalla "empfindsamer Stil", hos Haydn i 1770-åra i den såkalla "Sturm und Drang-perioden" hans og sist, men ikkje minst, hos Beethoven frå den andre perioden hans og utover. Dessutan er det viktig å vere klar over at det ikkje er noko tydeleg skilje mellom klassisistisk og romantisk musikk. Det er på mange måtar dei same formene, det same harmoniske, rytmiske og melodiske vokabularet. Frå Haydn og fram til Mahler er det dei same prinsippa som ligg til grunn.

  I staden for det eintydige og klare i Hassisismen prøver romantikaren å tilsløre, og fordi musikken er den mest abstrakte kunstarten, såg romantikarane nettopp musikken for å vere den mest romantiske av kunstartane. Den ideelle romantiske kunstarten vart instrumentalmusikken fordi han er fri for meiningsberande ord. Samstundes ligg det her eit paradoks, for det var jo nettopp i romantikken at ein utvikla programmusikken og lieden. Og det var også på 1800-talet at operaen nådde eit høgdepunkt med Wagner og Verdi.

  Den romantiske perioden er altså full av motstridande tendensar.

Det er i denne perioden at avstanden mellom komponisten og publikum tek til å bli større. Ein musiserer ikkje lenger i adelege salongar for eit fåtalig, men kultivert og kunnskapsrikt publikum slik ein hadde gjort i tidlegare hundreår. No er det eit relativt ubudd borgarleg publikum ein er stilt overfor. I tillegg aukar avstanden mellom den profesjonelle musikaren og amatøren, mellom virtuosen i konsertsalen og dei pianospelande og romansesyngjande døtrene i dei tusen borgarlege heimane. Og denne framveksten av eit heimleg amatørmusikkliv skaper nye marknader og inntektskjelder for komponistane. 1800-talet er det hundreåret da små og store komponistar

--- 141 til 305

forår marknaden med romansar og einsatsige klaverstykke av ulik vanskegrad og sterkt varierande kvalitet.

  På mange måtar er 1800-talet ein materialistisk tidsalder. Ein har klokkartru på at den teknologiske utviklinga skal føre til eit betre samfunn. Religionen mister innverknad, og sjølv samtida forstår at samfunnet er i ferd med å bli sekularisert. Samstundes er den romantiske rørsla i høgaste grad idealistisk, sjølv om ho ofte er antikyrkjeleg. Den romantiske kunstnaren gir gjerne uttrykk for ein idealistisk "religiøsitet" som ofte kan munne ut i ein slags panteisme.

  Den same motsetninga ser vi mellom det vitskaplege og det irrasjonelle. Sjølv om kunnskapstilfanget aukar som aldri før i historia, dyrkar likevel romantikaren det ubevisste og det overnaturlege. Og vi kan også seie at med framveksten av sosialismen mot slutten av hundreåret aukar, dei politiske motsetningane mellom konservative og revolusjonære.

  Generelt kan vi seie at romantisk musikk er i større grad prega av lange, avrunda lyriske melodiar i staden for dei ofte korthogne og rytmisk pregnante tema hos klassikarane. Formene som i klassisismen var nokså strengt oppbygde, blir i romantikken meir utflytande. På same måten som den romantiske romanen er musikken i romantikken ofte prega av å vere ein serie episodar utan den same formale einskapen som kjenneteikna klassisismen.

  Dei store nyvinningane i romantikken kjem først og fremst i utviklinga innanfor harmonikken og klangen. Kromatikk i melodikken, tonale rykk og modulasjon til fjerntliggjande toneartar, komplekse akkordar, tvitydige harmoniar, ein tendens til å unngå klare kadensar og ei mykje friåre dissonansbehandling - alt dette fører til at tonaliteten blir tilslørt.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Nemn nokre faktorar som var avgjerande for den økonomiske utviklinga på 1800-talet i Europa og USA.

2. Kva er etnonasjonalisme?

3. Peik på minst éin viktig skilnad når det gjeld idear i opplysningstida og romantikken.

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

5. Kva er eit \_geni\_ for menneska i romantikken?

6. Kva symboliserer "den blå blomen" til Novalis?

7. Kva ligg i omgrepa "empfindsamer Stil" og "Sturm und Drang"?

8. Nemn nokre karakteristiske trekk ved musikken i romantikken samanlikna med musikken i wienerklassisismen.

--- 142 til 305

## xxx2 Instrument, komponistar og utøvarar i ei overgangstid

### xxx3 Klaverinstrumenta

Det kanskje viktigaste klaverinstrumentet i romantikken var \_pianoet\_. Instrumentet vart mykje forbetra frå siste del av 1700-talet og fram til midten av 1800-talet. Klaviaturomfanget vart utvida til det pianoa vanlegvis har i dag, både hammar- og dempemekanismen vart forbetra og meir presise, og ikkje minst fekk strengene og festet for dei vesentleg betre kvalitet enn før. Betre funksjonar på legato- og dempepedal gav saman med dei andre forbetringane instrumentet mykje større klang, og utøvaren kunne lettare nyansere anslaget og dermed oppnå dynamiske effektar og klangvariasjon. Mange komponistar var sjølv pianistar på høgt nivå og kunne uttrykkje seg direkte gjennom den musikken dei skreiv for instrumentet. Det å kunne spele piano vart etter kvart ein viktig del av den borgarlege oppsedinga. Dette skapte ein stor ny marknad, og alle dei betydelege komponistane i romantikken skreiv musikk for instrumentet. \_Muzio Clementi\_ (1752-1832) var den første som fekk gitt ut sonatar spesielt for pianoforte i 1773. Clementi utvikla den moderne klaverteknikken som framleis er i bruk. Andre pianistar og klaverlærarar som fekk mykje å seie for pianokulturen på 1800-talet, var \_Jan Dussek\_ (1760-1812), som hadde vore elev av Carl Ph.E. Bach, og \_Carl Czerny\_ (1791-1857), som var nær venn av Beethoven. Men den viktigaste pianisten tidleg i romantikken ved sida av Beethoven var \_Johann Nepomuk Hummel\_ (1778-1837). Hummel komponerte mange konsertar, sonatar, valsar, fantasiar og variasjonar for pianoet. Han hadde vore elev av Mozart og vart rekna som Beethovens likemann når det galdt å improvisere ved pianoet. Såman med Beethoven skapte desse klavervirtuosane den moderne klaverteknikken som vart grunnlaget for utøvarar som Chopin, Mendelssohn, Schumann og Liszt.

{{Portrett:}} Johann Nepomuk Hummel

--- 143 til 305

\_Orgelet\_ vart no viktigare fordi det kunne illudere eit orkester eller ei kammermusikkbesetning og gi att musikk som opphavleg var skriven for slike besetningar. Orgelet har ein stor og variert klangpalett, og både blåsarane og strykarane i eit orkester kan etterliknast på ein ganske naturtru måte. Mykje orkestermusikk vart transkribert for instrumentet, og for folk i mindre byar og på landet vart musikkformidling via orgelèt den einaste måten dei kunne oppleve den "store og seriøse" musikken på.

  Det tredje klaverinstrumentet som fekk mykje å seie på 1800-talet, var \_harmoniet\_. Klangen i dette instrumentet blir danna av små metalltunger som er spente fast i ei messingramme. Når ein tilfører luft, tek metalltunga til å vibrere, og ein får den tonehøgda ein ønskjer alt etter kor brei, lang og tjukk tunga er. Dette lyddanningsprinsippet vart seinare brukt i både \_trekkspel\_ og \_munnspel\_. Harmoniet fekk innpass i heimane til borgarskapet, og mange komponistar skreiv musikk som var spesielt tilpassa instrumentet. Mange som ikkje hadde råd til eit piano, måtte nøye seg med eit harmonium. Her i Noreg vart instrumentet populært kalla "salmesykkel" eller rett og slett "trøorgel".

### xxx3 Gitaren

I første del av 1800-talet fekk også gitaren innpass i dei borgarlege heimane, spesielt i Sør-Europa, og det vart skrive mykje musikk for amatørgitaristar. Det vi i dag kallar klassisk, akustisk gitar med seks strenger, fann si endelege form i Spania rundt midten av 1800-talet. Gitaristen og spanjolen \_Fernando Sor\_ (1778-1839) gjorde stor internasjonal karriere som gitarvirtuos samstundes med Paganini. Men det var skrive lite konsertmusikk for gitar, og han komponerte meir enn 400 slike stykke i løpet av karrieren sin.

{{Portrett:}} Fernando Sor

--- 144 til 305

### xxx3 Det romantiske orkesteret

I den første halvdelen av 1800-talet skjedde det nærmast ein revolusjon når det galdt utviklinga av musikkinstrumenta. Krava romantikarane sette til klangnyansering og virtuositet, førte til at instrumentmakarane utvikla grepsystem, ventilar og spelehjelpemiddel som gjorde det lettare for musikarane å spele raske passasjar presist og reint. Massinginstrumenta fekk ventilar som gjorde at dei kunne spele kromatiske skalaer i alle toneartar ganske reint. Treblåseinstrumenta fekk klaffar som gjorde at utøvaren kunne opne og stengje tonehola mest mogleg ergonomisk. \_Theobald Böhm\_ utvikla eit slikt system for fløyte, og instrumentmakarane utvikla tilsvarande klaffesystem for dei andre treblåseinstrumenta (fagott, klarinett og obo). Belgiaren \_Adolphe Sax\_ fann opp saksofonen i 1841, og han utvikla ein heil familie av saksofonar (bass-, baryton-, tenor-, alt- og sopransaksofon). Det vart i tillegg bygd nye instrument som var i stand til å utvide og nyansere uttrykksgraden til instrument med karakteristisk klangkarakter. Kontrafagott, engelsk horn, bassklarinett og altfløyte er døme på slike instrument.

  Mange av desse instrumenta fekk fast plass i orkesteret som vart større og større utover i hundreåret. For å kompensere for vesentleg større blåsarseksjonar enn før måtte ein auke talet på strykarar. I tillegg vart det mogleg for strykarane å nyansere enda meir ved at instrumenta deira fekk lengre strenger. Gripebrettet vart lengre, og strykeinstrumenta vart utstyrte med stålstrenger som gav ein kraftigare og meir intens klang. Bogane vart også lengre og kunne gjerast strammare enn før.

{{Bilete:}} Kontrafagott

Ønsket hos romantikarane om å skape stemning i musikken vart oppfylt ved at instrumenta fekk større uttrykkskraft, og sidan komponistane var fascinerte av all nyanseringa som no vart mogleg i eit orkester, tok dei fleste av dei til å utforske dette mediet og skreiv til dels utfordrande musikk for det. Instrumenteringa av musikken vart ein viktig del av eigenarten ved verka og den individuelle stilen til komponistane. \_Instrumentasjon\_ vart eit eige fag som fekk lærebøker.

--- 145 til 305

Tidlegare leidde mange komponistar eller musikarar orkesteret frå den plassen dei hadde som musikarar i orkesteret. Mozart leidde ofte orkesteret sitt frå klaveret, mens Haydn spelte fiolin og var orkesterleiar frå førstefiolinpulten. Den normale storleiken på eit orkester på denne tida var 20-40 musikarar. Med Beethoven auka orkesterstorleiken til om lag 50 musikarar, og det vart vanskelegare både å leie orkesteret og spele samstundes. I siste del av 1800-talet skreiv komponistar musikk for orkester med meir enn 100 musikarar. På denne tida "turnerte" dei beste dirigentane på same måten som virtuosane gjorde, og dirigentane leidde orkester i fleire byar.

{{Ramme:}}

Etter kvart som orkesteret vart større og fekk fleire instrumentgrupper, vart det kalla \_symfoniorkester\_ eller \_filharmonisk\_ orkester (filharmoni = venn av harmoni eller samklang). Eit symfoniorkester er samansett av strykarar, treblåsarar, massingblåsarar og slagverksinstrument. Det vart viktig å gi alle seksjonane i orkesteret interessante oppgåver og skrive "økonomisk" og effektivt for orkestermediet.

  For å gi komponistar kunnskap om korleis kvart enkelt instrument fungerte aleine eller i samklang med andre, vart det skrive lærebøker om emnet. Hector Berlioz skreiv ei lærebok i \_instrumentasjon\_ i 1844. Seinare kom det fleire slike lærebøker både på 1800- og 1900‑talet. Omgrepet \_orkestrering\_ blir også ofte brukt om å arrangere musikk for eit orkester.

  Komponistane utarbeider eit \_partitur der\_ alle stemmene i orkesteret blir førte inn. For at dirigentane skal vere i stand til å leie orkesteret på ein tilfredsstillande måte, må vedkommande ha ei fullstendig oversikt over kva kvar musikar speler.

  Stemmene i partituret er ordna i ei bestemt rekkjefølgje. Treblåseinstrumenta kjem øvst, deretter massmgblåseinstrumenta, slagverksinstrumenta og nedst strykarane. Innanfor kvar gruppe er dei lysaste instrumenta noterte øvst, dei djupaste nedst. Melodiske slagverksinstrument blir noterte over dei ikkje-melodiske. Dersom harpe, celesta og/eller piano er med i besetninga, blir desse instrumenta noterte mellom slagverket og strykarane.

{{Slutt}}

--- 146 til 305

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

--- 147 til 305

Partituret til opningstaktane av 5. sats frå Symphonie Fantastique av Hector Berlioz (sjå s. 150). Partituret er stilt opp på vanleg måte med treblåseinstrumenta øvst og saman med dei horna, deretter massinginstrumenta med det på den tid (18301 nye bassinstrumentet ophikleide. Under blåsarane er slagverksinstrumenta noterte, her med to sett paukar, stortromme og rørklokker. Nedst er strykarane. I denne satsen er strykarressursane utnytta maksimalt ved at både første og andre fiolingruppe er delte og kvar gruppe speler trestemt. Med bratsjgruppa dett i to er altså strykarane delte inn slik at dei kan spele nistemt mot normalt firstemt. Mellom anna på denne måten viser Berlioz at han kunne utnytte ressursane i symfoniorkesteret maksimalt.

{{Ramme:}} \_C-nøkkelen\_ viser alltid til einstroken c og kan flyttast opp eller ned i linjesystemet. Fleire instrument i orkesteret speler etter c-nøkkelen, blant dei bratsj. Når nøkkelen er plassert som i dette dømet, blir han kalla \_bratsjnøkkel\_. I partituret ovanfor blir det brukt c-nøkkel både av fagottar og trombonar. Nøkkelen for desse instrumenta er plassert ei linje høgare i notesystemet og blir da kalla \_tenornøkkel\_.

{{Slutt}}

## xxx2 Paris, ein musikalsk smeltedigel

Wiens rolle som verdssenteret for musikk i den siste halvdelen av 1700-talet vart i napoleonstida overteken av Paris, og kunstnarar frå alle hjørne av Europa søkte seg til byen. Her utvikla den fransk-belgiske fiolinskolen seg delvis tufta på fiolinteknikken til italienaren Viotti. Parisoperaen var den leiande i Europa, og både Gioacchino Rossini og Vincenzo Bellini kom til å hauste sine største triumfar her. Hit kom også nordmennene Waldemar Thrane, Ole Bull og Thomas Tellefsen for å studere musikk.

  Mange av dei nye, frie utøvarane på 1800-talet, \_virtuosane\_, starta karrieren sin i Paris. Desse musikarane var verkeleg spesialistar på instrumentet sitt og utvikla eit teknisk nivå ein aldri tidlegare hadde sett. Dei reiste rundt i Europa og Amerika på konsertturnear som kunne ta fleire år, og spelte inn enorme summar. Det var først og fremst den aukande offentlege konsertverksemda utover på 1800-talet som la grunnlaget for karrieren til desse utøvarane. Eit borgarskap som etter kvart fekk god økonomi, ville høyre dei beste musikarane i konsertsalen i sin eigen heimby. Denne etterspurnaden førte til sterk konkurranse musikarane imellom, og fleire gonger vart det arrangert duellar mellom musikarar med publikum som dommarar. Da vart først og fremst dei tekniske ferdigheitene samanlikna, ikkje det musikalske uttrykket. Det var lettare å måle teknikken enn musikaliteten. Det handla derfor i mange tilfelle om å vise fram ekstreme tekniske ferdigheiter, og det vart komponert ei stor mengd med bravurnummer av virtuosane sjølve.

  Det var først og fremst pianistar og fiolinistar som vart superstjerner no, og mange av dei spelte sin eigenkomponerte musikk. Blant alle virtuosane som turnerte og gjorde seg sterkt gjeldande hos publikum som det berre vart fleire og fleire av, var det tre som i særleg grad skilde seg ut når det gjeld popularitet: fiolinisten Nicolo Paganini og pianistane Frédéric Chopin og Franz Liszt.

--- 148 til 305

Italienaren \_Nicolò Paganini\_ (1782-1840) komponerte stort sett musikk for fiolin og gitar med eller utan orkester. Ikkje minst dei 24 fiolinkaprisane hans eignar seg godt for konsertar og demonstrerer til fulle avansert fiolinteknikk. Paganini bidrog sterkt til utviklinga av fiolinteknikken, og spesielt dobbeltgrep i alle posisjonar og pizzicatoteknikken vart utvikla av han.

  Paganini var også ein virtuos på gitar, og i stykka for strykarar og gitar fekk han vist fram gitarteknikk på høgt nivå. Småstykka hans har ulik karakter og er ofte prega av sjarmerande melodikk.

{{Portertt:}} Nicolo Paganini

Eit konsertprogram i den første halvdelen av 1800-talet bestod som regel av improvisasjonar over eit oppgitt tema, frie omformingar av kjende verk og bravurstykke som var komponerte av utøvaren sjølv. Klavervirtuosane spelte operamelodiar og valsar, potpurri, fantasiar og sjølvkomponerte virtuose variasjonar. Liszt skreiv ei mengd med slike virtuose komposisjonar til bruk ved eigne konsertarrangement. Mange av dei har vist seg å vere svært levedyktige, og dei er framleis med i konsertprogramma. I konsertar som vart haldne i større byar med eit profesjonelt orkester, fekk utøvarane vist fram ferdigheitene sine ved å spele saman med orkesteret, og nesten alle dei store virtuosane komponerte solokonsertar for det instrumentet dei meistra, og orkester. Solokonsertforma slik ho var utvikla i siste del av 1700-talet, la vel til rette for å eksponere solisten, og i romantikken fekk konsertane ny vitalitet. Ikkje minst var solokadensane staden der solistane fekk vise seg fram, og dei nye og forbetra instrumenta vart utnytta til fulle. Nye og store konsertsalar stilte nye krav til både solist og orkester, og det vart eit sterkare fokus på solisten som skulle eksponerast utanfor orkesteret, og som i mykje større grad enn før måtte vere tydeleg hovudperson i musikkframføringa.

  I 1820-åra søkte mange av dei store pianistane seg til Paris, blant dei Franz Liszt og \_Frédéric François [Fryderyk Franciszek] Chopin\_ (1810-49). Chopin vart fødd i nærleiken av Warszawa og vart rekna som vedunderbarn ("den polske Mozart"). I studieåra ved musikkonservatoriet og musikkhøgskolen i Warszawa der han studerte piano, orgel og komposisjon, reiste han til Wien sommaren 1829. Her heldt han to konsertar med stor suksess. Chopin komponerte klavermusikk i heile studietida, mellom anna dei to klaverkonsertene i e-moll og fiss-moll.

--- 149 til 305

I 1830 busette Chopin seg permanent i Paris, og her markerte han seg raskt som utøvar og lærar. Han gjorde større og større lykke og fekk innpass i dei mest velrenommerte kunstnarmiljøa og aristokratiske salongane i byen. Chopin var plaga av dårleg helse heile livet, og utover i 1840-åra vart han stadig verre. I 1849 døydde han av tuberkulose berre 39 år gammal.

{{Portrett:}} Frédéric François Chopin

Klaveret speler hovudrolla i alle komposisjonane til Chopin. Han hadde ein sterk sans for melodiar som kunne syngjast, og alle dei instrumentale komposisjonane hans er prega av den berande melodien og forsiringskunsten i belcantosongen. Vi kan også spore inspirasjon i Chopins klaverstil frå fleire av dei samtidige komponistane. I tillegg tek han i bruk element frå den polske folkemusikken. Stiliserte dansar som polonese, vals og masurka er det mange av blant komposisjonane hans, og dei fortel om både rytmisk og melodisk inspirasjon frå folkemusikken i heimlandet. Mange av desse komposisjonane er bygde opp av motiv som går over to taktar. Stykka har ein uvanleg rik og spennande harmonikk, og dette plasserer han sentralt i den harmoniske utviklinga på 1800-talet.

  Chopin utvikla ein personleg og intim pianostil, og kanskje meir enn nokon annan utnytta han det pianoet kunne gi av klang. Klaverkonsertane hans skil seg ut fordi solisten i særleg grad blir sett i sentrum. Orkesteret har ein akkompagnerande funksjon og driv berre med enkel fargelegging av det iherdige arbeidet til solisten, heilt ulikt Brahms symfoniske konsertar der solisten i mykje større grad er ein integrert del av orkesteret.

  Paris hadde nokre av dei beste orkestra i Europa, først og fremst operaorkesteret, som rundt 1840 bestod av 74 mann, med ei blåsarbesetning som var sett saman slik: 3 fløyter, 2 oboar, 1 engelsk horn, 2 klarinettar, 4 fagottar, 4 valthorn. 2 trompetar, 2 kornettar og 3 trombonar. Orkesteret hadde i tillegg til slagverk/paukar heile 50 strykarar. Opéra Comique hadde eit orkester med om lag 60 musikarar, mens konservatorieorkesteret bestod av 80 musikarar. Dette orkesteret hadde sidan 1828 halde regelmessige konsertar med symfoniar av Beethoven, Mozart og Haydn. Orkesteret var leidd av François Antoine Habeneck. Han blir rekna som den første "moderne" orkesterleiaren, mellom anna fordi han øvde gruppevis slik at ensembleklangen og presisjonen vart forbetra.

--- 150 til 305

Orkestra i Paris var på mange måtar ein føresetnad for den revolusjonerande instrumentasjonskunsten \_Hector Berlioz\_ (1803-69) utvikla. Berlioz kom inn ved Pariskonservatoriet i 1826, og alt som førsteårsstudent byrja han å konkurrere om Romaprisen ("Prix de Rome"), ein pris som kvart år gjekk til den beste komponiststudenten ved musikkonservatoriet i byen. Prisen inkluderte eit treårig stipendopphald i Roma og var derfor svært attraktiv. Først i det femte forsøket i 1830 lykkast Berlioz å vinne prisen. Same året fekk han framført den første symfonien sin: \_Symphonie Fantastique\_. Oppføringa var ein stor suksess, og han vart kjend i musikkmiljøet i Paris nærmast over natta.

  Italiaopphaldet gjorde sterkt inntrykk, og han vart inspirert til å skrive mange viktige orkesterverk, mellom andre symfoni nr. 2: \_Harold i Italia\_ (1834) og operaen \_Benvenuto Cellini\_ (1834-37). Også i seinare verk kan vi spore italiensk inspirasjon, til dømes i symfoni nr. 3: \_Romeo & Juliette\_ (1839) og konsertouverturen \_Romersk karneval\_. I løpet av 1830-åra vart Berlioz desillusjonert og skuffa over Paris-publikumet som ikkje forstod han. Komposisjonane hans vart rekna som eksentriske og "feilaktige", og han var i stadig pengenød fordi inntektene frå konsertane han heldt, var for små. Berlioz var ein skarp og frykta musikkritikar, og i lange periodar måtte han overleve på det han skreiv i avisene. I 1850 vart han tilsett som hovudbibliotekar ved Pariskonservatoriet. Dette var det einaste faste tilsetjingsforholdet han nokon gong hadde, men det vart viktig fordi det gav ei stabil inntekt. Berlioz døydde i Paris i 1869.

{{Portrett: }} Hector Berlioz

Beethoven var den fremste musikalske inspirasjonskjelda for Berlioz, og han såg seg sjølv som ein vidareførar av den musikalske retninga Beethoven stod for. Berlioz skal ein gong ha sagt: "Eg tok over musikken der Beethoven forlét han". Det var først og fremst dramatikken i Beethovens musikk som appellerte til Berlioz, og utan

--- 151 til 305

tvil var det først og fremst symfoni nr. 5 og nr. 6 med sine program som inspirerte han.

  Da Berlioz fekk oppført sin første symfoni, "den fantasiprega" (\_Symphonie Fantastique\_), var han berre 27 år gammal. Han gav symfonien undertittelen "Ein episode frå eit kunstnarliv", og kunstnaren var heilt klart han sjølv. Berlioz var på denne tida stormande forelska, men opplevde stadige awisingar. Programmet i symfonien handlar om ein kunstnar som har sett idealkvinna si, og som ein ekte romantikar krinsar Berlioz stadig om sin eigen psyke. Episodane som blir skildra i kvar enkelt sats, er ikkje bundne til konkrete, opplevde erfaringar, men skildrar den mentale tilstanden hans når han i søt forelsking ser si kjære kvinne, og kva som skjer når han blir avvist. Forelskinga uttrykkjer Berlioz i eit eige tema, like edelt og nobelt som kvinna han elskar. Dette mottotemaet som Berlioz kalla \_idée fixe\_, bind satsane i symfonien saman og får karakter av eit \_leiemotiv\_ (jf. Wagner). Som Beethovens 6. symfoni har Berlioz' \_Symphonie Fantastique\_ fem satsar:

1. sats: Largo - Allegro (draumar - lidenskapar) i C-dur, men med ei langsam, drøymande innleiing i c-moll

2. sats: Allegro (eit ball - ein fengjande vals) i A-dur, med midtdel i F‑dur

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

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

5. sats: Larghetto - Allegro (ein heksesabbat) i C-dur, midtdel i Ess‑dur

\_Idée fixe\_ dukkar opp alt i 3. takt:

{{Musikknotar:}}

1. sats er i sonatesatsform med ei langsam innleiing. \_Idée fixe\_ kjem stadig att i innleiinga, og det utgjer ein viktig del av hovudtemaet i førstesatsen. Også sidetemaet i denne satsen er avleidd av motivet. Toneartsutviklinga både i og mellom satsane er tydeleg prega av den romantiske mediantbruken, der minst ein fellestone er til stades i alle akkordsambanda bortsett frå mellom 3. og 4. sats (F-dur - g-moll), der vi kan ane eit funksjonsharmonisk samband mellom C-dur, F-dur og G-dur/moll (tonika - subdominant - dominant). I det heile er symfonien prega av ein svært spennande harmonikk med overraskande akkordprogresjonar og uventa dissonansrekkjer som gjennomgåande trekk.

{{Ramme:}}

\_Mediantar\_ er akkordar som har ein eller fleire fellestonar. Mediantar av første grad har to fellestonar, til dømes G-dur og e-moll eller h‑moll. Akkordane C-dur/G-dur og F-dur/B-dur er mediantar av andre grad. Utover i romantikken vart også akkordar utan eigentlege fellestonar, til dømes G-dur/Dess-dur, rekna som mediantar.

{{Slutt}}

--- 152 til 305

Berlioz er saman med russaren Nikolaj Rimskij-Korsakov ein av dei fremste instrumenteringskunstnarane i romantikken. Han tok i bruk instrument som tidlegare berre hadde vore med for å skape effektar i operaer, til dømes harper, klokkespel, engelsk horn og essklarinett. Alle desse instrumenta er tekne i bruk i \_Symphonie Fantastique\_ og i fleire andre verk. Måten Berlioz bruker dei store klanglege ressursane på som vi finn i eit symfoniorkester, danna bokstavleg talt skole. I 1844 kom læreboka hans i instrumenteringskunst, og ho fekk svært mykje å seie for andre komponistar i romantikken.

Berlioz' 2. symfoni, \_Harold i Italia,\_ kan vi nesten rekne som ein bratsjkonsert. Denne symfonien har fire satsar som er tradisjonelt ordna, og har akkurat som \_Symphonie Fantastique\_ eit tema (leiemotiv) som går att i alle satsane. \_Romeo & Juliette\_ er Berlioz' 3. symfoni. Det er omfangsrikt verk med heile sju satsar og er skrive for solistar, kor og orkester. Berlioz skreiv òg eit av dei største requiema (sjelemessene) i musikkhistoria. Verket er skrive for 140 musikarar, solistar og stort kor.

Ungararen \_Franz Liszt\_ (1811-86) flytte i 1822 til Paris og prøvde å komme inn på musikkonservatoriet der. Det lykkast ikkje, og berre 13 år gammal byrja han å turnere som pianist. Han hadde svært lite profesjonell musikkutdanning, men vart ein nær venn av Berlioz. I 1831 høyrde han Paganini opptre i Paris, og det inspirerte han til ein enorm øveinnsats. Frå midten av 1830-åra stod han derfor fram som den komplette pianovirtuosen.

I 1848 byrja han i stillinga som kapellmeister ved hoffet i Weimar. Denne stillinga hadde han resten av livet. Han vart ein svært ettertrakta lærar, og mange av dei store musikkprofilane i siste del av 1800-talet var på eit eller anna tidspunkt i karrieren innom Liszt i Weimar. Han døydde under eit besøk i Bayreuth i 1886.

{{Portrett:}} Franz Liszt

--- 153 til 305

Som vi kan vente, var Liszts tidlegare komposisjonar for klaver. Desse komposisjonane er ofte virtuost skrivne og teknisk svært krevjande. Dei fleste av verka frå denne perioden kalla Liszt \_etydar\_. Akkurat som Robert Schumann beundra også Liszt Paganini, og blant dei mest kjende klaververka frå denne perioden er dei seks etydane som han baserte på Paganinis musikk. Etyde nr. 3 i denne samlinga er kalla \_La Campanella\_ og er kanskje den mest kjende av dei. Temaet er henta frå Paganinis 3. fiolinkonsert.

{{Ramme:}}

\_Etyde\_ er eit øvestykke med innlagde tekniske øvingar og er laga for å utvikle ferdigheiter på eit instrument. Ein etyde kan ha stort eller lite format, og mange av dei større etydane eignar seg også godt for konsertframfønng.

{{Slutt}}

Gjennom heile komponistkarrieren sin arbeidde Liszt med harmonikken og tonaliteten i musikken. I seine klaververk som \_Valses oubliées\_ (Gløymde valsar) og \_Bagatelles sans tonalité\_ (Bagatellar utan toneart) bruker Liszt ein kromatisk harmonikk som gjer det vanskeleg å oppfatte eit tonalt sentrum. Dette er elles ein teknikk Liszt nytta heilt sidan 1850-åra i klavermusikken, men i dei seine verka sine går han enda eit steg vidare og føregrip ein harmonikk som mellom andre Béla Bartók og Arnold Schönberg kom til å bruke. Richard Wagner beundra Liszts kromatiske harmonikk og brukte han i mange av dei seine operaene sine.

  I Weimar-tida vart dei fleste av dei 12 symfoniske dikta hans komponerte, blant dei \_Les Prèludes.\_ I dette symfoniske diktet brukte Liszt diktet med same namn av Alphonse de Lamartine som program for musikken. Diktet lét Liszt trykkje framme i partituret.

{{Ramme:}}

\_Symfonisk dikt\_ er ei form Liszt tok i bruk for første gong rett etter at han flytte til Weimar i 1848. Det er eit einsatsig orkesterverk som har eit utanommusikalsk program. Sjølv om desse verka består av berre ein sats, er dei delte inn i vekselvis langsame og raske avsnitt, nesten som ein symfoni med fleire satsar. Eit symfonisk dikt er likevel kortare enn symfoniane.

  Forma vart populær i siste halvdel av 1800-talet, spesielt blant nasjonalromantiske komponistar som Antonin Dvořák, Bedřich Smetana og Jean Sibelius. I postromantikken komponerte Richard Strauss ei rekkje omfangsrike symfoniske dikt.

{{Slutt}}

I dei symfoniske dikta nyttar Liszt metamorfoseteknikk (forvandlingsteknikk). Det vil seie at verket er basert på eit tematisk kjernemateriale som blir utvikla lenger og lenger bort frå utgangspunktet. Liszt komponerte også to programsymfoniar: \_Eine Faust Symphonie in 3 Charakterbildern\_ for orkester, solist og mannskor (Faustsymfonien) og \_Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia\_ i to satsar for orkester og damekor (Dantesymfonien).

--- 154 til 305

Liszt lét sjeldan musikken fortelje programmet i detalj slik Berlioz gjorde i \_Symphonie Fantastique\_. Eit diktverk og eit musikkverk kunne vere berar av den same poetiske ideen og gjensidig belyse kvarandre. Det var altså snakk om freistnader på å skape ei idémessig samansmelting heller enn samansmelting av kunstartar slik Wagner prøvde med sitt "Gesamtkunstwerk". Wagner skal vi elles bli kjende med seinare.

  Liszt er vanskeleg å setje i bås. Han var den kanskje fremste klavervirtuosen på 1800-talet og slik sett ei superstjerne. Som Berlioz fornya han det symfoniske uttrykket gjennom dei symfoniske dikta sine og var ein av dei fremste symfonikarane på 1800-talet.

  Liszt hadde ei enorm kontaktflate, og han oppmuntra og støtta unge musikarar som kom til han frå heile Europa. Også den unge Edvard Grieg møtte Liszt ved eit par høve og fekk ros og støtte. Liszt hadde opp gjennom åra ei mengd med elevar, og gjennom dei fekk han svært mykje å seie for utviklinga av klaverspelet.

### xxx3 Den fransk-belgiske fiolinskolen

{{Bilete:}} Byste av Charles Auguste de Bériot som var mannen bak den franskbelgiske fiolinskolen.

Den franske fiolinskolen med senter i Paris som hadde trekt til seg elevar frå heile Europa, flytte rundt midten av 1800-talet til Belgia og Brussel. Mannen som stod for dette, var belgiaren \_Charles Auguste de Bériot\_ (1802-70). Bériot var influert av Paganini. Bériot gifte seg med den legendariske songaren Maria Malibran i 1836, og i 1843 vart han professor i fiolin ved konservatoriet i Brussel. Her bygde han opp ein svært solid institusjon og la grunnlaget for den fransk-belgiske fiolinskolen. Bériot komponerte mykje fiolinmusikk til konsert- og undervisningsbruk, mellom anna etydar, duettar, virtuose variasjonsverk og heile ti fiolinkonsertar. Bériots mest kjende elev var belgiaren \_Henri Vieuxtemps\_ (1820-81), som hadde imponert ei heil musikkverd med spelet sitt. Vieuxtemps blir i dag hugsa først og fremst for dei sju fiolinkonsertane og dei mange sonatane sine. Han tok over professorstillinga i Brussel etter læraren sin. Polsk-franske \_Henryk Wieniawski\_ (1835-80) hadde studert i Paris og vore tilsett i St. Petersburg. Wieniawski komponerte også fiolinkonsertar og karakters tykke, men mest spelt er kanskje polonesane hans for fiolin og Haver. Han fekk professorstillinga i Brussel etter Vieuxtemps. Vi bør også nemne \_Eugène Ysaye\_ (1858-1931), som vart rekna som ein av dei største musikarane på si tid. Desse fiolinistane høyrer til den fransk-belgiske fiolinskolen, og dei imponerte publikum

--- 155 til 305

med framifrå fiolinteknikk og komposisjonar med songbare tema ein lett hugsar. Ole Bull var også ein av dei musikarane som tidleg på 1800-talet gjorde stor internasjonal karriere som fiolinvirtuos, ikkje minst knytt opp mot den fransk-belgiske fiolinskolen. Han skal vi komme attende til når vi tek for oss norske romantiske komponistar.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Kva musikalsk marknad opna seg for komponistane i romantikken?

2. Nemn nokre viktige komponistar og utøvarar som var med på å skape den moderne klaverteknikken tidleg på 1800-talet.

3. Kva krav er utgangspunkt for dei forbetringane instrumentmakarane utvikla for musikkinstrumenta på 1800-talet? Nemn nokre døme på slike forbetringar.

4. Forklar omgrepa symfoniorkester/filharmonisk orkester, instrumentasjon/orkestrering og partitur.

5. I kva rekkjefølgje blir instrumenta noterte i eit vanleg orkesterpartitur?

6. Kva er ein \_bratsjnøkkel\_?

7. Kva er ein \_virtuos\_, og kva by vart den viktigaste for denne typen musikarar?

8. Kven var Paganini, Chopin og Liszt, og kva vart dei mest kjende for i første halvdel av 1800-talet?

9. Nemn ein viktig føresetnad for orkestreringskunsten til Berlioz.

10. Kva for ein komponist var den viktigaste inspirasjonskjelda for Berlioz?

11. Kva slags symfoni er \_Symphonie Fantastique,\_ og kva er \_idée fixe\_?

12. Kva er mediantar? Finn døme.

13. Kva er ein \_etyde\_?

14. På kva måte vart Liszt ein av dei viktigaste musikarane og komponistane på 1800-talet?

15. Kva er eit \_symfonisk dikt\_?

16. Kva var den fransk-belgiske fiolinskolen, og kva utøvarar og komponistar var sentrale her?

## xxx2 Operascenene i Paris, viktigast i Europa?

### xxx3 Fransk opera i romantikken

I Paris fanst det ei mengd med små, private teatertruppar med svært vekslande kvalitet i byrjinga av 1800-talet. Men i 1806 kom det ei keisarleg forordning som skulle rydde opp i dette, og som regulerte scenene i Paris i fire kategoriar. Til første kategori høyrde Nasjonalteateret (Théatre Français) og Nasjonaloperaen (Opéra national de Paris). I kategorien under høyrde Den komiske operaen (Opéra Comique) og eit par andre teater som hadde nokre avgrensingar når det galdt repertoar, talet på skodespelarar i ensemblet og talet på musikarar i orkestergrava. I kategoriane 3 og 4 kom vaudevilleteatra og revyscenene. Desse kunne berre ha nokre få skodespelarar på scena om gongen og berre små ensemble i orkestergrava. Dette var med å lyfte

--- 156 til 305

kvaliteten på ensembla og ikkje minst orkestra i byen. I Nasjonaloperaen møttest adelen og det rike borgarskapet, og operaen var ein del av selskapslivet for desse klassane. Sosieteten hadde faste losjar i operaen, og mange av operahusa i Europa er enno prega av dei sosiale forholda som rådde i Paris og andre stader for 150 år sidan.

{{Bilete:}} Parisoperaen teikna av arkitekt Charles Garnier. Bygginga starta i 1861 og vart fullført i 1875.

Heilt sidan 1600-talet hadde fransk opera eit nasjonalt preg, mellom anna ved at librettoen var på fransk, og det var mange ballettinnslag. I barokken fekk ikkje italiensk opera innpass på franske scener sjølv om Frankrikes store operakomponist på denne tida faktisk var fødd italiensk. Dette endra seg litt utover på 1700-talet, ikkje minst med Pergolesis suksess med opera buffa og opprettinga av Opéra Comique. Dessutan gjorde Gluck stor suksess med dei seinare operaene sine som blanda italienske og franske element og la grunnlaget for ei modernisering av den franske grand opéra (tilsvarande den italienske opera seria).

  Italienaren \_Luigi Cherubini\_ (1760-1842) var ein av dei utruleg mange utanlandske musikarane og komponistane som strøymde til Paris mot slutten av 1700-talet. Han hadde skrive ei rekkje operaer i Italia før han kom til Paris i 1787. To år etter den franske revolusjonen vart operaen \_Lodoïska\_ (1791) oppført i Paris, og denne operaen revolusjonerte den franske operaen med eineståande rik orkestrering og dramatisk kraft. Den komponisten som var sterkast influert av Cherubinis operastil, var

--- 157 til 305

\_Etienne Nicolas Méhul\_ (1763-1817). Han blir rekna som den viktigaste opérakomponisten i revolusjonstida i Frankrike, og i 1790‑åra skreiv han mange komiske opéraer. Han blir også kalla den første franske romantiske komponisten. Ein annan av komponistane i revolusjonstida i Frankrike, \_François Adrien Boieldieu\_ (1775-1834), vart svært populær i utlandet med opéraene \_Kalifen i Bagdad\_ (1800) og \_La dame blanche\_ (Den kvite dama frå 1825). Spesielt \_Kalifen i Bagdad\_ med ein "arabisk" atmosfære meiner ein er inspirasjonskjelde for Carl Maria von Webers opéraer \_Abu Hassan\_ og \_Oberon\_. \_Adolphe Adam\_ (1803-56) skreiv eit tjuetals komiske opéraer og omtrent like mange vaudevillar. Han blir i dag best hugsa for balletten \_Giselle\_ (1841), som blir oppført med jamne mellomrom over heile verda. Til sist bør vi nemne \_Daniel Auber\_ (1782-1871). opéraene hans vart stadig spelte i Christiania i åra 1830-70, og opéraen frå \_Diavolo\_ (1830) blir framleis oppført.

  Skilnaden mellom opéra comique og grand opéra var i all hovudsak at den komiske opéraen hadde talt dialog i staden for resitativ. Grand opéra var gjennomkomponert med resitativ og ariar og hadde ofte overdådige og imponerande scenearrangement. Handlinga i slike operaer var gjerne historisk, og mytiske eller antikke heltar vart følgde gjennom vidløftige farar og kampar fram til siger. Parisarpublikumet ville helst at operaene skulle slutte lykkeleg. Samstundes var dei opptekne av at framsyningane skulle gi dei ugløymelege opplevingar, og utstyrsscener med elegante ballettinnslag og masseopptrinn var med på å gi dei det.

  Stordomstida for grand opéra i Frankrike var åra 1830-50, og den store operakomponisten i Paris på den tida var \_Giacomo Meyerbeer\_ (1791-1864) som skapte operaer som framleis blir spelte. Meyerbeer var opphavleg tyskar, og han studerte opera i Italia. I 1825 kom han til Paris for å få oppført operaen \_Il crociato in Egitto\_ (Krosstoget i Egypt), som hadde hatt suksess i både Venezia og London. Dette var innleiinga til eit nesten livslangt opphald i byen. Dei fleste av operaene til Meyerbeer er omfangsrike og har krevjande songroller. Når det gjeld utstyr, høyrer dei også til dei mest krevjande i operalitteraturen. Størst suksess hadde han med operaen \_Hugenottane\_ i 1836. Sjølv om Wagner gjekk ut offentleg med forakt overfor Meyerbeer og kunsten hans, var han ein av dei betydelegaste opérakomponistane på 1800-talet, og operaene hans har vore oppførte regelmessig fram til den første verdskrigen.

  Rundt midten av 1800-talet smelta opéra comique og grand opéra saman til \_opéra lyrique\_, lyrisk opera. Omgrepet vart skapt ut frå det faktumet at dei franske komponistane søkte eit lyrisk uttrykk i musikken. Fleire av dei komponistane som vi har nemnt til no, skreiv slike lyriske operaer, men den kanskje fremste av denne typen operakomponistar er \_Charles Gounod\_ (1818-93). Sjølv om den tyske forfattaren Johann Wolfgang von Goethe hadde uttrykt ønske om at Meyerbeer måtte skrive ein opera over Faust, vart det Gounod som gjorde det. operaen \_Faust\_ vart ferdig i 1859, og saman med operaen \_Roméo & Juliette\_ (1867) vart desse dei mest kjende blant ei heil rekkje operaer. Dei følsame kjærleiksscenene mellom dei to hovudpersonane Faust og Margarete er dei kunstnarlege høgdepunkta i \_Faust\_. Gounod komponerte også fleire oratorium, symfoniar og strykekvartettar.

--- 158 til 305

\_Georges Bizet\_ (1838-75) levde heile sitt liv i Paris og fekk ikkje særleg suksess mens han levde. Sjølv om han skreiv ei rekkje operaer, to symfoniar og mykje annan musikk, fekk han berre lunken mottaking av Parispublikumet. Størst suksess har han i ettertid fått med operaen \_Carmen\_. Dette er ein av dei mest spelte operaene i musikkhistoria, enda operaen fekk ei nokså reservert mottaking da han vart sett opp på opéra Comiques scene i 1875. Dette er ein av dei første operaene i historia med eit realistisk innhald, og det vart dårleg likt at ein kvinneleg hovudperson oppførte seg promiskuøst på scena. Bizet hadde lagt heile si sjel i operaen og vart svært skuffa over den lunkne mottakinga han fekk. operaen er ei blandingsform mellom grand opéra, lyrisk opera og operette. Han hadde opphavleg talte replikkar, men dei vart gjorde om til resitativ.

{{Portrett:}} Georges Bizet

{{Ramme:}}

Historia om den kjærleikselskande Carmen går føre seg i Spania. Ho forfører den unge løytnanten Don José, som gir avkall på den militære karrieren sin og dreg bort frå familien og den kvinna han er trulova med, for å følgje Carmen. Ho er sigøynarkvinne og held til saman med nokre venner som driv med smugling. Kvinna Don José er trulova med, prøver å få han tilbake, men han vel forbrytarbana for å vere saman med Carmen som han elskar. Men etter kort tid kastar Carmen auga sine på tyrefektaren Escamillo, og i desperasjon og sjalusi drep Don José Carmen.

{{Slutt}}

--- 159 til 305

Operaen er proppa med fengjande musikk, spanske rytmar, dramatiske scener, fargerike kontrastar og ei krass og usminka avslutning. Tydelege og avslutta former pregar operaen og står i sterk kontrast til Wagners "uendelege melodi". Filosofen Nietszche skildra musikken i \_Carmen\_ som "dionysisk" og ei sunn motvekt til Wagner.

  Før \_Carmen\_ hadde Bizet komponert fleire operaer, mellom anna den lyriske og melodiske \_Les pêcheurs de perles\_ (Perlefiskarane, 1863). Mest kjend er kanskje teatermusikken til \_L'Arlesienne\_ (1872), som seinare vart gitt ut som to orkestersuitar og stadig står på konsertprogramma.

  Den leiande franske operakomponisten i siste halvdel av 1800-talet var \_Jules Massenet\_ (1842-1912). Vi kan også finne realistiske trekk i operaene hans, men han gjekk aldri så langt som Bizet. Den mest spelte operaen er \_Thaïs\_ (1894). Men musikken hos Massenet er meir kontinuerleg og flytande enn hos Bizet, og melodien ligg ofte i orkesteret mens songen blir behandla friare og meir deklamatorisk. Massenets musikk er alltid melodiøs, nøye instrumentert og svært smakfull på alle måtar. Ein samtidig av Massenet var \_Camille Saint-Saëns\_ (1835-1921). Den viktigaste operaen hans var \_Samson et Dalila\_ (1877) som vart uroppført med Liszts hjelp i Weimar. Først i 1892 stod han på programmet på Parisoperaen. Det mest spelte verket av Saint-Saëns i våre dagar er \_Symfoni nr. 3, Orgelsymfonien\_, og den humoristiske suiten for klaver og orkester \_Dyrekarnevalet\_ frå 1886.

## xxx2 Italiensk opera før Verdi

Fleire av dei store italienske operakomponistane på 1800-talet gjorde stor suksess i Paris, og fleire av dei var slett ikkje upåverka av fransk opera. Likevel heldt italiensk opera på særpreget sitt, ikkje minst låg hovudvekta alltid på \_bel canto\_, skjønnsongen som hadde vore det viktigaste elementet i italiensk opera heilt sidan 1600-talet. I Italia vart dessutan komponistane først og fremst vurderte ut frå operaene sine, sjølv om mange av dei komponerte betydelege verk elles. Gjennom operaforma fekk komponistane dessutan fram dei politiske, sosiale og menneskelege oppfatningane sine, og tradisjonelt var det den vokale sjangeren opera som eigna seg best for dette, og som vart forstått av det breie publikumet. Dette var den "programmusikalske" uttrykksforma til italienarane.

  \_Gioacchino Rossini\_ (1792-1868) flytte til Paris i 1824 og budde der det meste av livet. Likevel er han ein av dei fremste representantane for italiensk opera på 1800-talet. Da Rossini busette seg i Frankrike, hadde han alt skrive meir enn 30 operaer for italienske scener, og nokre av operaene frå denne perioden har fått ein renessanse i vår tid. Den mest spelte av dei er \_Barberen i Sevilla\_ (1816), som stadig blir oppført på operascenene rundt om i verda. I motsetning til dei fleste operakomponistane i napolitanartradisjonen overlét ikkje Rossini til songarane å fargeleggje vokalpartia. Han skreiv ut kvar einaste koloratur og forsiring og sette strenge tekniske krav til songarane. Dei fleste av Rossinis operaer har mykje til felles med nummeroperaene i napolitanartradisjonen.

--- 160 til 305

I Paris skreiv Rossini berre nokre få operaer. Han prøvde å leggje om stilen til fransk smak. Operaen \_Le comte d'Ory\_ (Greven av Ory) frå 1828 vart ein svært vellykka fransk opéra comique, og Rossini skreiv operaen \_Wilhelm Tell\_ som ein grand opéra i 1829. Begge desse operaene var store suksessar både i Frankrike og i Europa elles. \_Wilhelm Tell\_ er Rossinis mest spelte opera ved sida av \_Barberen\_. Her brukte han det nye instrumentet engelsk horn i orkesterbesetninga for første gong. I dei siste 40 åra av livet skreiv Rossini berre nokre få verk, mest til bestemte høve, og han døydde i Paris i 1868.

{{Bilete:}} Framsidebilete av Gioacchino Rossini i satirebladet \_Le Hanneton\_ frå 1867.

{{Ramme:}}

Operaen \_Barberen i Sevilla\_ byggjer på Beaumarchais' skodespel med same tittel, og handlinga heng saman med handlinga i \_Figaros bryllaup\_, også skriven av Beaumarchais. Hovudpersonen i begge skodespela er Figaro, og handlinga i \_Barberen\_ går føre seg før Figaros bryllaup. Figaro hjelper grev Almaviva med å gifte seg med sin Rosina i første drama, i det andre prøver greven å få bryllaupsnatta med Susanna, den unge brura til Figaro. No er ikkje Figaro lenger barber, men kammertenaren til greven. Som vi har sett før, skreiv Mozart ein opera som var basert på \_Figaros bryllaup\_, og Mozart forsterka den samfunnskritikken Beaumarchais' skodespel inneheld. Rossini skreiv ein rein buffaopera i napolitansk tradisjon, og operaen hans er fullstendig avpolitisert. \_Barberen i Sevilla\_ er prega av vakre melodiar og elegante vokalensemble. operaen er ein av dei mest spelte i vår tid.

{{Slutt}}

Den komponisten som kanskje best forstod å utnytte belcantostilen i operaene sine, var \_Vincenzo Bellini\_ (1801-35). I operaene hans står arien i sentrum, men samstundes utvikla han resitativet slik at nummeroperapreget forsvann. Bellinis viktigaste opera var \_Norma\_ (1831), og operaen er rekna som eit høgdepunkt for belcantostilen. Arien "Casta diva" frå \_Norma\_ er ein av dei mest oppførte og populære ariane i operalitteraturen. Bellini skreiv svært krevjande soloparti i operaene sine, og dette har appellert både til dei beste songarane og til publikum. Bellini døydde ung og rakk aldri å utvikle operastilen sin vidare. Bellinis skarpaste konkurrent var \_Gaetano Donizetti\_ (1797-1848), ein

--- 161 til 305

uhyre produktiv komponist som skreiv om lag 70 operaer i tillegg til mange andre verk. Den kanskje viktigaste operaen hans er \_Lucia di Lammermoor\_ (1835) med handling henta frå ein av Walter Scotts romanar. Dette er ein opera seria. Donizetti hadde også stor suksess med buffaoperaene \_L'Elisir d'amore\_ (Elskovsdrikken) frå 1832 og \_Don Pasquale\_ (1843). Desse tre operaene blir også ofte spelte i vår tid. Som hos Bellini var melodien viktig for Donizetti. Både Bellini og Donizetti gjorde stor suksess i Paris, Bellini vart til og med gravlagd her. Donizetti budde ein lang periode i den franske hovudstaden, men flytte tilbake til fødebyen Bergamo og døydde der.

{{Ramme:}}

Dei store krava til songferdigheiter desse komponistane sette i operaene sine, kunne berre bli tilfredsstilte av dei aller beste songarane på denne tida. Mest kjend var spanjolen \_Manuel García\_ (1775-1832) og dei tre barna hans, døtrene \_Maria Malibran\_ (1808‑36), \_Pauline Viardot-García\_ (1821-1910) og sonen \_Manuel García\_ (1805-1906). Manuel García sr, som alt var ein feira tenor i heimlandet, flytte til Paris i 1808, og barna hans voks opp her. Manuel García jr. vart ein av dei mest etterspurde songpedagogane i Europa, og stjernesongarar som svensken \_Jenny Lind\_ og tyskaren \_Mathilde Marchesi\_ var elevane hans. Andre berømte songarar var sopranane \_Giuditta Pasta\_ og \_Giulia Grisi.\_ Begge fylte rollefigurane i Bellinis operaer med bravur både i Paris, London og Milano, som utover på 1800-talet vart dei sentrale operabyane i Europa. Kjende tenorar på denne tida var italienarane \_Giovanni Battista Rubini\_ og \_Giovanni Matteo de Gandía\_ (han brukte berre kunstnarnamnet \_Mario\_) og franskmannen \_Gilbert Duprez\_. Ein av dei største bassongarane til alle tider var \_Luigi Lablache\_ (1794-1858). Med eit utruleg stemmeomfang og skodespelartalent meistra han scena som få andre. Desse songarane og den eineståande karrieren deira dominerte operascenene i Europa i store delar av 1800-talet. Dei arbeidde også som songpedagogar og førte vidare songtradisjonar som framleis lever i beste velgåande blant songarar i dag.

{{Slutt}}

{{Portrett:}} Vincenzo Bellini og Gaetano Donizetti

--- 162 til 305

## xxx2 Tysk opera før Wagner

Operaen hadde aldri fått noko nasjonalt uttrykk i Tyskland, og dei tyske operascenene hadde nærmast fløymt over av italienske operaer heilt sidan slutten av 1600-talet. I Tyskland var likevel sjangeren \_Singspiel\_ populær. Denne forma kan vi best samanlikne med opéra comique i Frankrike. Syngjespelet hadde talt, tysk dialog og situasjonskomiske scener, og det vart brukt enkle melodiar som songmateriale. Handlinga i syngjespela var enkle og kvardagslege. Det var likevel den italienske operaen og Rossini som var mest beundra i Tyskland i førstninga av 1800-talet.

  Oppfinnaren av den tyske operaen vart \_Carl Maria von Weber\_ (1786-1826). Som dei fleste tyske komponistane tidleg på 1800-talet skreiv han klaversonatar, konsertar, kammermusikk og kyrkjemusikk. I tillegg komponerte han ti operaer, og det var med ein av desse, syngjespelet \_Der Freischütz\_ (Friskyttaren, 1821), at han nærmast over natta vart genierklært som skaparen av den tyske operaen. Webers tonespråk er gjennomført romantisk, og det mytiske og mystiske innhaldet appellerte så sterkt til publikum og det intellektuelle miljøet i Tyskland at operaen vart ein overveldande suksess. Weber brukte romantiske klangfargar og harmoniske verkemiddel for å fram dei dramatiske og lyriske stemningane i teksten.

{{Portrett:}} Carl Maria von Weber

{{Ramme:}}

I \_Friskyttaren\_ finn vi alle dei ingrediensane som måtte vere til stades i ein vellykka tysk romantisk opera:

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

- Ein finn overnaturlege vesen eller hendingar, til dømes \_Ulvesluktscena\_.

- Bakgrunnen for handlinga er landsbyscener med landsens folk og ein vill og mystisk natur.

--- 163 til 305

- Kampen mellom gode og vonde krefter endar alltid med at dei gode kreftene vinn.

- Dei musikalske tema har som regel ein enkel og folkeleg karakter, til dømes \_Jegerkoret\_ i den tredje scena i tredje akt.

{{Slutt}}

Webers orkesterbehandling og musikkuttrykk verka suggererande på publikum, og han prøvde seg på ein slags leiemotivteknikk ved å la personar og idear få korte motiv som blir spelte av orkesteret når vedkommande er i farvatnet eller gjer seg bestemte tankar. Han prøvde også å veve resitativa og ariane tettare saman slik at musikken kunne flyte utan stopp av noko slag.

  Dei to tyske operakomponistane som har vist seg mest levedyktige frå denne tida, er \_Albert Lortzing\_ (1801-51) og \_Otto Nicolai\_ (1810-49). Lortzing komponerte folkelege syngjespel, eller \_Spieloper\_ som sjangeren vart kalla utover på 1800-talet. Dei komiske operaene hans er fylte med fengjande musikk og folkelege handlingar. Den mest kjende 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 betre økonomiske vilkår i sitt eige land. Denne operaen er omsett til mange språk og blir framført med jamne mellomrom. Otto Nicolai er mest kjend for den komiske operaen \_Die lustigen Weiber von Windsor\_ (1849) basert på Shakespeares \_The Merry Wives of Windsor\_. Denne operaen har sprelske innfall og ein komikk som enno er levedyktig.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Nemn nokre trekk ved fransk opera som skil han frå den italienske tidleg på 1800-talet.

2. Kva er hovudskilnadene mellom \_grand opéra\_ og \_opéra comique\_?

3. Når var stordomstida for grand opéra i Frankrike, og kven var den leiande operakomponisten på den tida?

4. Kva er opéra lyrique?

5. Nemn minst fem sentrale franske operakomponistar i romantikken og minst tre operaer som desse komponistane skreiv. Kva handlar operaene om?

6. Nemn nokre karakteristiske trekk ved italiensk opera i første halvdel av 1800-talet.

7. Trekk fram minst tre komponistar og nokre sentrale operaer som er skrivne i italiensk stil frå denne tida.

8. Kven skal ha skapt den tyske operaen? Og kva heiter den mest sentrale operaen til denne komponisten?

--- 164 til 305

## xxx2 "Grunnlagsproblemet" i romantikken - nytysk versus klassisisme

Det vart relativt tidleg på 1800-talet klart at musikken bevegde seg etter to stilistiske hovudretningar: ei tradisjonell retning der former og delvis det musikalske uttrykket var ei slags forlenging av wienerklassisismen, og ei radikal retning der både klassisistiske formprinsipp og musikalsk uttrykk stod langt frå den balanserte ordenen som var idealet i klassisismen. Frå omkring 1850 kom det stadig oftare til konfrontasjonar mellom komponistar og tilhengjarar av retningane. Desse stod steilt mot kvarandre og kom med kraftige åtak på musikken til motparten.

  Dei to mest markante tyske komponistane i andre halvdel av 1800‑talet var Richard Wagner og Johannes Brahms, og striden mellom dei to hovudretningane i romantikken vart ofte framstilt som ein strid mellom tilhengjarane av Wagner og Brahms. Sjølv om det finst mange store komponistar med forbokstaven B i etternamnet, vart det av Brahms-tilhengjarane framstilt som om det eigentleg berre var tre verkelege B-ar i musikkhistoria: Bach, Beethoven og Brahms.

  Den radikale retninga sprang på mange måtar ut av musikkmiljøet i Paris i første halvdel av 1800-talet, mens den klassisistiske retninga hadde eit sterkt senter i konservatoriemiljøet i Leipzig med utløparar både til Berlin og Wien. Franz Liszt og Richard Wagner var dei fremste eksponentane for den radikale retninga, mens Hector Berlioz hadde vore den store inspiratoren. I fleire artiklar prøvde Liszt å skildre retninga, og han tok i bruk omgrepet \_nytysk\_ om henne. Denne nemninga var knytt både til sjølve det musikalske uttrykket og til ideen om at musikk kunne uttrykkje noko utover seg sjølv. Dette var i og for seg ikkje noko nytt. Heilt sidan renessansen finn vi i musikkhistoria døme på at komponistar prøvde å skildre utanommusikalske fenomen i musikk. Dei mest kjende komposisjonane av dette slaget er vel Vivaldis \_Dei fire årstidene\_, nokre av Haydns tidlege symfoniar og nokre av Beethovens symfoniar. Det var først og fremst stemningar som var skapte av bilete og naturopplevingar, som var programmet i dei eldre komposisjonane, men det fanst òg litterære og idémessige program. Innanfor den nytyske retninga vart instrumentasjon, harmonikk og musikalsk form viktige element i tillegg til det underliggjande programmet som ofte var av den litterære og idémessige typen.

  For Berlioz og Liszt var det først og fremst den symfoniske musikken som vart skapt med utgangspunkt i eit program. Wagner prøvde å sameine dei "tre ursystrene" dans, musikk og dikting i \_das Gesamtkunstwerk\_, totalkunstverket. Han seier sjølv: "Musikk kan ikkje tenkje, men levandegjere tankar. Men dette kan berre skje når musikken har utgangspunktet sitt i diktinga, og når diktinga på ein klar måte uttrykkjer forstandsmessige tankar. Begge delar må vere retta inn mot den dramatiske heilskapen." Wagner skapte det litterære programmet sjølv ettersom han var librettist for alle operaene sine. Både Wagner og Berlioz gav sentrale personar eller idear eigne tema som skulle gjere det lettare for publikum å følgje handlinga og signalisere kva som skulle hende. Berlioz kalla eit slikt tema \_idée fixe\_, Wagner kalla det

--- 165 til 305

\_Grundthema\_ eller \_Hauptmotiv\_. Seinare har omgrepet \_leiemotiv\_ vorte allment akseptert. Wagner skapte i all hovudsak skapte musikkdrama, men dei inneheld så mange symfoniske innslag med ouverturar, mellomaktsmusikk og lange forspel at han må reknast som likeverdig med dei to andre. Sjølv om tidlegare komponistar som nemnt skreiv programmusikk, er det først med dei tre nytyske komponistane vi har nemnt ovanfor, at ein ny dimensjon i symfonisk musikk manifesterer seg for fullt. Omgrepet \_nytysk\_ blir elles ei vanleg nemning på denne retninga.

{{Ramme:}}

\_Leiemotivet\_ kan representere personar, typiske situasjonar, tilbakevendande handlingar osv. Det er aldri ein fasttømra melodi, men blir brukt fleksibelt med rytmiske og intervallmessige endringar alt etter kva den dramatiske samanhengen krev. Leiemotivet kan vere med i solistiske vokalparti, men det er meir vanleg å finne det i sjølve orkestersatsen.

{{Slutt}}

Den meir konservative klassisistiske retninga fekk hovudeksponenten sin i Johannes Brahms. Robert Schumann som hadde vore redaktør for eit av dei mest sentrale musikalske tidsskrifta i Europa på 1800-talet, \_Neue Zeitschrift für Musik,\_ utnemnde i 1853 den 20 år gamle Brahms til den som skulle ta opp den musikalske arven etter Beethoven som Schubert, Mendelssohn og Schumann hadde forvalta. Artikkelen var forma nærmast som eit musikalsk testamente som kvilte tungt på skuldrene til den unge Brahms. Den imponerande dugleiken i sjølve handverket, den sterke sjølvkritikken og energien hans og ikkje minst den åndelege spennvidda gjorde han til leiarskikkelsen for såkalla absolutte musikken. Brahms stod fjernt frå programmusikken til Berlioz og Liszt og hadde heller ikkje mykje til overs for Wagners idear. Med Schumann og fleire av dei romantiske diktarane delte han aversjonen mot den altfor utrerte programmusikken. Musikken skulle ikkje pådyttast noko som helst, han var nok i seg sjølv. Den mest markante talsmannen for denne retninga vart juristen og musikkritikaren Eduard Hanslick frå Wien.

{{Bilete:}} \_Neue Zeitschrift für Musik\_ var eit av dei mest førande musikktidsskrifta på 1800-talet. Det vart etablert av Robert Schumann i 1834.

--- 166 til 305

Den klassisistiske retninga heldt seg stort sett til formprinsippa i wienerklassisismen, og komponistane innanfor denne retninga skreiv for eit orkester som var like stort som på Beethovens og Schuberts tid. Dei brukte ikkje så radikal harmonikk som "nytyskarane", og spesielt Brahms kvidde seg for å gi musikken han skreiv, slåande titlar slik mange av dei samtidige komponistane gjorde.

  Musikkonservatoriet i Leipzig var ein av dei viktigaste musikkopplæringsinstitusjonane i Europa gjennom store delar av 1800-talet. Dette var Mendelssohns og Schumanns institusjon og vart den mest markante opplæringsanstalten for den konservative, klassisistiske sida. Nytyskarane samla seg om Liszt i Weimar. Likevel stod dei fleste komponistane på 1800-talet i ei mellomstilling mellom desse retningane.

## xxx2 Lieden, symfonien og konserten i romantikken

### xxx3 Den romantiske lieden

Røtene til den romantiske lieden finn vi attende på 1700-talet. Carl P.E. Bach og andre byrja i Nord-Tyskland å setje tekstar til eksisterande melodiar, ofte dansemelodiar. Desse songane var enkle, og klaverakkompagnementet hadde berre ein støttande funksjon. Etter kvart fekk akkompagnementet ein breiare plass, og Mozart nærmar seg den romantiske lieden i songen "Das Veilchen".

  Det kjem altså allereie på 1700-talet til syne nokre romantiske trekk i den tyske liedtradisjonen. Det var særleg to komponistar som skreiv såkalla \_balladar\_ av høg kunstnarleg kvalitet på slutten av 1700-talet og i byrjinga av 1800-talet: \_Johann Rudolf Zumsteg\_ (1760-1802) og \_Carl Löwe\_ (1796-1869) i generasjonen etter. Balladen som poetisk sjanger hadde vorte dyrka i Tyskland med dei populære engelske og skotske balladane som førebilete. Dei fleste av desse balladane var nokså lange, episke dikt med skildringar av romantiske eventyr og overnaturlege hendingar. Førebiletet var den gamle mellomalderballaden (sjå kapitlet om folkemusikk), og ein prøvde å ta vare på det folkelege preget som slike balladar hadde hatt. Det er klart at lange, forteljande balladar kravde ei heilt anna musikalsk form enn dei enkle idylliske strofiske dikta som det var vanleg å setje musikk til på 1700-talet. Ikkje berre gjorde lengda på dikta at ein fekk ei utfordring når det galdt å skape samanheng og ei einskapleg form. Det var også ei utfordring å gi musikalsk uttrykk for dei mange skifta i handlinga. Pianostemma gjekk derfor frå å vere reint akkompagnerande til i større grad å bli ein likeverdig partnar til songstemma. No måtte dei to stemmene dele likt på å understreke og formidle innhaldet i teksten.

  Vi klassifiserer gjerne ein romantisk lied i tre formtypar:

\_1 Strofisk form\_: Alle strofene har same melodi og akkompagnement. Denne forma blir brukt når komponisten ønskjer å formidle grunnstemninga i diktet.

\_2 Variert strofisk form\_: Dette er i utgangspunktet ei strofisk form, men ein del av strofene i diktet har fått ei anna musikalsk utforming. Denne forma blir brukt

--- 167 til 305

dersom nokre av strofene vik av frå dei andre, og når komponisten ønskjer å framheve eit høgdepunkt eller ei stemningsendring i teksten.

\_3 Gjennomkomponert form\_: Her har alle strofene fått ulik musikalsk utforming. Ved å bruke denne forma kan komponisten i større grad få fram detaljar i diktet.

{{Ramme:}}

I lyrikken kallar vi ei viss mengd linjer eller vers som er føydde saman etter eit metrisk (rimstilling eller rytme) eller innhaldsmessig prinsipp, for ei \_strofe\_. I daglegspråket sidestiller vi vers og strofe, til dømes snakkar vi om \_vers\_ i ei vise eller ein salme, men \_strofe\_ i lyrikk. I utgreiinga om lieden bruker vi den lyriske nemninga strofe.

{{Slutt}}

{{Portrett:}} Franz Schubert

\_Franz Peter Schubert\_ (1797-1828) var svært produktiv, trass i sitt korte liv. Verklista hans omfattar mellom anna 9 symfoniar, 22 klaversonatar, omkring 35 kammermusikkomposisjonar, 6 messer, 17 sceniske verk og over 600 lieder. Og det er særleg i desse songane at Schuberts fantastiske evne til å lage vakre melodiar avslører seg, men den same melodiøsiteten fløymer like lett i instrumentalmusikken hans.

  Schubert hadde ein velutvikla sans for fargerike harmoniske samband. Mest påfallande er kanskje forkjærleiken hans for raske vekslingar mellom dur- og molltreklangar, for mediantsamband og for modulasjonar nedover i subdominantregionen.

  Ein seier gjerne at den tyske romantiske lieden vart til som sjanger da Schubert komponerte "Gretchen am Spinnerade" (Vesle Grete ved rokken) til ein tekst frå Goethes \_Faust\_. Her finn vi eit godt døme på korleis klaverstemma kan støtte opp om og formidle stemninga i diktet. Gretchen sit ved rokken og har ein uroleg lengt etter kjærasten sin. Dei rullande rørslene i klaveret skildrar på same tid både surringa til rokkehjulet og den indre uroa som Gretchen opplever.

--- 168 til 305

{{Musikknotar:}} Schubert: Gretchen am spinnrade opus 2, byrjinga.

Året etter komponerer han "Erlkönig" (Alvekongen), ein av dei ganske få balladane Schubert komponerte. Dette er også ein tekst av Goethe og vart publisert som opus 1. Dette er ein av Schuberts forholdsvis få gjennomkomponerte lieder. Dei hissige triolrørslene i klaveret understrekar både angsten hos faren og den raske galoppen med hesten gjennom natta. Songstemma er nærmast resiterande, men Schubert karakteriserer dei tre aktørane - faren, den slu alvekongen og det livredde, sjuke barnet med sine rop ein tone høgare for kvar repetisjon - på ein framifrå måte.

  Dei fleste av Schuberts lieder er strofiske, anten med identiske repetisjonar av musikken eller med berre små endringar frå den eine strofa til den andre. Dei andre, og da særleg dei med litt lengre tekst, vekslar mellom variert strofisk eller svært sjeldan gjennomkomponert form.

--- 169 til 305

Tekstane sine henta Schubert frå mange av dei store og små poetane i samtida, og når vi tenkjer på kor mange lieder det er i produksjonen hans, er det vel ikkje å undrast over at ikkje alle tekstane held like høg litterær kvalitet. Likevel må vi kunne seie at Schuberts musikk har evna til å heve eit heller middelmåtig dikt til kunstnarlege høgder.

{{Ramme:}}

Ein \_songsyklus\_ blir brukt som nemning på ei rekkje songar som er sette saman for å fortelje ei samanhengande historie, skildre eit fenomen eller utdjupe eit tema. Det må finnast ein raud tråd som knyter songane saman, og komponisten har tenkt at heile songsyklusen skal framførast

{{Slutt}}

Dei to songane som vi har nemnt, er enkeltståande lieder. Men i Schuberts produksjon finn vi også tre \_songsyklusar\_. Dei to første, \_Die schöne Müllerin\_ (1823) og \_Winterreise\_ (1827), er sette saman av Schubert sjølv og har tekstar av Wilhelm Miiller. Uttrykket i dei to er nokså ulikt. I \_Die schöne Müllerin\_ følgjer vi ein ung møllarsvein på reisa hans rundt i verda på jakt etter lykka. Den finn han hos dottera til møllaren. Heile syklusen har fått eit liketil og folkeleg preg. Melodiane er folketoneprega og er ofte nokså regelmessig organiserte i 2- eller 4-taktars frasar. \_Winterreise\_ skildrar heilt andre stemningar. Eg-personen i desse dikta er ein ung mann som lir av ulykkeleg kjærleik, og som vandrar frå stad til stad i eit kaldt og goldt vinterlandskap. Her er songstemma ofte forma meir resitativisk, mens klaveret har fått ei meir skildrande og sentral rolle. Den siste songsyklusen, \_Schwanengesang\_ (1828), var ikkje tenkt som syklus frå Schuberts side, men vart sett saman og utgitt som det etter at han døydde. Denne syklusen har tekstar av ulike forfattarar, mellom andre Heinrich Heine.

   \_Robert Schumann\_ (1810-56) var den som vidareførte og vidareutvikla den romantiske lieden i generasjonen etter Schubert. Han giftar seg i 1840 med Clara Wieck og kastar seg frå no av for alvor over liedkomposisjon. Dette året skriv han over hundre lieder. Schumann organiserer dei ofte i syklusar, og dei mest kjende frå dette året er \_Myrthen\_ Op. 25 med tekstar av ulike forfattarar, \_Liederkreis\_ Op. 39 med tekstar av Eichendorff, \_Frauenliebe und ‑leben\_ Op. 42 med tekstar av Chamisso og \_Dichterliebe\_ Op. 48 med tekstar av Heine. Schumann hadde gjennomgåande ei sikrare litterær dømmekraft enn Schubert, noko som vi ser ved at han nesten berre bruker tekstar av dei største poetane i samtida.

{{Portrett:}} Robert Schumann

--- 170 til 305

Med Schumann er vi midt i den blomstrande romantikken. Sjølv om Schumanns melodiske linjer er uttrykksfulle og vakre, manglar dei noko av Schuberts spontane sjarm. Og mens Schubert heile tida var oppteken av å skape ein god og naturleg melodi, er det hos Schumann sjølve klangbiletet som heilskap som står i sentrum for interessa. Schumanns lieder blir i større grad enn hos Schubert duettar for to likeverdige partnarar, med andre ord ekte kammermusikk. Ikkje sjeldan deler klaver- og songstemma på dei musikalske frasane. Og dei forseggjorte klaverforspela og -mellomspela fungerer som kommentarar til det songaren skal syngje eller nettopp har sunge. Etterspela, som ofte er svært omfattande, oppsummerer gjerne heile songen. Vi finn mange døme på at songstemma ikkje avsluttar på grunntonen, men på kvinten. Deretter blir det ei oppgåve for klaverstemma å avslutte og kadensere. I \_Frauenliebe und -leben\_ lèt Schumann eit langt etterspel oppsummere heile songsyklusen ved at klaveret grip tilbake til det musikalske stoffet frå den første songen.

  I motsetning til kva tilfellet var hos Schubert, finn vi sjeldan reint strofiske lieder hos Schumann. Da er det gjerne snakk om songar med folkevisekarakter. Den absolutt vanlegaste forma hos Schumann er variert strofisk form.

  Den viktigaste etterfølgjaren til Schumann på liedområdet er \_Johannes Brahms\_ (1833-97). For han var lieden eit naturleg uttrykksmiddel, og dei over 250 han skreiv, fordeler seg over heile skaparperioden hans. Brahms skal sjølv ha sagt at liedidealet var den enkle folkesongen, noko den kanskje mest kjende lieden, "Wiegenlied" (Voggesong), er eit godt døme på. Han laga også mange reine folketonearrangement, heilt frå dei 14 som han gav ut i 1858 og var tileigna barna til Clara og Robert Schumann, og til dei 49 som vart utgitt i 1894. I mykje av den andre musikken Brahms komponerte, er han ofte nokså intrikat i både harmonikk og tekstur, men i desse songane er akkompagnementet prega av det sjarmerande enkle. Ei liknande folkeleg enkelheit pregar dei to setta med \_Liebeslieder-walzer\_ for songkvartett og firhendig klaver.

  Dei viktigaste elementa i Brahms' lieder er melodilinje og bass, harmonikk og form. Ein nokså stor del av songane hans er i strofisk form, sjølv om han behandlar denne forma heller fritt, akkurat slik Schubert og gjorde. Akkompagnementet er sjeldan skildrande, og mellom- og etterspela spelar sjeldan ei så viktig rolle som hos Schumann. Sjølv om klaverstemma er full av synkoperte rytmar og variert tekstur, har ho alltid først og fremst ein akkompagnerande funksjon. Kanskje det beste Brahms skreiv innanfor denne sjangeren, er dei songane som handlar om døden. Her står \_Vier ernste Gesänge\_ Op. 121 frå 1896, med tekstar frå Bibelen, som noko av det ypparste Brahms har skapt, og noko av det beste i liedkomposisjon i det heile.

  Den store liedkomponisten i postromantikken er \_Hugo Wolf\_ (1860‑1903). Dei 250 songane hans vidarefører den romantiske liedtradisjonen, men dei avslører i tillegg ein tydeleg påverknad frå Wagner. Dei fleste vart skrivne i korte periodar av intens kreativ aktivitet i tiåret mellom 1887 og 1897. Dei vart utgitt i seks samlingar med tekstar av både tyske, spanske og italienske diktarar. Den siste samlinga, \_Michelangelo-Lieder\_ (1898) vart ikkje fullført fordi Wolf på det tidspunktet vart ramma av sterke depresjonar og vart lagd inn på mentalsjukehus der han døydde seks år seinare.

--- 171 til 305

{{Portrett:}} Hugo Wolf i 1885

Wolfs litterære smak var meir kompromisslaus enn hos tidlegare romantiske liedkomponistar. Han konsentrerte seg gjerne om éin poet om gongen og plasserte namnet til poeten ovanfor komponistnamnet på tittelsida til songsamlingane sine. Dette fortel om ein ny måte å sjå på forholdet mellom tekst og musikk på, eit synspunkt som følgjer av den praksisen Wagner hadde i sine musikkdrama. Hos Wolf finst det ingenting av dei folkemusikalske elementa og den strofiske forma som er så sterkt til stades i songane til Brahms. Det blir også naturleg for Wolf å bruke gjennomkomponert form slik at han får fram detaljane i teksten, utan at klaverstemma av den grunn blir "ordmålande". Klaverstemma utviklar seg ofte sjølvstendig i forhold til songstemma. Her viser også Wolf ofte at han er inspirert av Wagners "Tristan‑musikk" med si kromatiske stemmeføring, lange dissonansrekkjer og hyppige modulasjonar. Med sin radikale harmonikk er Hugo Wolf med på å førebu grunnen for den harmoniske stilen på 1900-talet.

  Dersom vi ser korleis lieden utviklar seg frå Schubert til Wolf, er det to tendensar som gjer seg gjeldande. For det første fører eit generelt ønske om å tolke tekstdetaljar meir inngåande til at komponistane går bort frå den strofiske forma til fordel for ei gjennomkomponert form. For det andre er det ein tendens til at klaveret får ei viktigare rolle. Hos Schubert låg vekta på melodien til songstemma, hos Schumann var dei to i ei slags jamvekt, mens hos Wolf er det klaveret som får ei leiande rolle mens songstemma deklamerer teksten.

### xxx3 Den klassisistisk-romantiske symfonien

Den første store romantiske symfonikaren er \_Franz Schubert\_, som vi kjenner ni symfoniar av. Dei fem første er nærmast wienerklassisistiske i uttrykket, men frå og med symfoni nr. 6 (\_Vesle C-dur\_) kjem det særeigne schubertske for alvor fram. Bortsett frå nr. 8 har alle symfoniane hans fire satsar: Hurtig - Langsam - Scherzo (menuett) - Hurtig. Bortsett frå den 5. har alle ei langsam innleiing til første sats, noko som viser ein påverknad frå Haydn. I dei fem første symfoniane har tredje sats nemninga menuett, men i 6. og 9. heiter han scherzo.

  Dei viktigaste symfoniane til Schubert er likevel nr. 8 i h-moll (\_Den ufullenda\_) frå 1822 og nr. 9 (\_Store C-dur\_) frå 1828, det året han døyr. \_Den ufullenda\_ har fått namnet sitt fordi han berre har to satsar. I denne symfonien har Schubert vidareført dei harmoniske nyvinningane som han alt har utvikla i lieden. Nytt er ein særeigen sans for orkesterklang. Romantiske instrument som horn, obo og cello får ein sentral plass i temapresentasjonane. Dette viser at det ikkje berre er sjølve temaet som er viktig, men

--- 172 til 305

også den klangdrakta det til kvar tid blir presentert i. \_Den ufullenda\_ av Schubert har ein ofte referert til som "den første fullblods romantiske symfonien". Ikkje minst har han fått denne karakteristikken på grunn av opningstaktane. Her er det som om Schubert vil utfordre grensene for kva vi kan oppfatte med høyrsla. Musikken startar i djupe strykarar i \_pp\_, for så å stige langsamt opp frå djupet til han når over høyregrensa vår. Da har vi ei kjensle av at musikken har vore der ei stund før vi vart merksam på han. Det ligg ein mystikk i denne opninga som er karakteristisk for ønsket i romantikken om å formidle dragninga mot det tilslørte og utanomsanselege.

{{Musikknotar:}} Opninga av Schuberts "ufullente" symfoni nr. 8.

Den 9. symfonien i C-dur vart av Schumann beundra for si "himmelske lengd", ei lengd han vel neppe hadde tolt hadde det ikkje vore for Schuberts umåteleg vakre melodiar. Og i tillegg til det melodiske stoffet er det orkesterklangen og orkesterbruken ein blir fascinert av.

{{Portrett:}} Felix Mendelssohn-Bartholdy

\_Felix Mendelssohn-Bartholdy\_ (1809-47) hadde ei eiga evne til å skildre landskap i musikk. Han skreiv mange symfoniar, men det er dei tre siste som blir mest spelte i dag. To av desse, \_Den skotske\_ nr. 3 og \_Den italienske\_ nr. 4, har altså geografiske namn. I desse to viser Mendelsohn oss korleis den tyske romantikaren oppfattar Nord-Europa og Sør-Europa. Skottland blir skildra grått og melankolsk med gneldrande sekkepiper og med stemningar som er henta ut av dei gamle heroiske balladane. Italia er solrikt og vibrerande med innslag av folkeleg dans og pilegrimsprosesjonar. I begge symfoniane bruker han den sykliske symfoniforma Haydn og Mozart nytta, men i "den skotske" blir alle dei fire satsane spelte \_attacca\_, og dei er bundne saman av små sitat

--- 173 til 305

frå den langsame innleiinga til første sats. I tillegg er det stor grad av melodisk slektskap mellom tema i dei ulike satsane.

  Musikken til Mendelssohn er luftig, elegant og lettflytande, og orkesterpaletten hans er svært fargerik. Her er det ei lys og optimistisk verd vi møter. Eit særeige trekk er den såkalla "alvemusikken", fjørlette staccatorørsler som kvervlar gjennom orkesteret og lagar eit vibrerande klangteppe. Mendelssohn framstår som "den klassiske romantikaren" framfor nokon: klassisistiske former, klassisk klarleik og eit kontrollert romantisk uttrykk utan overdrivingar.

  \_Robert Schumann\_ er i dei fire symfoniane sine ein fullblods romantikar i langt større grad enn det Mendelssohn er. Den første symfonien er kalla \_Vårsymfonien\_. Opphavleg tenkte Schumann at satsane skulle ha titlar etter mønster av \_Pastoralesymfonien\_ til Beethoven, men dette droppa han. Symfoni nr. 3 har tilnamnet \_Den rhinske\_, og i begge symfoniane kan vi sjå at Schumann er ein stad midt imellom den klassisistiske og den nytyske retninga. Han uttalte seg sterkt kritisk til programmusikk generelt, men det ser ut til at han aksepterer karakteriserande musikk.

  I symfoni nr. 4 lèt Schumann satsane gå attacca slik Mendelssohn hadde gjort i \_Den skotske\_. For å binde satsane saman musikalsk lèt han dei fleste tema springe ut av den langsame innleiinga til første sats. Dette er eit viktig trekk ved utviklinga av den romantiske symfonien.

  Schumann utnyttar ikkje orkesteret like briljant som Schubert og Mendelssohn. Styrken hans viser seg først og fremst i mengda av vakre lyriske detaljar.

  \_Johannes Brahms\_ var 43 år og ein erfaren komponist før han komponerte sin 1. symfoni (c-moll) i 1876. I dei neste ni åra kjem det tre symfoniar til: nr. 2 (D-dur) i 1877, nr. 3 (F-dur) i 1883 og nr. 4 (e‑moll) i 1885. Dei er alle saman klassisistiske i forma med fire satsar i vanleg rekkjefølgje. Dei klassisistiske førebileta gir seg også til kjenne i den utstrakte bruken av kontrapunkt og tematisk arbeid, mens det romantiske kjem fram i orkesterklangen, i harmonikken og ikkje minst i den lyrisk-melodiske utforminga av tema der Brahms tydeleg står i gjeld til Schubert.

{{Portrett:}} Johannes Brahms i 1853.

Når det gjeld toneartsforholdet mellom satsane i sykliske verk, har Brahms ein forkjærleik for mediantsamband. I Brahms 1. symfoni

--- 174 til 305

finn vi til dømes 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 eit tredjegrads mediantforhold (ingen fellestonar), mens det mellom dei andre er eit andregrads (éin fellestone).

  Romantikarane var først og fremst opptekne av det lyriske uttrykket, og mediantsamband framhevar etter deira meining dette mykje betre enn dei meir spenningsskapande kvart- og kvintsambanda (subdominant og dominant) vi som oftast finn mellom satsane i wienerklassisistiske symfoniar.

{{Ramme:}}

\_Absolutt musikk\_ blir brukt som nemning på musikk som ikkje skal skildre noko utanommusikalsk, til dømes hendingar, sinnsstemningar og gjenstandar. Absolutt musikk er det motsette av \_programmusikk\_.

{{Slutt}}

All musikken Brahms skreiv, var absolutt musikk, så også symfoniane. Ingen verk har skildrande titlar eller antydning til program. Han såg på Beethoven som sitt store førebilete, og det er ikkje tilfeldig at den første symfonien hans går i c-moll (som Beethovens 5.), og at det sentrale temaet i siste sats har klare fellestrekk med det kjende temaet i siste sats av Beethovens 9. Musikken til Brahms har alltid ein stram konstruksjon og ei logisk form.

  Tematikken hos Brahms er for det meste diatonisk. Tema er forma som vakre melodiar samstundes som dei ofte er baserte på små kjernemotiv. Hovudtemaet i første sats i 4. symfoni er konstruert av ei fallande og deretter ei stigande rekkje med tersar. Mot desse diatoniske melodiane bruker han mykje kromatikk i understemmene, noko som gir ein raffinert og utprega romantisk harmonikk. Dette er eit karakteristisk stiltrekk som vi også finn hos fleire andre romantiske komponistar, ikkje minst hos Edvard Grieg.

  Brahms hadde også ei sterk interesse for musikk frå barokken og renessansen. Dette viser seg i at han ofte kan tendere mot modalitet, slik han til dømes gjer det i 2. sats i 4. symfoni. Sjølv om hovudtonearten i denne satsen er E-dur, går opningstemaet i e‑frygisk.

  Eit anna resultat av interessa for musikken i eldre tider er bruken av gamle former og komposisjonsprinsipp, mellom anna variasjonsform, fuge og passacaglia. Eit godt døme på dette finn vi i siste sats i 4. symfoni som er bygd opp som ein stor chaconne.

   \_Anton Bruckner\_ (1824-96) prøvde som Brahms å sameine dei romantiske ideane med ideala frå wienerklassisismen, men løysinga hans er vesentleg annleis. Han har skrive ni symfoniar, og desse står ved sida av dei tre store messene som hovudverka i produksjonen hans. Den første skreiv han i 1865-66, da han var over 40 år, og den siste vart fullført av ein elev på grunnlag av skisser Bruckner hadde gjort ferdig før han døydde.

{{Portrett:}} Anton Bruckner i 1894.

Bruckner kom tidleg i kontakt med Wagner, og dette møtet kom til å prege musikken hans nokså sterkt. Det førte også til at han vart teken for å vere

--- 175 til 305

wagnerianar i konflikten som utvikla seg mellom Wagners sympatisørar og Brahmstilhengjarane i Wien. Det vart da heller aldri noko hjarteleg forhold mellom han og Brahms.

  Symfoniane til Bruckner er klassisistiske på den måten at alle har fire satsar. Yttersatsane er gjerne i sonatesatsform, og dei har alle saman store dimensjonar. Tema til Bruckner er gjerne avleidde av kvarandre, og ofte blir dei gjennomføringsmessig behandla alt i eksposisjonen. Gjennomføringa og reprisen blir slått saman før satsen blir runda av med ei oppsummering av dei føregåande tema. Både første og siste sats har hurtig tempo, men tempo hos Bruckner verkar langsame på grunn av den langsame harmoniske rytmen og dei lange linjene.

  Bruckner var ein svært dyktig organist, og han utnyttar orkesteret på ein orgelliknande måte ved å setje ulike instrumentgrupper og ‑kombinasjonar opp mot kvarandre i store klangblokker som avløyser kvarandre. Wagner-påverknaden kan vi spore i harmonikken, i storleiken på orkesteret og i melodiutviklinga. Det siste hentar han inspirasjon til i Wagners "uendelege melodi". Hos Bruckner ser vi at dei melodiførande stemmene overlappar kvarandre.

  Ingen av symfoniane til Bruckner har eit program som ligg til grunn for den musikalske utviklinga. Dessverre kom Bruckner i heile si levetid til å stå i skuggen av Brahms. Først i den seinare tid har musikken hans fått den merksemda han fortener.

### xxx3 Konsertforma i romantikken

Vi kan seie at det særleg var to føresetnader som gjorde at solokonsertforma vart svært populær utover i romantikken

  For det første var det ei form som på mange måtar kunne spegle haldninga til kunstnarar i romantikken. Romantikken er tida for dei berømte klaver- og fiolinvirtuosane. Publikum dyrkar den geniforklarte utøvaren, og mange av desse utøvarane har gjennom å komponere konsertar til eige bruk i sterk grad vore med på å prege musikkutviklinga.

  For det andre var det i romantikken stor interesse for orkesterklang og orkestermusikk. Solokonserten kunne femne begge desse og var derfor ei naturleg form å uttrykkje seg i for mange av komponistane.

  Den romantiske konserten utviklar seg i to ulike retningar:

1. Den symfoniske konserten

2. Virtuoskonserten

I ein symfonisk konsert finn vi i større grad ei jamvekt mellom orkester og solist. Sjølv om solostemma også her kan vere svært virtuost forma, har orkesteret ei meir sentral rolle. I staden for å fokusere berre på solisten prøver ein heller å utnytte den klangkontrasten som oppstår mellom solist og orkester. Konserten får da ei symfonisk utvikling med solisten som ein ekstra klangfaktor i tillegg til orkesteret.

--- 176 til 305

I ein virtuoskonsert står solisten i sentrum, mens orkesteret kjem meir i bakgrunnen og får ei reint akkompagnerande rolle. Formålet er da å framheve solisten gjennom måten han eller ho handterer det virtuose solistpartiet på. Denne retninga har vi teke for oss tidlegare. Vi skal derfor her sjå på korleis den symfoniske konserten utviklar seg i romantikken.

  Mendelssohn skreiv fleire konsertar, men berre tre er utgitt: to klaverkonsertar og ein fiolinkonsert. Fiolinkonserten Op. 64 vart komponert i 1844 og representerer ikkje berre eit høgdepunkt i Mendelssohns produksjon, men også i heile fiolinkonsertlitteraturen. Og han blir jamleg framført i konsertsalane rundt om i verda.

  Eit klart romantisk trekk, som vi også finn i andre verk av Mendelssohn, er behovet for å styrkje einskapen mellom satsane med ulike verkemiddel. Dei to første satsane blir knytte saman av ein overleiingsdel, og i innleiinga til siste sats blir hovudtemaet i første sats henta fram att. I første sats finn vi også nokre nye formløysingar. Orkestereksposisjonen er utelaten slik at solisten byrjar med det same. Dessutan kjem kadensen i slutten av gjennomføringa, ikkje mellom reprisen og codaen som i den klassisistiske konserten. Solostemma i Mendelssohns fiolinkonsert er svært virtuost forma, men orkesteret har langt frå berre ein akkompagnerande funksjon. Det blir derfor naturleg å plassere dette verket ein stad midt imellom dei to retningane.

  Schumanns konsertar må også plasserast mellom dei to retningane. Dei mest spelte er klaverkonserten i a-moll Op. 54 frå 1845 og cellokonserten, også i a-moll Op. 129 frå 1850. Klaverkonserten ligg nokså langt frå det klassisistiske idealet, sjølv om han har den tresatsige strukturen. I første sats er dei tradisjonelle orkester- og solisteksposisjonane slått saman til ein, der både solist og orkester deltek i temapresentasjonen.

   Eit anna viktig trekk ved denne konserten er at han må reknast som \_monotematisk\_, det vil seie at han byggjer på eitt grunntema. Vi kjenner denne teknikken frå Beethovens 5. symfoni, men dette er noko som blir meir vanleg utover i romantikken. Dessutan går andre og tredje sats attacca. Fordi romantisk musikk ofte er prega av hyppig skiftande stemningar og lett kan verke fragmentarisk, blir det viktig for komponistane å finne måtar å binde komposisjonane saman på. Vi har sett det hos Mendelssohn, og vi ser det her hos Schumann.

  Konserten kan nesten kallast eit klaverstykke med eit luftig og gjennomsiktig orkesterakkompagnement som her og der overtek songbare melodilinjer frå solisten. Schumann skal sjølv ha sagt om verket at det var ein mellomting mellom symfoni, konsert og stor sonate. Men sjølv om klaverstemma står i sentrum, er det virtuose erstatta av eit meir intimt og lyrisk uttrykk, og klaver- og orkesterstemma er meir innvovne i kvarandre enn dei er i ein typisk virtuoskonsert.

  Nokre av dei same trekka finn vi i cellokonserten. Han har tre satsar som blir spelte attacca. Om denne konserten skal Schumann sjølv ha sagt at det er eit "konsertstykke for cello med orkesterakkompagnement".

--- 177 til 305

Dette viser at Schumann i konsertane sine kan redusere rolla til orkesteret til først og fremst å akkompagnere solisten. Men solopartiet er ikkje utprega virtuost forma. Dermed plasserer også Schumann seg midt mellom dei to retningane.

  Det er vel i konsertane til Johannes Brahms at vi kjem nærmast den såkalla symfoniske konserten. I alt skreiv han to klaverkonsertar, ein fiolinkonsert og ein dobbeltkonsert for fiolin og cello.

  Den første klaverkonserten, som er eit svært tidleg verk av Brahms (Op. 15 og skrive i 1858), har ein tradisjonell første sats der solisten først blir introdusert etter orkestereksposisjonen. Klaverkonserten i B‑dur (Op. 83 frå 1881) er eit mykje seinare verk, og her bryt han meir med tradisjonen. Denne konserten har fire satsar, og solisten kjem inn heilt frå byrjinga i første sats. Klaverstemmene i dei to konsertane er ikkje prega av virtuositet sjølv om dei byr på store tekniske utfordringar. Frasane ligg ikkje lett i fingrane, og det trengst eigentleg meir fysisk styrke og uthaldsevne enn finslipt eleganse og fingerferdigheit for å vere klaversolist i desse konsertane.

  Fiolinkonserten i D-dur (1878), som igjen er i tradisjonell tresatsig form, vart dedikert til den ungarskfødde fiolinisten \_Joseph Joachim\_ (1831-1907), som også skreiv kadensen til han. Joachim hadde lenge vore ein nær venn og samarbeidspartnar for Brahms, men forholdet kjølna under Joachims skilsmisse fordi Brahms tok parti for kona. Forholdet dei imellom betra seg likevel da Brahms hadde skrive dobbeltkonserten. Dei siste satsane i begge desse verka har noko ungarsk eller sigøynarliknande i uttrykket som gjerne kan vere ein liten hyllest til Joachim.

{{Portrett:}} Fiolinisten Joseph Joachim.

Dobbeltkonserten i a-moll (1887) er prega av Brahms interesse for barokkmusikk. Vi kan sjå på han som ein freistnad på å utforske kva moglegheiter som ligg i concerto grosso-konseptet for ein komponist mot slutten av 1800-talet. Han er svært polyfon i teksturen og gjer bruk av eit mykje meir avgrensa

--- 178 til 305

tematisk materiale enn dei tre andre konsertane til Brahms. Dette blir godt illustrert i andre sats der melodikken spring ut av eitt lite opningsmotiv, ein stigande kvart.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Kva heiter dei to stilistiske hovudretningane som dominerte musikkskapinga i romantikken, og kva komponistar var dei sentrale innanfor desse retningane?

2. Kva er eit \_leiemotiv\_?

3. I kva for tre formtypar blir den romantiske lieden klassifisert?

4. Kva komponistar var dei viktigaste for utviklinga av den tyske lieden?

5. Kva er ein \_songsyklus\_?

6. Kva skil Hugo Wolfs lieder frå dei som til dømes Johannes Brahms komponerte?

7. Kva stiltrekk er særleg tydelege i den \_klassisistisk-romantiske symfonien\_, og kva komponistar skreiv slike symfoniar?

8. Kva er absolutt musikk?

9. Peik på nokre viktige skilnader mellom den \_symfoniske konserten\_ og \_virtuoskonserten\_ i romantikken.

## xxx2 Operagigantane på 1800-talet: Verdi og Wagner

Dei to store operagigantane på 1800-talet hadde eigentleg ganske lik personleg og musikalsk bakgrunn. Dei kom begge frå lågare middelklasse, dei fekk begge relativ vilkårleg musikkopplæring i ungdommen, og dei var begge sterkt politisk bevisste. I god romantisk ånd utnytta dei begge den usystematiske musikkutdanninga si til å skape myten om at dei var musikalsk autodidakte.

  Vi kan likevel peike på minst like mange skilnader som likskapar mellom desse to. Verdi stod med begge beina godt planta i den italienske belcantotradisjonen, og han hadde viktige og markante forgjengarar han kunne lene seg til undervegs når han skulle etablere sitt eige personlege tonespråk. Operaen var dessutan rekna som nærmast eit folkeleg musikkuttrykk i Italia, og Verdi kunne utnytte det til sin fordel at han voks opp i ein allereie lang og fast tradisjon. Den dominerande posisjonen Verdi etter kvart fekk som operakomponist, gjorde at han spelte ei rolle i samlinga av Italia, og han fekk plass i det første italienske parlamentet. Namnet Viva Verdi vart dessutan nytta som eit akronym og hemmeleg kamprop for kongen og Italias samling (Viva \_Vittorio Emanuele Re D'ltalia\_ - Leve Viktor Emanuel Italias konge).

  Verdi delte ikkje Wagners idé om at operaen skulle vere eit totalkunstverk, og han sa derfor: "opera er opera, symfoni er symfoni". Verdi skreiv ikkje librettoen til operaene sjølv slik Wagner gjorde, men han var likevel svært nøye med korleis han var forma, og det var svært viktig å få til ein einskap av handling og musikk i operaene han komponerte. Den songbare og fengjande melodien var nesten alltid Verdis utgangspunkt, og det var berre i dei siste operaene han skreiv, at orkesteret og den musikalske behandlinga av det dramatiske stoffet vart viktigare enn sjølve melodien.

--- 179 til 305

Orkesteret vart likevel aldri berar av den musikalske utviklinga som hos Wagner. Wagners leiemotivteknikk vart i liten grad brukt av Verdi.

  Wagner på si side måtte nærmast skape den store tyske operaen på eiga hand. Dei viktigaste tyske forløparane hans var Weber, Spohr og Nicolai, men dei skreiv tradisjonelle operaer med innslag av det tyske syngjespelet. Musikalsk sett vende Wagner seg til heilt andre inspirasjonskjelder, der dei viktigaste var Bellini, Berlioz og Liszt. Wagner hadde også visjonar om å skape ein heilt ny type musikkdramatikk som sprengde forma og dimensjonen til den tradisjonelle operaen gjennom skapinga av "Das Gesamtkunstwerk". Sjølv om Wagner hadde klare politiske standpunkt, vart han aldri ein samlande faktor i skipinga av den tyske staten slik Verdi hadde vore det i Italia, men musikalsk sett fekk Wagner meir å seie for generasjonane etter seg enn Verdi.

   \_Giuseppe Verdi\_ (1813-1901) var den mest framståande italienske komponisten på 1800-talet. Han voks opp i ein provins av Italia som var styrt av Austerrike, og dette bevisstgjorde tidleg eit nasjonalt engasjement hos Verdi. Han fekk godteke sin første opera, \_Oberto\_, for oppføring på La Scala i 1839. Dette var ein av dei viktigaste operascenene i Europa, og suksessen med \_Oberto\_ førte til at han fekk kontrakt på levering av tre nye operaer i løpet av to år for La Scala. Operaen \_Nabucco\_ (1842) vart ein av dei største suksessane i La Scalas historie, og dei neste 11 åra følgde 16 nye operaer.

  Etter at han hadde budd både i London og Paris flytte Verdi tilbake til Italia i 1849. Han tok over familiegarden Sant'Agata rett utanfor heimbyen Busseto og gjorde han til eit mønsterbruk dei neste åra.

  I 1853 var operaen \_La Traviata\_ ferdig, og Verdi hadde etter kvart vorte svært selektiv i valet av tema som han tok opp i operaene sine, og dei neste 18 åra komponerte han berre seks nye operaer. To av desse vart skrivne for Parisoperaen. Verka var derfor betydeleg lengre ein dei andre operaene han hadde laga, og oppdraga til Pari førte med seg ei forplikting frå Verdis side til å vere til stades under den omfattande innstuderingsperioden. Slik fekk han fleire lengre utanlandsopphald i 1850- og 1860-åra.

  Verdis politiske engasjement var tydeleg gjennom valet av tekstar i operaene han komponerte, og i åra 1861-65 fekk ein overtalt han til å la seg velje til det første italienske parlamentet. I desse åra var det derfor berre operaen \_Lagnadens makt\_ (1862) som vart oppført. Likevel brukte han mykje tid på å revidere tidlegare operaer i desse åra. Dei einaste større komposisjonane som fekk si uroppføring i 1870-åra, var operaen \_Aïda\_, oppført for første gong i Kairo i 1871, og \_Requiem\_, uroppført i St. Marco i Milano i 1874.

  Det gjekk heile 16 år mellom \_Aïda\_ og \_Otello\_ (1887), den neste operaen Verdi skreiv. Fem år seinare fullførte Verdi sin siste opera \_Falstaff\_ (1893). Verdi døydde i Milano i 1901.

--- 180 til 305

{{Poetrett:}} Giuseppe Verdi om lag 1860.

Verdis operaproduksjon lèt seg nokså naturleg dele i fire periodar etter formale kriterium og hendingar i livet til komponisten. Den første perioden er prega av dei revolusjonære og nasjonale fridomsbølgjene som var sterke i heile Europa i 1840- og 1850-åra. Når han brukte historiske tema med sterkt patriotisk innhald, fekk han gitt kunstnarleg uttrykk for dei nasjonale fridomstankane han ønskte å setje mot i det italienske folket med. I Italia var operaen som nemnt ei folkeleg kunstform. Derfor var operaen det mediet som sterkast kunne nå fram med ein slik bodskap. Verdi møtte betydeleg forståing og beundring fordi han tok opp tema der opprør mot styresmaktene og framande tyrannar står sentralt.

--- 181 til 305

Operastilen i den første perioden er prega av stiluttrykket i napolitanaroperaen og har mykje til felles med operaer av Rossini, Bellini og Donizetti. Belcantostilen og arien står saman med ensembla og korpartia sentralt i måten operaen er oppbygd på. Handlinga er likevel alltid svært viktig hos Verdi, og dette gjorde at operaen appellerte sterkt til publikum, og Verdi vekte ei eineståande nasjonal begeistring.

  Dei tre operaene han komponerte i åra 1851-53, \_Rigoletto\_ (1851), \_Il Trovatore\_ (Trubaduren, 1853) og \_La Traviata\_ (1853), representerer ei heilt anna side ved Verdis operakunst. Desse operaene har ein større allmennmenneskeleg appell både gjennom temavalet som er kjærleik, sjalusi og drap, samtidsperspektivet i operaene og meir realisme i handlinga. Spesielt gjeld dette den siste av desse tre operaene, \_La Traviata\_. Operaen byggjer på samtidsdramaet \_Kameliadamen\_ av Alexandre Dumas d.y., som mellom anna diskuterer seksualmoralen i tida. Verdis karakterisering av dei ulike rollefigurane blir djupare enn før. Konkret lèt Verdi personane konversere i sin eigen personlege stil over orkestersatsen, og kvar og ein av dei får ha sin eigen individualitet sjølv når dei syng saman i duettar, tersettar eller kvartettar. På den måten får han forsterka kjenslene som teksten prøver å formidle, og den musikalske karakteriseringa av personane blir mykje meir effektiv og konsekvent. Kontrasten mellom den pukkelryggja narren og dottera hans i \_Rigoletto\_ blir også gripande skildra på denne måten.

  Sigøynaren Azucenas absolutte krav om å hemne den døde mora set i gang heile handlinga i \_Trubaduren\_, og Verdi maktar å framstille han nesten som ein psykopat. Verdi var ein meister i å skape fengjande melodiar, og mange av ariane frå desse tre operaene vart utruleg populære i samtida. Dei har dessutan ofte vorte brukte som konsertnummer i alle åra sidan. Mest kjent blant dei er kanskje "Arien til hertugen":

{{Musikknotar:}} "La Donna e mobile" frå Rigoletto.

--- 182 til 305

Sjølv om \_Trubaduren\_ har meir til felles med belcantostilen hos Bellini og Donizetti enn dei to andre operaene frå denne perioden, merkar vi tydeleg at Verdi er i ferd med å arbeide seg bort frå den napolitanske operastilen.

  Dei mest sentrale operaene i Verdis tredje periode er \_La forza del destino\_ (Lagnadens makt, 1862), \_Don Carlos\_ (1867) og \_Aïda\_ (1871). Her fjernar Verdi seg enda meir frå napolitanarstilen. Heilskapen i dramaet og handlinga vart viktigare enn før, og verka blir enda meir gjennomkomponerte og heilstøypte. Verdi arbeidde meir med personkarakteristikkane slik at den psykologiske skildringa blir skarpare og meir realistisk. Instrumenteringa blir også meir nyansert, og ariane går meir over i heile scener som gir meir tid til å skildre dei skiftande sinnsstemningane hos hovudpersonane. Det er elles interessant å leggje merke til at Verdi vender tilbake til historiske personar og handlingar i denne komposisjonsperioden. Handlinga i \_Don Carlos\_ er knytt til livet til kronprins Carlos av Asturias i Spania på midten av 1500-talet, og i \_Aïda\_ er vi attende i gamle Egypt. Både i valet av historiske tema som bakgrunn for handlinga og bruk av større scener i staden for klart avgrensa resitativ og ariar kan tyde på at Verdi var inspirert av Wagners operaidear, og at han var på veg bort frå den napolitanske belcantostilen som hadde vore utgangspunktet hans.

  I 1887 vart operaen \_Otello\_ uroppført på La Scala i Milano. Librettisten Boito hadde arbeidd med Shakespeares drama på ein framifrå måte, og den dramatiske og uttrykksmessige krafta i operaen er imponerande. Verdi bruker musikalske verkemiddel så elegant og meisterleg at verket framstår som eit av dei største meisterverka i operalitteraturen, og det blir spelt regelmessig på operascener over heile verda.

  80 år gammal leverte Verdi frå seg eit av dei mest sprudlande overskotsverka i operalitteraturen. Igjen hadde Boito utarbeidd ein libretto basert på Shakespeares komedie \_Dei lystige konene i Windsor\_, og operaen vart kalla \_Falstaff\_ (1893) etter hovudpersonen i dramaet. Operaen er i sin karakter ein buffaopera, men står langt frå den napolitanske forma for buffaopera som Rossini og Donizetti hadde brukt. Til og med belcantostilen har Verdi gått bort frå til fordel for ei gjennomarbeidd karakterteikning av hovudpersonen gjennom musikk. Falstaff skifter frå den djupaste fortvilinga til den høgste gleda i løpet av ei scene, og dette får Verdi fram berre ved hjelp av musikalske verkemiddel og ein utsøkt orkestreringskunst. \_Falstaff\_ framstår nesten som ein kammeropera, og i reinaste Shakespeare-stil blir operaen avslutta med ein epilog som er forma som ein fuge, med orda \_Tutto il mondo e burla\_ (alt er ein spøk).

--- 183 til 305

{{Bilete:}} Operasongaren Thomas W. Keene som Othello i 1884.

--- 184 til 305

{{Portrett:}} Richard Wagner

Den viktigaste tyske operakomponisten og ein av dei viktigaste i musikkhistoria er \_Richard Wagner\_ (1813-83). Etter oppveksten i Leipzig og Dresden arbeidde han som kor- og kapellmeister ved fleire operascener utover i 1830-åra. I 1837 vart han tilsett som kapellmeister ved operaen i Riga. Forholda ved teateret var katastrofale, og Wagner vart etter kvart så forgjelda at han måtte rømme frå kreditorane. Under flukta kom han seg om bord i ei lita frakteskute som skulle til London. I Skagerrak blåste det opp til storm, båten dreiv av og måtte søkje nødhamn på Sørlandskysten ikkje langt frå Tvedestrand. Inspirert av stormen i Skagerrak og opphaldet ved norskekysten komponerte han nokre år seinare operaen \_Den flygande hollendaren\_ (1843). Den litt dystre stemninga i verket appellerte ikkje til publikum i første omgang, men operaen er i dag det av Wagners verk som oftast blir sett opp på operascenene rundt om i verda. Før denne operaen vart uroppført i Dresden, hadde Wagner budd fleire år i Paris, men opphaldet førte ikkje til noka betring av den økonomiske situasjonen hans, og i 1842 fekk han kapellmeisterstillinga ved hoffet i Dresden. Her hadde han fått oppført operaen \_Rienzi\_ (1842). Den vart ein enorm suksess fordi han i dette verket hadde greidd å skildre uroa i samtida på ein underfundig måte.

  Wagner vart i Dresden i seks år og fekk oppført operaen \_Tannhäuser\_ (1845). Her skreiv han dessutan operaen \_Lohengrin\_ (1850) og gjorde dei første skissene til operasyklusen \_Nibelungenringen\_. Wagner hadde heilt sidan ungdommen hatt revolusjonære tankar, og han meinte at ein burde ta privilegia frå adelen i Tyskland. Han var sterkt for at det vart oppretta ein tysk republikk der borgarskapet skulle få overta makta. Wagner deltok derfor aktivt da februarrevolusjonen braut ut i store delar av Europa i 1848. Men etter at maioppstanden året etter slo feil, måtte Wagner rømme frå Dresden hals over hovud, og han greidde å komme seg til det nøytrale Sveits, der han fekk fast tilhald i Zürich dei neste ni åra.

--- 185 til 305

Åra i Sveits vart dei mest produktive for Wagner. Her komponerte han dei to første operaene i \_Nibelungenringen: Das Rheingold\_ (1853-54) og \_Die Walkiire\_ (1854-56), og han skreiv fleire bøker om filosofiske og kunstnarlege emne. Dei viktigaste av desse er \_Das Kunstwerk der Zukunft\_ (Framtidas kunstverk, 1849) og \_Oper und Drama\_ (1850‑51). I desse bøkene gjer Wagner greie for ideen om totalkunstverket og det idémessige utspringet for leiemotivet. I løpet av åra i Sveits oppstod det eit uforløyst kjærleiksforhold mellom Mathilde Wesendonck og Wagner, og det inspirerte komponisten til å skrive ein av dei største kjærleiksoperaene i romantikken: \_Tristan og Isolde\_ (1859).

  Etter at han enda ein gong greidde å rømme frå kreditorane, vart kong Ludvig 2. av Bayern Wagners velgjerar i 1864, og komponisten fekk endeleg stabile inntektsforhold. I 1866 busette han seg i Luzern i Sveits, og i 1868 vart operaen \_Die Meistersinger von Nürnberg\_ oppført i München.

  Dei første åra i Luzern arbeidde Wagner for å fullføre \_Nibelungenringen\_, men han ville ikkje oppføre heile verket før det var bygd eit eige operahus spesielt designa for operaene hans. I 1871 valde Wagner seg ut den vesle byen Bayreuth i Bayern som staden for det nye operahuset, og året etter vart grunnsteinen for \_Bayreuth Festspielhaus\_ lagd ned, og Wagner-familien flytte til byen. Operahuset vart innvigd i 1876 med uroppføring av dei fire operaene i \_Nibelungenringen\_ under det første Wagnerfestspelet i historia. Heile framføringa tok 18 timar. Richard Wagner døydde i Venezia i 1883.

{{Bilete:}} Festspelhuset i Bayreuth, som vart spesialkonstruert for framføring av Wagner sine operaer, vart innvia i 1876.

--- 186 til 305

Wagners produksjon kan vi dele inn i tre periodar:

1. periode: Instrumentalverka inkludert klaversonatane og symfoni i C-dur, dei første operaene til og med \_Rienzi\_ (1840)

2. periode: operaene \_Den flygande hollendaren\_ (1841), \_Tannhauser\_ (1845) og \_Lohengrin\_ (1848)

3. periode: \_Tristan ogLsolde\_ (1859), \_Meistersongarane frå Niirnberg\_ (1867), \_Nibelungenringen: Rhingullet\_ (1854), \_Valkyrien\_ (1856), \_Siegfried\_ (1871) og \_Ragnarok\_ (1874). Operaen \_Parsifal\_ (1882)

Relativt tidleg i karrieren seier Wagner at den reine instrumentalmusikken hadde utspelt si rolle, og han viser til at også Beethoven i sin 9. symfoni hadde skjønt dette fordi han hadde sett seg tvinga til å bruke tekst for å få sagt det han hadde på hjartet. Løysinga var ifølgje Wagner å skape totalkunstverket, \_Das Gesamtkunstwerk\_, der dei viktigaste kunstartane vart sameinte. Desse var diktet, musikken og skodespelet. Etter Wagners syn var det berre operaen slik han sjølv hadde utvikla han, som kunne ta opp i seg desse kunstartane. Og Wagner meinte at dramaet var viktigast. Det viser Wagner konsekvent ved å skrive sine eigne librettoar, eller "dikt" som han kalla operatekstane. Desse gav han ut separat, og han arrangerte ved fleire høve offentlege lesekveldar der han framførte librettoane i operaene som diktverk. Ettersom dramaet var målet, var musikken eit av midla. Den symfoniske musikken var ideell som utgangspunkt for formdanninga i ein opera. Det musikkdramatiske verket skulle vere ei stadig strøymande dramatisk form som ikkje måtte bli oppdelt av resitativ, ariar eller ensemble slik den italienske og den franske operaen var organiserte. Wagner ønskte at operaen skulle vere som ein dramatisk symfoni med ei samanhengande utvikling av det tematiske og dramatiske stoffet. Den orkestrale innleiinga skulle føre tilhøyrarane direkte inn i dramaet, og songarane skulle ikkje akkompagnerast av orkesteret, men gå inn i den strøymande heilskapen som eitt av fleire musikalske og instrumentale element.

  Ved at ei ny melodilinje fekk byrje før den førre var avslutta, lét Wagner melodilinjene i ei akt eller ei scene halde fram kontinuerleg framover. På denne måten skapte han ein slags "uendeleg melodi". Sentralt i oppbygginga av den musikkdramatiske forma stod leiemotivteknikken. På same måten som musikalske motiv til saman dannar hovud- eller sidetema i ein symfonisk sats, er leiemotiva med på å byggje opp sentrale tema i operaen. Leiemotiva har dessutan den funksjonen at dei karakteriserer gjenstandar, idear eller personar og gjer sitt til å binde det tematiske materialet i operaen saman til ein heilstøypt musikalsk heilskap.

  I Wagners andre periode har han gått bort frå inndelinga i tydelege resitativ og ariar, og operaene \_Den flygande hollendaren, Tannhäuser\_ og \_Lohengrin\_ utgjer overgangsoperaer mellom den tradisjonelle operastilen i den første perioden og den musikkdramatiske stilen han kom fram til i den tredje perioden med uendeleg melodi og leiemotivteknikk.

  Alt i Dresden hadde Wagner byrja å skrive på librettoane, eller "dikta" til dei første operaene i \_Nibelungenringen\_. Teksten til \_Ringen\_ sette Wagner sjølv saman basert på den norrøne \_Volsungesagaen\_, som var skriven ned på 1200-talet, og den tyske \_Niebelungenlieden\_ frå 1100-talet. \_Ringens\_ litterære motiv er kampen mellom kjærleiken

--- 187 til 305

og materialismen (ringen), eit allmenngyldig og tidlaust tema som blir sterkare framheva ved at handlinga er lagd til ei uverkeleg, mytisk verd. Operaene frå denne perioden har ikkje ouverture, men ei instrumental \_Einleitung\_ eller \_Vorspiel\_ (innleiing eller forspel) som skal førebu handlinga og presentere den sentrale ideen i dramaet gjennom musikk. \_Nibelungenringen\_ har nesten like mange handlande personar og sidetema som ein islandsk ættesaga frå norrøn tid. For at publikum skal vere i stand til å halde greie på både personar, gjenstandar og gjennomgripande idear, innførte Wagner konsekvente og gjennomgåande leiemotiv. Han brukte leiemotivteknikken i \_Lohengrin\_ òg, men i \_Ringen\_ gjennomsyrar teknikken heile verket. Leiemotiva kan varierast, men ikkje meir enn at lyttaren kan kjenne att rytmen eller dei melodiske intervalla som er typiske for kvart motiv.

{{Musikknotar:}} Ringmotivet, Forbannelsesmotivet, Flammemotivet, Siegmunds motiv, Sverdmotivet, Valhallmotivet og Valkyriemotivet.

--- 188 til 305

{{Portrett:}} Richard Wagner.

Dei to første operaene i \_Ringen\_ vart komponerte ferdig i Zürich, og Wagner framførte delar av dei ved fleire høve utover i 1860-åra. Under opphaldet i Sveits hadde Wagner komme i kontakt med skriftene til filosofen Arthur Schopenhauer, og Wagner sa sjølv at dette var ei av dei viktigaste hendingane i livet hans. Schopenhauers innverknad på Wagner ser ut til å ha vore tosidig: Den djupt pessimistiske, buddhismeinspirerte filosofien til Schopenhauer, der han forfekta fornekting av viljen og søkte etter ein paradisisk tilstand, nirvana, når individet slutta å eksistere, kom til å påverke Wagners ideologiske retning på ein gjennomgripande måte. Dette kom òg til å påverke det musikalske uttrykket i alle dei verka han komponerte frå og med siste del av 1860-åra.

  Schopenhauer hevdar også at musikken står over dei andre kunstartane fordi musikken er det direkte uttrykket for det inste vesenet i tilværet som er blind, ureflektert vilje. Wagner omfamna spontant dette synspunktet sjølv om det stridde mot det han sjølv hadde hevda i boka \_Oper und Drama\_. Her postulerte Wagner at musikken skulle vere underordna dramaet, men vi ser at musikken får ei meir likeverdig dramatisk rolle i dei siste verka Wagner komponerte.

  Kjærleiken mellom Wagner og Mathilde Wesendonck var truleg den utløysande faktoren som førte til at Wagner stansa arbeidet med \_Ringen\_ og komponerte \_Tristan og Isolde\_. Dette er kanskje den mest konsekvente "symfoniske" operaen Wagner skreiv, og vi kan tydeleg spore innverknaden frå Schopenhauer i det faktumet at musikken nesten tek over sjølve dramaet i operaen. Alt i opninga møter vi bokstavleg talt den uforløyste kjærleiken mellom Tristan og Isolde, gjennom "Tristanakkorden"; vekseldominanten i a-moll (H-dur med senka kvint og stor sekst) som blir oppløyst i a-molls dominant, E-dur forsterka med ein septim, men som aldri blir ført til kvile i tonikaakkorden (a-moll). Den uoppløyste akkorden blir ført vidare og vidare til nye uoppløyste akkordar. Ikkje éin gong i løpet av heile forspelet landar musikken på ein a-mollakkord. Slik er også kjærleiken mellom Tristan og Isolde, han lever i eit spenningsforhold og blir aldri forløyst. Dei to som elskar kvarandre, blir stadig trekte mot kvarandre, men dei får kvarandre aldri.

--- 189 til 305

{{Musikknotar:}} Forspel til \_Tristan og Isolde\_.

--- 190 til 305

Wagner byggjer opp forspelet ved hjelp tre motiv som også står sentralt i resten av operaen som leiemotiv og bind handlinga saman på symfonisk vis. Men tonalt sett blir denne operaen eit brot med tidlegare symfonisk praksis. Hovudtonearten i starten er a-moll, men verket sluttar i H-dur. I symfonisk musikk (og i operaene) hadde det fram til no vore obligatorisk å avslutte eit verk i den same tonearten som det startar, eller i alle fall det same toneartsplanet (både Beethovens 5. symfoni og Berlioz' \_Symphonie Fantastique\_ startar i c-moll og sluttar i C-dur). Wagner har tydelegvis ønskt å markere endringa i kjærleiksforholdet mellom Tristan og Isolde undervegs i operaen ved å forskyve toneartsplanet i starten og slutten. Det er dessutan ikkje lenger snakk om å løyse opp dissonansar, men gi dissonerande akkordar ein klangleg eigenverdi og la ein komposisjon bevege seg friare i og mellom toneartsplana slik at verket blir avslutta uavhengig av starttonearten. Dette er elles idear som blir utvikla vidare i impresjonismen.

  Med \_Tristan og Isolde\_ hadde Wagner skapt ein opera som fullstendig svarte til operaidealet hans, og som vi derfor på mange måtar kan sjå på som det musikalske og dramatiske testamentet hans. Både handlinga og musikken går opp i ein høgare heilskap, operaen har fått ei symfonisk oppbygging basert på spenningsforholdet og leiemotivteknikken i dramaet. Samstundes markerer denne operaen slutten på funksjonsharmonikken som eit berande element i symfoniske komposisjonar. Ein utstrakt bruk av kromatikk, uoppløyste dissonansar, altererte akkordar og til dels svært frie modulasjonar understrekar "den harmoniske krisa" verket representerer.

  Sjølv om både \_Ringen\_ og den siste operaen hans, \_Parsifal\_, unekteleg er betydelege verk som i stor grad uttrykkjer operaideane til Wagner, blir \_Tristan og Isolde\_ av dei fleste sett på som det viktigaste verket hans. Dette blir også referanseverket i ettertida, og komponistane i postromantikken og impresjonismen henta inspirasjon frå nettopp \_Tristan og Isolde\_.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Kvifor blir operaen rekna som eit folkeleg musikkuttrykk i Italia?

2. Kvifor skreiv Wagner operalibrettoane sjølv?

3. Kva er La Scala?

4. Kvifor er operaene Verdi skreiv for Paris-operaen, lengre enn dei andre operaene hans?

5. Gjer greie for utviklinga vi finn i Verdis operaer, med tanke på tema som blir tekne opp gjennom handlinga i operaen og dei musikalske verkemidla som blir brukte i karakteriseringa av dei handlande personane.

6. På kva måte skil \_Falstaff\_ seg frå den napolitanske forma for buffaopera?

7. Kva hending inspirerte Wagner til å komponere operaen \_Den flygande hollendaren\_?

8. Kva er \_Das Gesamtkunstwerk\_?

9. På kva måte kan vi seie at Wagner skapte "symfoniske operaer"?

--- 191 til 305

10. Kva får oss til å seie at Wagner skapte ein "uendeleg" melodi i operaene sine?

11. Kva "kjelder" brukte Wagner da han skreiv librettoane til operaene i \_Nibelungenringen\_?

12. Kva er spesielt med forspelet til \_Tristan og Isolde\_?

## xxx2 Nasjonalismen i romantikken

Gjennom nesten heile 1800-talet var nasjonalisme eit sentralt element i den europeiske kulturen. Det hadde delvis samanheng med napoleonskrigane, men også det faktumet at heile kulturar og språkområde var innlemma i storstatar, og at folket i ein del av desse områda lengta etter sjølvstende. Mange av dei hadde vore sjølvstendige nasjonar tidlegare, og etter at napoleonskrigane var over, trudde dei at dei ville få det etterlengta sjølvstendet tilbake. I staden opplevde folk i mange eigne språk- og kulturområde at dei vart lagde inn under ei anna stormakt enn før.

  Dei tyske intellektuelle søkte etter det spesielt tyske i kulturen sin og applauderte alle freistnader på å integrere folkemusikk og kunstmusikalske uttrykk. Dette var eit ledd i sterke nasjonale rørsler tidleg på 1800-talet. Men årsaka no var napoleonskrigane, og dei skulle verke som ein samlande faktor for å stå saman mot ein ytre fiende. Likevel vart Webers opera \_Friskyttaren\_ rekna som ein vellykka freistnad på å sameine kunstmusikk med folkelege uttrykk.

  I parisarmiljøet vart det også i somme krinsar markert ei nasjonal interesse, og fleire komponistar prøvde å sameine element frå nasjonal folkemusikk med kunstmusikk. Chopin er det mest vellykka dømet på dette. Han vart verande polakk heile livet sjølv om han valde å ta fransk statsborgarskap, og han tok tidleg i bruk nasjonale element i musikken. Det same gjorde nordmennene Waldemar Thrane, Ole Bull og Thomas Tellefsen.

  I randsonene rundt dei tysktalande og fransktalande kulturområda som dominerte europeisk kultur, gjorde det seg etter kvart gjeldande ein motstand mot den einsidige kulturelle innverknaden frå dei sentrale områda. I mange av landa i randområda stod dessutan ein eigen kunstmusikktradisjon svakt eller mangla heilt, men dei hadde ein rik folkemusikktradisjon, og nasjonalromantikarane såg noko ekte og rotfest nasjonalt i folkemusikken. Dette var først og fremst tilfellet i dei skandinaviske landa, England, det noverande Tsjekkia og Russland.

  Komponistane i desse landa tok derfor i bruk "nasjonale motiv" i den musikken dei komponerte. I operaen kunne emne frå den nasjonale historia og kulturen bli behandla, eller komponistane kunne setje musikk til tekstar som var skrivne av dei leiande diktarane i landet. Symfoniske dikt vart ein populær sjanger for ein del av desse komponistane. Her kunne nasjonale hendingar, eventyr eller naturfenomen utgjere programmet for musikken.

  Dei musikalske elementa frå den nasjonale folkemusikken utvida tilgangen for komponistane på effektive melodiske og rytmiske verkemiddel og gjorde han rikare. Musikken deira fekk eit særpreg han elles ikkje ville hatt. Sjølv om mange av desse komponistane hevda at dei heva folkemusikken opp på eit høgare nivå ved å bruke

--- 192 til 305

han i kunstmusikken, hadde han mange stader ein viktig og verdifull eigeneksistens ved sida av kunstmusikken. Mange komponistar innsåg verdien av å bruke folkemusikarar som spelte tradisjonsmusikk, som innslag i eigne konsertar. Både Ole Bull og Edvard Grieg spelte konsertar saman med tradisjonsmusikarar og var på den måten med på å gi folkemusikken prestisje.

  Vi finn opposisjon mot den franske og den tyske dominansen i Italia òg, men stort sett berre i Verdis operaer. Italienarane såg på operaen som den viktigaste folkelege uttrykksforma, i motsetning til landa utanfor Italia der denne sjangeren vart rekna som eit overklassefenomen.

  Dei stilistiske trekka som er knytte til nasjonalromantikken, utvikla seg ulikt og i varierande tempo frå land til land. Det er likevel så mykje likt i grunntrekka i utviklinga at det kan vere greitt å sjå på dei viktigaste nasjonale komponistane i dette kapitlet.

## xxx2 Nasjonale trekk i romantisk musikk

### xxx3 Russland

Russland hadde vorte opna mot vest av Peter den store, som både innførte eineveldet etter vestleg modell og bygde ein ny hovudstad mens han regjererte i byrjinga av 1700-talet. I siste halvdel av det same hundreåret styrte den kulturinteresserte Katarina den store, og Peters hovudstad, St. Petersburg, inst i Finskebukta var ein open metropol som dei andre større byane i Europa. Russiske kunstnarar hadde nær kontakt med sine kollegaer i heile Europa, og både italienske, franske og tyske kunstnarar budde i den russiske hovudstaden i lengre eller kortare tid. Den russiske operaen vart leidd i tur og orden av italienarar, og desse skreiv ei mengd med operaer for hoffoperaen i St. Petersburg på 1700-talet.

  Da virtuosane reiste på turnear mellom dei største europeiske byane i første halvdel av 1800-talet, var St. Petersburg den austlege enden av "musikkaksen" London - Paris - Berlin - St. Petersburg. Denne aktiviteten førte til at russisk kunst ikkje skilde seg frå den ein utøvde i Europa elles, og det var vanleg å høyre "italienske operaer" som var komponerte av russiske komponistar i St. Petersburg. Det var likevel stor avstand mellom ortodoks kyrkjemusikk, den russiske folkemusikken og den europeiske kunstmusikken ein stort sett kunne høyre i Russland i byrjinga av 1800-talet. På denne tida byrja dei første nasjonale innslaga i den russiske kunsten å gjere seg gjeldande, og russiske komponistar tok etter kvart til å bruke element frå russisk folkemusikk.

  \_Mikhail Ivanovitsj Glinka\_ (1803-56) er rekna som far til den russiske musikken. I 1836 vart den første operaen hans, \_Eit liv for tsaren\_ (opphavleg tittel: \_Ivan Susanin\_), framført på det kongelege teateret i St. Petersburg. Operaen vart ein stor suksess, og sjølv om han er meir prega av italiensk bel canto enn russisk folkemusikk, hadde Glinka skapt ei samanhengande framstilling av handlinga ved at han lét resitativa og ariane gli over i kvarandre utan stopp. Orkestreringa var også framifrå og var starten på den orkestreringskunsten seinare russiske komponistar vart kjende for. Den neste operaen hans, \_Ruslan og Ludmilla\_ (1842), var bygd på russiske eventyr, og

--- 193 til 305

her finn vi nasjonalt prega rytmar og melodiar fleire stader. Saman med den rike og originale instrumenteringa hadde Glinka skapt eit nytt tonespråk.

{{Måleri:}} Mikhail Glinka måla av Ilya Repin 30 år etter at komponisten døydde.

{{Portrett:}} Milij Balakirev.

\_Milij Aleksevitsj Balakirev\_ (1837-1910) vart den leiande komponisten i sin generasjon, og han vart leiar av ei gruppe unge amatørkomponistar som kalla seg \_Kutsjka\_ (neven) eller \_Dei fem\_. I St. Petersburg møtte Balakirev Glinka og vart overtydd om at den nasjonale stilen Glinka hadde prøvd å utvikle, var den rette vegen å gå. Størst originalitet har orkesterverka \_Islamej\_ og \_Tamara\_, som er prega av orientalske innslag, sterkt knytte til russisk folkemusikk. Den gruppa som samla seg rundt han i 1861, bestod 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). Dei var i opposisjon til den musikalske påverknaden frå Italia og Tyskland sjølv om dei som Glinka følgde interessert med i kva Berlioz og Liszt dreiv med. Hovudinteressa til gruppa var likevel i å formidle russisk historie og kultur gjennom den musikken dei skreiv. Bruk av russisk folkemusikk som inspirasjonskjelde og verkemiddel i denne formidlinga var naturleg nok viktig. Ingen av dei fem hadde ei systematisk og fullt ut profesjonell musikkutdanning, og berre Balakirev og Rimskij-Korsakov kom til å leve fullt ut av

--- 194 til 305

musikken. Rimskij-Korsakov tok ei profesjonell komponistutdanning i løpet av dei første åra sine som professor i praktisk komposisjon ved konservatoriet i St. Petersburg. Han gav ut lærebøker i harmonilære (1885) og orkestrering (fullført av Maximilian Steinberg i 1912).

  Tydelegast kjem dei nasjonale trekka fram i operaene medlemmer av \_Dei fem\_ komponerte. Borodins \_Fyrst Igor\_ (1890) er prega av kaukasisk og tatarisk folkemusikk, og \_dei polovetsiske dansane\_ frå denne operaen kan engasjere den dag i dag med sine friske, framandarta rytmar og modale klangar. Borodin var elles den ved sida av Balakirev som best viste evner til å utvikle tema og byggje opp sykliske verk på ein logisk måte. Dei tre symfoniane hans og dei to strykekvartettane sameiner klassisistiske former med eit nasjonalt tonespråk på ein så vellykka måte at verka enno blir spelt jamleg av orkester og kvartettar rundt om i verda. \_Fyrst Igor\_ er også relativt ofte framført. Den andre storslåtte, nasjonalt prega operaen medlemmer i gruppa komponerte, er Mussorgskijs \_Boris Gudonov\_ (1869, revidert 1872). Dette er den einaste operaen han fullførte. Mussorgskij viser originalitet og evne til nyskaping, og den psykologiske innsikta og krasse og nøkterne skildringa hans av situasjonane i operaen kom til å få mykje å seie langt utanfor Russland. Bruken hans av modale akkordprogresjonar verka også fornyande. Parallellføring av akkordar utan at dei blir oppløyste i funksjonelle kadensar, peiker framover mot impresjonistane Debussy og Ravel. Den knappe og deklamatoriske stilen han tidvis bruker i \_Boris Gudonov\_, men enda meir i songane han skreiv, vart utvikla vidare av tsjekkaren Leos Janácek. Blant Mussorgskijs viktigaste og mest kjende komposisjonar er \_Bilete frå ei utstilling\_ (1874). Verket vart inspirert av ei utstilling med måleri av Victor Hartmann, ein venn av Mussorgskij. Verket er bygd opp rundt eit "promenademotiv" som opnar verket, og som sidan blir spelt mellom kvart "bilete" og bind saman dei ulike satsane i verket. Promenadetemaet består av 11/4 fordelt på ein 5/4- og ein 6/4-takt, og denne rytmen er med på å gi temaet russisk karakter.

{{Musikknotar:}} Promenadetemaet frå \_Bilete frå ei utstilling\_.

Verket vart opphavleg skrive for klaver, men Mussorgskij instrumenterte det seinare for orkester. På sin vanlege, likeframme måte prøvde han så realistisk som råd å skape klangar som best mogleg skulle karakterisere kvart bilete. Samtida såg på orkestreringa hans som naiv og dårleg, og Maurice Ravel instrumenterte verket på ein glimrande måte 50 år seinare. Det er stort sett denne versjonen vi høyrer i konsertsalane og på innspelingar i dag, sjølv om ein i den seinare tid også stadig oftare høyrer verket i Mussorgskijs eiga instrumentering eller spelt på klaver.

--- 195 til 305

Rimskij-Korsakov var inspirert av Liszt og skreiv mange symfoniske dikt, men tonespråket hans er like russisk som hos dei andre i \_Dei fem\_. Dei mest kjende verka hans er \_Capriccio Espagnol\_ (1887) basert på asturianske melodiar, \_Sheherezade\_ (1888) basert på eventyrsamlinga \_1001 natt\_ og \_Russisk påske\_ (1888), som har henta inspirasjon frå ortodoks-russisk kyrkjemusikk. Dette verket vart skrive til minne om kollegaene i \_Kutsjka\_, Mussorgskij og Borodin, som var døde da verket vart komponert. I tillegg skreiv Rimskij-Korsakov tre normale symfoniar. Han skreiv også 16 operaer, og i dag er \_Snøjomfrua\_ (1881), \_Tsarbrura\_ (1897), \_Tsar Saltan\_ (1899) med den kjende "Humlas flukt" og \_Gullhanen\_ (1907) dei mest spelte, kanskje delvis fordi Rimskij-Korsakov utarbeidde orkestersuitar med musikk frå fleire av desse operaene.

  Den komponisten som kanskje først og fremst representerte den tyske tradisjonen i Russland, var \_Anton Grigorevitsj Rubinstein\_ (1829-94). Han høyrde til Moskva-tradisjonen som var mykje meir tradisjonalistisk orientert mot Vest-Europa enn miljøet i St. Petersburg omkring midten av 1800-talet. Han var ein av dei fremste pianistane i tida og heldt talrike konsertar over heile Europa. Rubinstein stifta St. Petersburgkonservatoriet, og saman med Moskvakonservatoriet, stifta av broren Nikolaj, skulle desse institusjonane sørgje for å forsyne Tsar-Russland med velutdanna og dyktige musikarar.

  \_Pjotr Iljitsj Tsjajkovskij\_ (1840-93) levde samstundes med medlemmene i \_Kutsjka\_, men høyrde til ein annan krins enn dei. Han vart utdanna under Anton Rubinstein, og det gjorde sannsynlegvis sitt til at han vart innpoda med andre idear om komponering enn gruppa. Han stod likevel på vennskapleg fot med Balakirev og fleire av dei andre medlemmene av \_Dei fem\_.

  På konservatoriet vart han oppseda i den tyske tradisjonen, og han prøvde å finne ein veg mellom den tyske og den "russiske". Det førte til at han manglar det spontane og folkelege vi finn i musikken til Mussorgskij og Rimskij-Korsakov. I dag oppfattar vi likevel ein del russiske element i komposisjonane hans. Det gjorde ein tydelegvis i Tsjajkovskijs samtid også, ettersom Rubinstein var misnøgd med retninga den unge komponisten tok da han var ferdig med studietida og byrja sjølvstendig verksemd som komponist. Da Tsjajkovskij skreiv sin første klaverkonsert i B-dur for Nikolaj Rubinstein, direktøren for Moskvakonservatoriet, sa han at denne var dårleg komponert og uråd å spele. I dag er det ein av dei mest spelte konsertane i verda, og det har vore ein publikumshit heilt sidan konserten vart oppført første gong.

  Tsjajkovskij gjorde mange reiser til Vest-Europa, og han hadde eit stort kontaktnett. I 1876 var han til stades under opninga av Festspelhuset i Bayreuth og høyrde oppføringa av Wagners \_Nibelungenringen\_. I løpet av 1870-åra komponerte han dessutan ei rekkje av dei mest kjende verka sine, blant dei \_2. symfoni\_ ("Den vesle 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 meistra dei store sykliske formene, blir han i dag, kanskje delvis med urette, rekna som ein postromantikar som komponerte romantisk musikk innanfor den klassisistisk orienterte stilretninga i Vest-Europa.

--- 196 til 305

{{Portrett:}} Pjotr lljitsj Tsjajkovskij.

Tsjajkovskij døydde i St. Petersburg under uklare omstende seinhausten 1893.

  Ein stor del av Tsjajkovskijs musikk høyrer til kjernerepertoaret til alle symfoniorkester og operahus i store delar av verda. Dei fleste av desse verka eksisterer også i ei rekkje innspelingar. Det gjeld først og fremst dei seks symfoniane. Den sjette i h-moll kalla komponisten sjølv \_Pathétique\_ (lidenskapleg og høgtidleg), og Tsjajkovskij dirigerte premieren for han i St. Petersburg berre ni dagar før han døydde. Sistesatsen er ein lang adagio, og på mange måtar har han vorte ståande som eit requiem over komponisten. Tsjajkovskij sa sjølv at dette var den mest vellykka symfonien han hadde skrive, og den mest personlege. Symfonien er svært subjektiv med sterke kjensleutbrot, men vart godt motteken av publikum, og det var ståande ovasjonar etter førstegongsframsyninga. 20 dagar seinare vart symfonien spelt igjen under ein minneseremoni over Tsjajkovskijs liv. Naturleg nok fekk den personlege bodskapen til komponisten i musikken ein heilt spesiell effekt på tilhøyrarane, slik han har hatt i alle åra sidan. I tillegg til dei seks "vanlege" symfoniane skreiv Tsjajkovskij ein symfoni som var basert på Lord Byrons tragedie \_Manfred\_.

{{Musikknotar:}} 2. sats frå Tsjajkovskijs 6. symfoni har vorte berømt mellom anna fordi han går i 5/4-takt.

--- 197 til 305

Tsjajkovskij komponerte også svært mange symfoniske dikt. Dei fleste av dei kalla han ouverture eller fantasiouverture. Fleire av dei var inspirerte av Shakespeares drama, til dømes \_Romeo og Julie\_, \_Stormen\_ og \_Hamlet\_. Kjærleiken hans til Italia kjem tydeleg fram i fantasiouverturen \_Capriccio Italien\_, og det kanskje mest kjende av desse orkesterverka, \_1812-ouverturen\_, vart komponert til minne om sigeren russarane fekk over Napoleon. Innslaga av russisk musikk er ein berande faktor i verket som krev eit stort apparat for å bli framført. Publikum skal høyre kanonbrak og kyrkjeklokker i den storslåtte finalen.

  Tsjajkovskij komponerte tre klaverkonsertar og ein konsertfantasi for klaver og orkester. Den første av desse konsertane i B-dur har vorte den mest populære. Verket vart tileigna den tidlegare læraren hans, Nikolaj Rubinstein, som erklærte at det ikkje var mogleg å spele det. Tsjajkovskij sende det så til ein av dei leiande pianistane den gongen, Hans von Bülow, som framførte det med bravur, og verket er ein del av standardrepertoaret hos alle konsertpianistar i våre dagar. Også fiolinkonserten vart først erklært som uråd å spele, men høyrer i dag til standardrepertoaret for fiolinistar og blir ofte oppført. Kritikaren Eduard Hanslick var heller lite oppglødd over verket og sa at det var langtekkeleg og kjedeleg. Om siste sats erklærte han at han "luktar russisk".

  Tsjajkovskij skreiv også eit omfattande orkesterverk for cello solo: \_Variasjonar over eit rokokkotema\_. Det er eit einsatsig verk og ikkje ein eigentleg konsert. Heilt frå han var barn hadde Tsjajkovskij beundra Mozart, og med dette verket som har klar slektskap med musikkstilen til Mozart, hyllar han den store wienerklassiske komponisten.

  Andre kjende og ofte framførte komposisjonar er strykekvartettane hans, og ikkje minst, eventyrballettane \_Nøtteknekkjaren\_, \_Tornerose\_ og \_Svanesjøen\_. Tsjajkovskij sette sjølv saman musikk frå alle tre ballettane til orkestersuitar, og desse blir ofte framførte. Tsjajkovskij komponerte i alt 11 operaer. Dei fleste av dei blir framleis spelte med jamne mellomrom i Russland. Her i Vest-Europa er det oftast \_Eugen Onegin, Mazeppa\_ og \_Spardame\_ som står på plakaten.

  Den mest lovande av neste generasjon med russiske komponistar var \_Aleksander Konstantinovitsj Glazunov\_ (1865-1936). Han vart oppdaga av Balakirev og var elev av Rimskij-Korsakov. Han har ein stor produksjon orkestermusikk med mellom anna åtte symfoniar, i tillegg mykje klavermusikk, kammermusikk, ballettar og konsertar, men ingen operaer. Glazunovs musikalske stil er ei blanding av Borodins breie episke stil, Rimskij-Korsakovs eminente instrumentering og Tsjajkovskijs følsemd. Han har vorte skulda for å vere litt tørr og akademisk og vart av studentane sine, med Sjostakovitsj og Medtner som dei fremste, rekna som konservativ. Glazunov flytte frå Sovjetunionen i 1928 på grunn av dårleg helse og busette seg i Paris. Mest spelt blant verka hans er fiolinkonserten.

  \_Anatolij Ljadov\_ (1855-1914) var den mest nasjonale av komponistane i generasjonen etter Tsjajkovskij. Han underviste også ved konservatoriet, og dei mest kjende studentane hans vart Sergej Prokofjev og Nikolaj Mjaskovskij. Ljadov skreiv først og fremst klavermusikk, men også ein del svært verknadsfullt instrumenterte orkesterverk høyrer til produksjonen hans.

--- 198 til 305

\_Mikhail Ippolitov Ivanov\_ (1859-1935) budde ein del år i Georgia og vart interessert i den ikkje-slaviske folkemusikken i Russland. Slike element saman med sterk innverknad frå læraren Rimskij-Korsakov pregar musikken hans. Han vart direktør for musikkonservatoriet i Moskva. Dei mest kjende verka hans er dei to orkestersuitane \_Kaukasiske sketsjar 1 og 2\_ (1894-96).

  Mest kjend i utlandet av denne generasjonen med russiske komponistar er utan samanlikning \_Sergej Vasiljevitsj Rakhmaninov\_ (1873-1943). Tsjajkovskij vart ein slags mentor for han. Ved sida av å vere pianist i absolutt verdsklasse viste Rakhmaninov ei fabelaktig formskapande evne, og han var tidleg moden som komponist. Ved sida av dei tre symfoniane han komponerte, er det først og fremst klaververka han er mest kjend for. I spissen for desse står dei fire klaverkonsertane hans og rapsodien for klaver og orkester over eit tema av Paganini. Desse verka ber vidare tradisjonen frå Chopin via Schumann og Tsjajkovskij, og spesielt nr. 2 i c-moll (1901) og 3 i d‑moll (1909) blir ofte spelte. Klaverkonsert nr. 3 er rekna som ein av dei teknisk vanskelegaste klaverkonsertane som høyrer til standardrepertoaret til konsertpianistane. Rakhmaninov rømde frå Russland under revolusjonen i 1917 og busette seg i USA, der han døydde i 1943.

{{Musikknotar:}} Kadensen i Rakhmaninovs 3. klaverkonsert er kjend for dei store og kraftfulle akkordane sine.

Mindre kjend er pianisten og komponisten \_Nikolaj Medtner\_ (1879-1951). Han komponerte mange klaversonatar, tre klaverkonsertar og ein del kammermusikk. Medtner reiste frå Sovjetunionen i 1924, og vennen Rakhmaninov hjelpte han med å arrangere ein stor konsertturné i USA og Canada. I 1936 slo han seg ned i London og døydde der. \_Nikolaj Mjaskovskij\_ (1881-1951) blir iblant titulert som far til den russiske symfonien, og med sine 27 symfoniar kan kanskje det verke rimeleg. Mjaskovskij vart komposisjonsprofessor ved konservatoriet i Moskva og levde i Sovjetunionen til han døydde. Han heldt fast på den romantiske komposisjonsstilen sin gjennom heile livet.

### xxx3 Tsjekkia

Tsjekkia hadde sidan 1600-talet vore under sterk tysk og austerriksk innverknad, og spesielt frå det tysktalande området Böhmen kom det på 1700-talet fleire komponistar som markerte seg i wienermiljøet. Men det var ingen plass for den folkelege

--- 199 til 305

kulturen i musikken før omkring midten av 1800-talet. Da gjekk det ei nasjonal bølgje over desse mellomeuropeiske slaviske områda, og interessa for den vestslaviske folkemusikken tok seg sterkt opp. Dei to viktigaste tsjekkiske komponistane i romantikken var \_Bedřich Smetana\_ (1824-1884) og \_Antonin Dvořák\_ (1841-1904), og begge komponerte musikk som stilistisk stod nær vesteuropeisk romantikk.

{{Portrett:}} Bedrich Smetana.

Smetana voks opp i Böhmen. I 1848 tok han aktivt del i oppstanden i Praha, men unngjekk å bli arrestert. Det politiske klimaet i Tsjekkia hardna til etter at oppstanden hadde vorte slått ned, og saman med personleg motgang i byrjinga av 1850-åra førte dette til at Smetana søkte seg til Goteborg som musikklærar og pianist. I løpet av dei fem åra han heldt til i denne byen, komponerte han fleire symfoniske dikt. I 1861 slo Smetana seg ned i Praha for godt, men han strevde med å bli skikkeleg godteken, fordi han gjennom vennskapen sin med Liszt vart rekna som for musikalsk radikal. I første halvdel av 1860-åra vart han forbigått fleire gonger når det galdt stillingar han var kvalifisert for. I denne tida komponerte han operaen, \_Brandenburgarane i Böhmen\_ (1863), og dette vart ein enorm suksess. Handlinga var historisk og patriotisk, og Smetana hadde valt eit tonespråk som inkluderte nasjonal musikk. Dei neste tre åra komponerte han komedien \_Den selde brura\_ (1866). Da operaen vart oppført i revidert stand i 1870, var Smetanas suksess sikra. Med sine folkelege melodiar og tsjekkiske dansar vart operaen etter kort tid den tsjekkiske nasjonaloperaen. Smetana hadde skrantande helse mot slutten av livet, og han døydde i Praha i 1884.

  Musikalsk sett stod Smetana den nytyske retninga nær, og alle orkesterverka hans er programmatiske. Det mest kjende av dei er \_Ma Vlast\_ (Mitt fedreland, 1879) i seks satsar. I desse satsane skildrar Smetana natur og naturfenomen i Tsjekkia. Mest kjend av desse satsane er musikken som skildrar Moldau frå elva startar i dei spinkle kjeldene og fram til ho, stor og mektig, når Praha.

--- 200 til 305

{{Musikknotar:}} Gjennomgangstemaet i Moldau (Vltava) frå \_Ma Vlast\_.

Begge strykekvartettane vart komponerte seint i livet. Den første av dei kalla Smetana \_Frå mitt liv\_ (1876), den andre vart først ferdig året før han døydde.

{{Portrett:}} Antonin Dvořák.

Antonin Dvořák budde det meste av livet i og rett utanfor Praha. I løpet av 1860-åra markerte han seg som ein betydeleg komponist og komponerte på relativt kort tid fem symfoniar, fire operaer og ei mengd med kammermusikk. Dvořák kom tidleg i kontakt med Brahms, og dei to komponistane hadde ein nær og livslang vennskap. Brahms sørgde for at Dvořáks første sett med \_Slaviske dansar\_ (1878) vart publisert i Tyskland, og dei vart suksess med ein gong. I 1884 vart Dvořák invitert til å dirigere sin 7. symfoni i London, og han vart så godt motteken at han besøkte landet heile ni gonger i åra som følgde. Han vart til og med oppnemnd som æresdoktor ved Cambridge i 1891.

  I 1890 dirigerte Dvořák konsertar både i St. Petersburg og Moskva, og i åra 1892-95 var han kunstnarleg direktør for National Conservatory of Music i New York. Ein av grunnane for å tilsetje han var at han skulle vise amerikanarane korleis ein tok i bruk folkeleg materiale for å skape ein nasjonal musikk. Ein av studentane hans med afroamerikansk bakgrunn vart beden om å syngje spirituals og plantasjesongar for han, og blant dei verkemidla han såg på som spesielt amerikanske, var pentaton melodikk, låg leietone, plagale kadensar og synkoperte rytmar. Desse elementa tek han i bruk \_9. symfoni: Frå den nye verda\_, \_Strykekvartett nr. 12\_, \_Den amerikanske\_ og \_Orkestersuite i A-dur, Den amerikanske\_.

--- 201 til 305

I løpet av dei siste åra han levde, komponerte Dvořák fem operaer, mellom anna eventyroperaen \_Rusalka\_ (1900) for det meste basert på tsjekkiske eventyr, men også med element frå H.C. Andersens eventyr "Den vesle havfrua". Operaen var ein enorm suksess og vart motteken som eit tsjekkisk nasjonalverk. I denne perioden komponerte Dvořák også nokre av dei mest nasjonalt prega symfoniske dikta sine: \_Nøkken\_, \_Middagsheksa\_ og \_Den gylne spinnrokken­\_, alle tre fullførte i 1896. Dvořák døydde i 1904.

  Dei ni symfoniane står sentralt i Dvořáks opusliste. Dei to siste har tydelegast nasjonalt preg, og begge er både tematisk og rytmisk prega av tsjekkisk folkemusikk. Både \_fiolinkonserten i a-moll\_ og \_cellokonserten i h-moll\_ er sentrale komposisjonar både i hans produksjon og på konsertrepertoaret generelt. Dei to store vokalkomposisjonane \_Stabat Mater\_ og \_Requiem\_ for solistar, kor og orkester høyrer med til standardrepertoaret for symfoniske kor og blir ofte framførte også i våre dagar.

  Dvořák orienterte seg mot den klassisistiske retninga i romantikken, mens den nokre år eldre Smetana hadde Berlioz og Liszt som sine inspirasjonskjelder. Dei skreiv likevel begge musikk med nasjonale element.

  Det var fleire dyktige komponistar i Tsjekkia i siste del av 1800-talet. Dei to viktigaste var \_Zdenek Fibich\_ (1850-1900) og Dvořáks elev og svigerson \_Josef Suk\_ (1874-1935). Fibich skreiv musikk i alle sjangrar, men i dag er det stort sett berre eit tema frå det symfoniske diktet \_Våren\_ (1881), det såkalla \_Poème\_ for fiolin solo, som blir ofte spelt.

  Josef Suk komponerte ingen operaer, men mykje instrumentalmusikk. I dag blir av og til \_Symfoni nr. 2, Asrael\_ spelt. Denne symfonien komponerte han til minne om svigerfaren Dvořák og kona si, Otilie, som døydde berre eitt år etter faren. Suks klavertrio blir også spelt ein del i vår tid. Både Suk og Leoš Jánaček skifte uttrykk undervegs i perioden, og tonespråket i siste del av Suks komposisjonskarriere minner om det den postromantiske komponisten Richard Strauss fann fram til.

### xxx3 England

England opplevde ei sterk nasjonalpatriotisk bølgje midt på 1800-talet, ikkje minst på grunn av det store kolonialiseringsprosjektet landet hadde vore i gang med gjennom fleire tiår. Musikklivet hadde gjennom heile 1700-talet levd på den musikalske stormaktsposisjonen landet hadde hatt gjennom renessanse og barokk, men da tonespråket endra seg på 1800-talet, var det få til å ta opp den musikalske arven. Dei to komponistane som kom til å dominere med eit nasjonalt engelsk tonespråk i siste halvdel av 1800-talet, var \_Edward Elgar\_ (1857-1934) og \_Fredrick Delius\_ (1862-1934).

--- 202 til 305

{{Portrett:}} Edward Elgar.

Elgar arbeidde som musikar, musikklærar og dirigent i mange år ved sida av å komponere, og det var gjennom denne verksemda han arbeidde seg fram til eit nasjonalt uttrykk i komposisjonane sine. I løpet av 1890-åra slo han skikkeleg igjennom, mellom anna på grunn av komposisjonar som \_Enigmavariasjonane\_ (1899) og oratoria \_The Dream of Gerontius\_ (1900) og \_Apostlane\_ (1903). Han skreiv også songsamlingar som vart svært populære i England. Mest kjend utanfor heimlandet er nok dei fem marsjane \_Pomp and Circumstance\_ (1901‑30). Den mest kjende av dei er nr. 1, som gav melodien til den sterkt patriotiske songen "Land of Hope and Glory" frå 1902. I tillegg blir både fiolinkonserten og cellokonserten ofte spelte i utlandet. Elgar henta inspirasjon frå både Dvořák, Brahms og Wagner.

  Delius hadde ein heilt annan bakgrunn. Han var son av tyske innvandrarar som busette seg i Yorkshire. Etter avslutta skolegang budde Delius det meste av livet i USA eller Frankrike og Tyskland. I Leipzig møtte han Edvard Grieg, og dei to vart nære venner. Det er sagt om Delius at han sameinte Wagners flytande orkestersats med Griegs luftige kromatikk og den orkestrale fargelegginga til Richard Strauss. I ein del av musikken han skreiv, er impresjonistiske element heilt tydelege.

--- 203 til 305

{{Portrett:}} Ralph Vaughan Williams.

Ein av dei viktigaste komponistane i postromantikken i England var \_Ralph Vaughan Williams\_ (1872-1958). Mykje av musikken hans er prega av britisk folkemusikk, og han var sjølv folkemusikksamlar. Vaughan Williams skreiv i ein stil som førte vidare Elgars lange og svulmande melodilinjer og tette og tidvis pompøse instrumentasjon. Harmonikken han bruker, kombinert med ein til tider modal melodikk gir som resultat eit nasjonalt og svært personleg uttrykk. Dei ni symfoniane hans, klaverkonsertane og verket \_The Lark Ascending\_ (1914) for fiolin og orkester høyrer til standardrepertoaret for symfoniorkestra i dag.

  Eit anna verk som blir ofte spelt i dag, er orkestersuiten \_Planetane\_ (1916) av \_Gustav Holst\_ (1874-1934). Holst fann også fram til ein personleg nasjonalt prega stil, og det som først og fremst skil han frå dei samtidige komponistane, er den ukonvensjonelle bruken av heteropodiske taktartar.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Kva var bakgrunnen for at nasjonalromantikken oppstod i ein del land?

2. Korleis kjem interessa for "det nasjonale" til uttrykk i musikken i desse landa?

3. Kven er rekna som far til den russiske musikken?

4. Nemn kven som var medlemmer i gruppa \_Kutsjka\_, og nokre sentrale verk dei komponerte.

5. Nemn nokre viktige komposisjonar Tsjajkovskij skreiv. Kva retningar i romantikken representerte han?

6. Kva verk blir rekna som dei mest sentrale i Rakhmaninovs produksjon?

7. Kva musikalske retningar i romantikken representerer Smetana og Dvořák? Nemn nokre sentrale komposisjonar.

8. Kva komponistar var sentrale i England i siste halvdel av 1800‑talet? Nemn nokre sentrale komposisjonar.

--- 204 til 305

### xxx3 Norden

#### xxx4 Sverige

På 1800-talet var det stort sett berre \_Franz Adolf Berwald\_ (1796-1868) som skreiv musikk i klassisk-romantisk stil i Sverige. Han studerte i Berlin og budde mange år i Wien. Tonespråket er derfor i stor grad tysk, sjølv i dei symfoniske dikta han skreiv. Eit unntak er det symfoniske diktet \_Minne få dei norske fjella\_, der han bruker eit par folketoneliknande tema. Både fiolinkonserten klaverkonserten og dei fire symfoniane hans er betydelege komposisjonar som har hausta mange lovord og gitt Berwald ein fortent posisjon i nordisk musikkhistorie.

  Eit meir nasjonalt og nordisk tonespråk finn vi hos \_Wilhelm Peterson-Berger\_ (1872-1942), \_Hugo Alfvén\_ (1872-1960) og \_Wilhelm Stenhammar\_ (1871-1927). Spesielt dei to første av desse komponistane lét seg inspirere av og brukte svenske folketonar i musikken sin. Stenhammar viste si nasjonale tilhøyrsle først og fremst med kantaten \_Ett folk\_ (1905). Musikken hans elles er i mindre grad prega av ein nasjonal tone.

#### xxx4 Finland

{{Portrett:}} Jean Sibelius.

Den nasjonale bølgja i Finland kom ein del seinare enn i Noreg, og først i 1890-åra merkar ein tydelege nasjonale tendensar i finsk musikk. Først og fremst er det nasjonaleposet \_Kalevala\_ med dikt og songar frå mellomalderen som inspirerte dei finske komponistane, og den første som henta stoff herfrå, var \_Filip von Schantz\_ (1835-1865) som komponerte \_Kullervo-ouverture\_. Ein annan komponist vi også bør nemne, er \_Armas Järnfeldt\_ (1869-1958) som var inspirert av dei nasjonale straumdraga, noko tonediktet \_Korsholm\_ (1894) er eit døme på. Det var likevel ingen som kunne nå opp til \_Jean Sibelius'\_ (1865-1957) format som komponist. Sibelius utdanna seg til fiolinist. Samstundes bytte han ut det finlandssvenske fornamnet sitt, Johan, med det franske Jean. I 1889 drog han til Berlin og seinare Wien for å studere

--- 205 til 305

komposisjon. I 1892 dirigerte han det symfoniske diktet \_Kullervo\_ op. 7 for sopran, baryton, mannskor og orkester, og i løpet av 1890‑åra komponerte han mange symfoniske dikt som var inspirerte av \_Kalevala\_. Alt i dei tidlege verka viser Sibelius ein sterkt personleg stil. Han brukte ofte folketoneliknande tema og lét seg inspirere av finsk folkemusikk. Av dei mest spelte verka frå den tidlege perioden er \_Kareliasuiten\_ (1893) og \_Finlandia\_ (1899). I begge desse verka prøver Sibelius å skildre Finlands folk og historie.

  Det er likevel dei sju symfoniane som utgjer tyngda i produksjonen til Sibelius. Dei fleste av dei vart skrivne på 1900-talet. Symfoniane hans blir ofte samanlikna med Mahlers fordi dei begge beundra Wagner, men mens Mahler breier seg ut og set mange tema mot kvarandre for å skape musikalsk kontrast og variasjon, utviklar Sibelius langsamt eit lite tematisk materiale. Ein slik metamorfoseteknikk gir ein nøktern og knapp, nesten sagaliknande musikalsk stil, som er svært personleg, men samstundes universell, og plasserer Sibelius blant dei aller fremste symfonikarane i romantikken.

  \_Fiolinkonserten\_ i d-moll (1904) vart lenge rekna som vanskeleg tilgjengeleg på grunn av dei høge tekniske krava til solisten. I dag høyrer denne konserten til standardrepertoaret til konserterande fiolinistar og blir spelt over heile verda. Sibelius komponerte kvar dag det meste av livet, men dei siste 30 åra publiserte han svært lite. Han døydde i 1957, 92 år gammal.

#### xxx4 Danmark

Heilt sidan midten av 1700-talet var det i Danmark ein diskusjon om å skape ein dansk opera som motvekt mot den italienske innverknaden, og det vart mot slutten av hundreåret skapt danske syngjespel som hadde eit nordisk tonefall og den danske folkevisetonen. Det var spesielt \_J.A.P. Schulz\_ (1747-1800) som med verket \_Lieder im Volkston\_ (tre bind 1782-90) og fleire syngjespel frå 1790-åra slo an tonen dei danske komponistane gjennom heile 1800-talet kom til å la seg inspirere av. Det var likevel først med \_Niels Wilhelm Gade\_ (1817-90) og i enda sterkare grad \_Jens Peter Emilius Hartmann\_ (1805-1900) at den nasjonale tonen kom inn i dansk musikk. Gade var utdanna i Leipzig og hadde samarbeidd nært med Mendelssohn. Han hadde sterk innverknad på Nordraak og Grieg, men musikken hans, mellom anna åtte symfoniar, orienterer seg stilistisk i tysk retning. Eit vesentleg sterkare nasjonalt og nordisk tonefall finn vi hos Hartmann som med scenemusikken og ballettane sine med titlar som \_Valkyrien\_ (1861), \_Thrymskviden\_ (1868) og korverket \_Volvens Spaadom\_ (1872) drog inn norrøne emne. Dei danskspråklege operaene \_Ravnen\_ (1832) og \_Liden Kirsten\_ (1846) har saman med musikken han skreiv til Oehlenschlägers dikt \_Guldhornene\_ (1832), ein tydeleg nasjonal tone.

--- 206 til 305

{{Portrett:}} Carl Nielsen.

Den fremste danske komponisten i postromantikken var \_Carl Nielsen\_ (1865-1931). Han var fødd på Fyn og var militærmusikar som kornettist før han kom til København og utdanna seg til fiolinist. Den første symfonien hans vart framført i 1894 og vart suksess med ein gong. I 1905 sa han opp stillinga som orkestermusikar og byrja å komponere på fulltid. Nielsen døydde i København i 1931.

  Nielsen fjerna seg meir og meir frå kjensleutbrota som var så typiske for romantikken, i komposisjonane sine og unngjekk etter kvart store melodiske sprang. Idealet hans var den danske songen som var enkel og stillferdig. Også hos Carl Nielsen utgjer dei seks symfoniane tyngdepunktet i produksjonen. Som Sibelius stod han i utgangspunktet med begge beina trygt planta i romantikken, og som sin finske kollega endra han tonespråket, spesielt utover på 1900-talet. Likevel heldt Nielsen i motsetning til Sibelius fast på den tradisjonelle oppbygginga av sonatesatsforma, men som mange andre romantikarar behandlar han forma fritt og med kontrapunktisk stemmeføring. Det vil vere rett å seie at Nielsen nok stod nærmare Brahms enn den nytyske retninga når det galdt musikalsk uttrykk og form.

  Nielsen reagerte mot den altfor kjensleladde programmusikken i samtida, men likevel gav han fleire av symfoniane programmatiske titlar, til dømes \_De fire temperamenter\_ (nr. 2), \_Det uutslukkelige\_ (nr. 4) og \_Sinfonia semplice\_ (nr. 6). Dette er også dei symfoniane som blir mest spelte i dag.

  Nielsen skreiv tre solokonsertar som er ein sentral del av repertoaret til musikarane: \_fiolinkonserten\_ (1911), \_fløytekonserten\_ (1926) og \_klarinettkonserten\_ (1928). I tillegg skreiv han ein del scenemusikk, to operaer, ei rekkje songar, musikk for piano og orgel og ein del kammermusikk. Det er først og fremst i songane han tek i bruk dei danske folkevisene, og songen "Jens Vejmand", som framleis blir trykt i norske songbøker, er eit framifrå døme.

#### xxx4 Noreg

Profesjonaliseringa av musikklivet i Noreg gjekk føre seg over ein nesten hundre år lang periode frå om lag 1760 og fram til midten av 1800-talet. I Noreg som i Europa

--- 207 til 305

elles var det borgarskapet i byane som bidrog til dette. Det høyrde med til oppsedinga å lære seg eit instrument, og mange amatørmusikarar vart ganske dyktige. Det vart derfor danna musikkselskap (orkester) som arrangerte konsertar meir eller mindre regelmessig, først og fremst for medlemmene av musikkselskapa i samarbeid med profesjonelle krefter. Ofte leidde stadsmusikanten desse konsertane, og dersom det var behov for ei større besetning, deltok hjelparane til stadsmusikanten og amatørane. Ei slik organisering av musikklivet fanst i mange norske byar i siste del av 1700-talet, men systemet var avhengig av eldsjeler, og aktiviteten kunne variere sterkt frå år til år.

  \_Musikselskabet Harmonien\_ i Bergen vart stifta i 1765 og er eit av dei eldste musikkselskapa i verda. Bergen var den største byen i landet og hadde i 1801 17.000 innbyggjarar. I Christiania vart det arrangert konsertar for borgarskapet før 1750, og stadsmusikantane i byen heldt konsertar kvar veke gjennom heile siste del av 1700-talet. I 1810 vart \_Det musikalske Lyceum\_ danna, og orkesteret arrangerte regelmessig konsertar med omreisande solistar. I Trondheim vart musikkselskapet byen stifta i 1786, og stadsmusikant Berlin ser ut til å ha hatt ein finger med i spelet.

  Ettersom det vart slutt på ordninga med stadsmusikantar utover på 1800-talet, vart det behov for profesjonelle musikarar til å leie og spele i orkestra. Derfor vart det tilsett stadig fleire profesjonelle musikarar, og det vart stadig høgare nivå på musikkselskapa i dei største byane: Christiania, Bergen og Trondheim.

  Komponistane i Noreg i byrjinga av 1800-talet var prega av freistnadene på å rive Noreg laus frå Danmark i 1814. Det nasjonale engasjementet deira kjem til syne først og fremst i dei songane som vart til i desse åra. Titlar som "Sønner av Norge" (1821), komponert av sjøkapteinen og amatørmusikaren Christian Blom til tekst av Henrik Anker Bjerregaard, og "Mens Nordhavet bruser" og "Hvor herligt er mit Fødeland" av songlæraren Lars Møller Ibsen er døme på dette. Desse komponistane og fleire med dei var klar over at den norske "bondemusikken" hadde eit eige særpreg, og at han var uløyseleg knytt til det ein etter kvart kalla "folkesjela".

  Da det meste av vonbrotet hadde lagt seg etter at Noreg vart gitt som ei pakke til svenskane under fredsforhandlingane i Kiel i 1814, byrja intellektuelle krefter å skape ei bevisstheit i folket om at Noreg hadde hatt ei stordomstid i mellomalderen. Den norske bonden og bondekulturen representerte ei ubroten linje frå denne stordomstida og fram til 1800-talet både språkleg og kulturelt. Etter at Det kongelige Frederiks Universitet opna i Christiania i 1811, fekk landet ein institusjon som kunne forvalte og "skape" den spesifikt norske historia, og i løpet av 1800-talet vart det viktig å finne "bevis" på at den norske folkesjela låg i bondekulturen. Fleire gjorde samle- og kartleggingsreiser der alle kulturelle uttrykk vart tekne vare på. Peter Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe reiste rundt i landet og samla eventyr og segner, Ludvig Mathias Lindeman samla norske "fjellmelodiar", og Ivar Aasen samla dialektprøver. I tillegg til "samlarane" hadde vi også forfattarar som Andreas Munch, Jørgen Moe og Henrik Wergeland som var opptekne av å skildre det spesifikt norske,

--- 208 til 305

og ikkje minst historikaren P.A. Munch som kunne setje det heile inn i ein historisk samanheng. Dei norske kunstnarane Adolph Tidemand og Hans Gude måla norske landskap, og musikaren Ole Bull prøvde å presentere norsk musikk både i utlandet og i Noreg.

{{Måleri:}} Tidemand og Gude: "Brudefærden i Hardanger" måla som bakteppe til eit av tablåa for kveldsunderhaldningane i 1849.

Spesielt utover i 1840-åra hadde dei nasjonale tankane og ideane slått rot i folket, og den nystarta kunstforeininga i Christiania ville markere dette ved tre kveldsunderhaldningar i 1849. Her skulle dei unge norske kunstnarane vise kva dei kunne, og ikkje minst kva den norske bondebefolkninga var verdt. Her spelte Ole Bull, Johan S. Welhaven, Jørgen Moe og Andreas Munch framførte dikt, og det vart vist tablå frå norsk folkeliv og kultur.

  Ein av dei første viktige norske komponistane i første halvdel av 1800-talet var \_Waldemar Thrane\_ (1790-1828). Han studerte fiolin både i København og Paris. I 1825 vart syngjespelet \_Fjældeventyret\_ framført i Christiania. Teksten var skriven av Henrik Anker Bjerregaard, og her finn vi dei første spora av norsk folkemusikk i norskkomponert kunstmusikk. "Fjeldpigen" Aagot syng songen "Sole gaar bak Aasen ned", og som ei innleiing til denne songen har Thrane skrive ein lokk som også blir framført av Aagot før ho kjem inn på scena. Syngjespelet har talt dialog.

--- 209 til 305

Musikken er stort sett skriven i den obligatoriske wienerklassisistiske stilen som rådde i nesten heile Europa på den tida, men Aagots lokk og "Fjældsong" skil seg tydeleg ut både melodisk og tonalt. Med høg kvart (g{{kryss}} i D-dur) er vi nær kyrkjetonearten lydisk. Lokken sluttar med eit tretonarsmotiv som blir viktig i norsk musikk utover på 1800-talet: fallande liten sekund og deretter stor ters. Dette blir kalla Grieg-motivet, eller det griegske leiemotivet, fordi han bruker det i mange av verka sine, mellom anna som opningsmotiv i klaverkonserten.

{{Musikknotar:}} Avslutninga til lokken som innleier Aagots fjellsong - det såkalla Grieg-motivet.

{{Portrett:}} Ole Bull frå tida i Paris.

\_Ole Bull\_ (1810-80) frå Bergen var ein av dei mest markante norske komponistane og musikkutøvarane på 1800-talet. Han utvikla ein solid, grunnleggjande fiolinteknikk i oppveksten, og denne utvikla han seinare på ein svært personleg måte. Som 18-åring fekk han tilbod om å leie Det musikalske Lyceums orkester og teaterorkesteret i Christiania. Alt det første året møtte han Henrik Wergeland og sette musikk til to av dikta hans. Dei to ungdommane delte den same entusiasmen for det som var norsk, og begge ønskte eit sjølvstendig Noreg.

  I 1831 trefte han Torgeir Augundsson (Myllarguten) og lærte ein del slåttar som han seinare brukte heilt eller delvis i fleire av sine eigne komposisjonar. Da han reiste til Paris i 1832, var det med eit håp om å slå igjennom internasjonalt. Etter magre år i Paris reiste Bull til Italia der han ønskte å studere komposisjon. Her eksperimenterte han med å endre både fiolinen og sjølve spelet. Han fekk laga ein lengre og tyngre boge og gjorde strengestolen på fiolinen flatare slik han er på hardingfela, og på den måten vart det lettare å spele på fleire strenger samstundes. Han byrja også å halde fiolinen annleis enn det som var vanleg, og gjennom ei rekkje konsertar rundt om i Italia fekk han svært gode kritikkar og vart utruleg populær.

  I 1835 heldt Bull konsert i Parisoperaen. Det vart det definitive gjennombrotet, og i åra som følgde, turnerte han i heile Europa. Han heldt også konsertar saman

--- 210 til 305

med både Mendelssohn og Liszt og spelte både eigne komposisjonar og verk frå det internasjonale konsertrepertoaret.

  Bull fekk eit spesielt forhold til USA der han var første gong frå 1843 til 1845. Han opplevde også stor suksess på Cuba, og ein komposisjon som vart funnen att for nokre år sidan, \_Recuerdos de Habana\_ (1844), er ein av Bulls beste når det gjeld form. I denne komposisjonen brukte Bull cubansk folkemusikk, og det er eit av dei aller tidlegaste verka med kreolsk musikk som basis.

  Bull skaffa seg ei enorm kontaktflate rundt om i verda, og han var den første som verkeleg gjorde Noreg kjent i det store utlandet. Overalt der han kom, brukte han norsk musikk, og han talte alltid Noregs sak. Gjennom sin posisjon som fiolinvirtuos fekk Ole Bull også stor innverknad på norsk kulturliv, mellom anna gjennom dei to konsertane han heldt saman med Myllarguten i Bergen og Christiania. Desse innleidde nasjonalromantikken i Noreg og starta utviklinga av konsertspelet innanfor hardingfeletradisjonen. I 1850 vart "Det Norske Theater" starta på Bulls initiativ i Bergen, og i åra som følgde, vart både Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson tilsette i tur og orden som teaterinstruktørar.

{{Portrett:}} Ole Bull i USA 1868.

Ole Bulls musikalske forteneste er udiskutabel når det gjeld å bruke folkemusikken som basis for komposisjonane. Han skreiv eit 70-tals komposisjonar, men mange av dei vart aldri trykte, mellom anna fordi dei var svært improvisatoriske i stilen og for personleg prega til at dei kunne ha nok appell hos andre fiolinistar. Fleire av desse komposisjonane var potpurri og rapsodiar, til dømes \_Norges Fjelde\_ (1833/1838) og \_Et Sæterbesøg\_. Begge komposisjonane

--- 211 til 305

er kjeda saman av folketonar, eigenkomponerte melodiar og kortare, virtuose mellomspel for fiolin. Nokre av Bulls viktigaste komposisjonar er \_Polacca guerriera\_ (1835), \_Cantabile dolorosa e rondo giocoso\_ (1839), \_Nordmannens hjemlengt\_ (1839), \_Konsert for fiolin og orkester\_ (1841), \_Til hende\_ (1842), \_Villspel i Lio\_ (1842) og \_Siciliano e Tarantella\_ (1843).

  Bulls nasjonale bevisstheit og den merksemda han gav norsk folkemusikk, bidrog til at det norske publikumet etter kvart godtok norske spelemenn og hardingfeleslåttane som fullverdige norske musikkuttrykk. Han fekk ein eineståande posisjon både her i landet og ikkje minst blant norske immigrantar i USA, der han mellom anna arbeidde for at det vart oppretta eit professorat i norsk ved universitetet i Wisconsin.

  Var Bull ei internasjonal stjerne og ein utettervend virtuos som boltra seg i improvisasjonar og storslått repertoar, var \_Halfdan Kjerulf\_ (1815-68) den beskjedne og smålåtne pedagogen og inspiratoren på den heimlege arenaen. Han hadde minst like stort nasjonalt engasjement som Bull, og gjennom musikarkarrieren sin gjorde han mykje for mannskorrørsla. Kjerulf uttrykte seg i all hovudsak i mindre former som romansar og klaverstykke.

{{Portrett:}} Halfdan Kjerulf.

Kjerulf fekk utgitt dei første komposisjonane sine i 1841, og i 1845 sa han opp arbeidet som journalist i avisa \_Den Constitutionelle\_ og byrja som pianolærar og dirigent for det nystarta mannskoret, \_Den norske studentsangforening\_. I 1848 slo den tyske musikaren Carl Arnold seg ned i Christiania, og han lærte Kjerulf komposisjonsteori. Han hjelpte også til slik at Kjerulf kunne komme i gang med musikkstudiane ved hjelp av eit stipend. I 1849-50 studerte Kjerulf med Gade i København, deretter ved konservatoriet i Leipzig. Etter to års studiar vende han heimover til Christiania att og levde resten av livet som musikklærar, kordirigent, komponist og kritikar. Kjerulf reiste fleire gonger til udandet og var godt orientert om musikkutviklinga ute i Europa.

--- 212 til 305

Kjerulfs komposisjonar fell stort sett i tre kategoriar: romansar (til saman om lag 130), mannskorsongar og klaverstykke. I tillegg skreiv han nokre duettar, songar for blanda kor og ein komisk opera, \_Søkadetterne iland\_.

  Den musikalske stilen hans er tydeleg påverka av den tyske tidlegromantiske stilen. Men i ein del romansar og i dei fleste seinare klaverstykka finn vi tydelege element frå norsk folkemusikk. I ein av dei mest kjende romansane hans, "Ingrids vise", er springarrytmen tydeleg, ikkje minst gjennom aksentueringa av toaren i takten. Den opne kvinten i bassen peiker også på eit klart folkemusikktrekk. I romansane sameiner Kjerulf karakteristiske trekk frå den tyske lied slik Schubert og Schumann presenterer dette, med trekk frå norske folketonar, og legg med det grunnlaget for ein sjølvstendig norsk romansekunst.

{{Musikknotar:}} Ingrids vise.

I verket \_25 Udvalgte norske Folkedandse\_ (1861) for klaver ser vi på mange måtar ein forløpar for Griegs \_Slåttar\_ Op. 72. Kjerulf viser stor kløkt i å overføre feleslåttane til klaveret slik at dei får ha sin opphavlege karakter, men samstundes blir idiomatisk tilpassa klangverda til klaveret og dei harmoniske uttrykksmåtane der. "Hildalshalling" og "Brureslått" frå denne samlinga er musikalske perler som på ingen måte står tilbake for mange av dei lyriske stykka og folketonemusikken til Grieg.

--- 213 til 305

Til dei nasjonale kveldsunderhaldningane i Christiania Theater i 1849 hadde Kjerulf komponert verket \_Brudefærden i Hardanger\_ for mannskor. Som bakteppe vart Tidemand og Gudes berømte måleri vist, og den danske ballettkoreografen August Bournonville hadde laga ein ballett over same motiv. Ole Bull spelte, og dette var den kanskje største inspirasjonen til da for å dyrke den nasjonale kunsten i Noreg.

  Fleire av Kjerulfs klaverelevar markerte seg som viktige musikarar i siste halvdel av 1800-talet. Blant dei var komponisten og pianisten Agathe Backer-Grøndahl og pianisten Erika Lie Nissen som begge vart sende til Berlin for å studere vidare på initiativ av Kjerulf.

  \_Rikard Nordraak\_ (1842-1866) vart av samtida rekna som ein av dei mest talentfulle unge musikarane og komponistane i Noreg. Han var fødd i Christiania og hadde studieopphald både der og i København og Berlin. Etter eit lengre opphald i Berlin fekk Nordraak publisert sitt første verk, \_6 Romancer og Sange\_, til tekstar av fetteren, Bjørnstjerne Bjørnson, Magdalene Thoresen og Johannes Ewald.

  Våren 1863 reiste Nordraak heim frå Berlin via København. Her trefte han Edvard Grieg for første gong. Dei gjorde eit sterkt inntrykk på kvarandre, men først da dei møttest året etter, vart det ein kortvarig, men livslang vennskap mellom desse to. Vinteren 1864-65 heldt Nordraak til i København, og han var mykje saman med Grieg. Grieg sa seinare at han fann fram til sin musikalske identitet i samværet med Nordraak. Nordraak døydde i Berlin i mars 1866.

  I tillegg til den norske nasjonalsongen, "Ja, vi elsker" (brukt første gong i 1864), omfattar Nordraaks komposisjonar to samlingar romansar i enkel strofeform. Mange av dei har tekst av Bjørnson, og blant andre "Ingerid Sletten" og "Killebukken" er del av det norske allsongrepertoaret. Mannskorsongane "Der ligger et land mot den evige sne" og "Brede seil over Nordsjø går", den siste til Bjørnsons dikt om Olav Tryggvason, blir framleis mykje nytta. Nordraak skreiv også musikk til Bjørnsons skodespel \_Maria Stuart\_ og \_Sigurd Slembe\_. "Purpose" til Maria Stuart blir elles ofte brukt som bryllaupsmarsj, også i dag. Nordraak komponerte i tillegg nokre klaververk.

  Sjølv om dei norske komponistane vi har teke for oss til no, kanskje var dei mest betydelege i første halvdel av 1800-talet, bør også \_Ludvig Mathias Lindeman\_ (1812-87) og \_Martin Andreas Udbye\_ (1820-89) nemnast. Begge komponistane voks opp i Trondheim, og begge verka som organistar store delar av livet.

  Lindemans rolle i norsk musikkliv er først og fremst at han var den første som systematisk reiste rundt i Sør-Noreg og skreiv ned folketonar etter kvart som dyktige tradisjonsberarar song eller spelte for han. I 1848 starta Lindeman innsamlingsarbeid i Valdres, deretter følgde innsamlingsreiser til andre område. I åra 1853-67 kom det ut 13 hefte fordelte på tre bind med \_Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier\_. Dei til saman 592 melodiane i hefta er alle arrangerte for klaver, og her er folkemusikk av nesten alle typar representert. Hefta inneheld religiøse folketonar, folkeviser, stev, bånsullar, springdansar, hallingar og bruremarsjar. Mange av desse folketonane har vore brukte som utgangspunkt for musikk som er skriven av ei rekkje norske komponistar.

--- 214 til 305

Lindeman gav ut melodistoffet til salmeboka for kyrkja i 1877, og koralstilen hans vart svært omdiskutert både i samtida og gjennom dei 50 åra koralboka var i bruk i Den norske kyrkja. Det er oppsiktsvekkjande at ingen norske folketonar fekk plass i koralboka i kyrkja før i 1926. Ludvig M. Lindeman verka som organist ved Vår Frelsers kirke i Christiania (1840-87). Han var også song- og orgellærar, og saman med sonen, Peter, starta han ein organist- og musikkskole i Christiania. Skolen vart seinare til Musikkonservatoriet i Oslo.

  Martin Andreas Udby var skolelærar, songlærar og organist i mellom anna Vår Frue kirke i Trondheim. I 1857-58 komponerte han Noregs første opera, \_Fredkulla\_. Handlinga i operaen er henta frå den norske kongesagaen, der hovudpersonen er kong Magnus Berrføtts dronning, svenskekongen Inges dotter, Margrete. Operaen har to akter, og delar av han vart oppført i Trondheim i 1858. Først i 1997 vart heile operaen oppført i Olavshallen i Trondheim, og det kom med ein gong forslag om å gi verket status som nasjonalopera.

  Udby verka i skuggen av Lindeman-familien. Likevel overgår produksjonen hans i volum det meste av det samtidige norske komponistar presterte. Han skreiv tre strykekvartettar, tre syngjespel, ein opera, fleire kantatar, ei mengd med orgel- og pianostykke og ein del songar. Blant verka som vart svært godt mottekne i samtida, 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 komponistar som var sterkt involverte i den framveksande norske korrørsla, var \_Johann Gottfried Conradi\_ (1820-96) og \_Johan Didrik Behrens\_ (1820-90). Conradi var sterk forkjempar for mannskorsaka i Noreg. Han blir gjerne rekna som grunnleggjaren av organisert korsong i Noreg og grunnla fleire korforeiningar, inkludert dei han sjølv leidde i Christiania. Bortsett frå musikken til teaterstykka \_Gudbrandsdølerne\_ og \_De gule Handsker\_ og eit par mindre orkesterverk består produksjonen av korsongar og solosongar med klaverakkompagnement. Conradi skreiv den første norske musikkhistoria vår (1878).

  Johan D. Behrens var oppteken av å la songen få ein brei plass i skolen. Samstundes dirigerte han dei tre viktigaste mannskora i Christiania. Han stod i spissen for dei såkalla songarfestene som vart arrangerte rundt om i landet på 1800-talet. Dette var ein sosial møtestad for korrørsla og gjorde sitt til å auke interessa for korsongen. Behrens produserte ei omfattande samling med songar for mannskor. Den viktigaste er \_Samling af flerstemmige Mandssange\_, som kom ut i åra 1845-69 med til saman 500 nummer. Behrens laga nokre få songkomposisjonar, men han samarbeidde med F.A. Reissiger og skreiv tekst til fleire av dei mest kjende songane på det norske songrepertoaret, til dømes "Rett som ørnen stiger", "Syng kun i din ungdoms vår" og "Du kvitrende lerke".

  Tyskarane \_Friedrich August Reissiger\_ (1809-83) og \_Carl Arnold\_ (1794-1873) fekk svært mykje å seie for utviklinga av eit norsk profesjonelt musikkliv. Reissiger kom til Noreg i 1840 som kapellmeister ved Christiania Theaters orkester. I 1850 flytte han til

--- 215 til 305

Halden og vart der resten av livet. Reissiger komponerte mellom anna korverka \_Requiem\_, \_Olav Tryggvason\_ for mannskor og \_En Sangers Bøn,\_ og han brukte og arbeidde vidare med ein del norske folketonar, mellom anna i sin \_Strykekvintett\_ Op. 49.

{{Portrett:}} Carl Arnold.

Pianisten og komponisten Carl Arnold slo seg ned i Christiania i 1847. Han var ein svært merittert musikar med ein allsidig bakgrunn både som musikar og dirigent. I 1860 fekk Arnold i oppdrag å komponere musikk til Andreas Munchs kantate til kroninga av Karl 15. i Nidarosdomen, og året etter skreiv han musikken til Welhavens kantate i samband med 50-årsjubileet til universitetet. Arnold komponerte fleire symfoniske og kammermusikalske verk.

  Mest å seie for norsk musikkliv hadde Arnold som pedagog og strateg. Med base i Philharmoniske Selskabs Orkester byrja han systematisk å byggje opp eit profesjonelt musikkliv. Arnold var også medlem av Stortingets stipendkomité, og han tok fleire gonger opp spørsmålet om ein offentleg musikkskole. Han grunnla Christianias første organist- og komposisjonsskole og gav over ein tiårsperiode mange fattige musikkstudentar gratis undervisning. Blant dei mest kjende elevane hans var Halfdan Kjerulf, Otto Winter-Hjelm og Johan Svendsen.

  To uvanleg dyktige pianistar med ein internasjonal karriere var også ein viktig del av det norske musikklivet omkring midten av 1800-talet: \_Thomas Dyke Ackland Tellefsen\_ (1823-74) og \_Edmund Neupert\_ (1842-88). Tellefsen som hadde vakse opp i ein musikarheim i Trondheim, vart tidleg ein del av parisarmiljøet og skapte seg ein karriere som pianist og pedagog etter å ha vore Chopins elev i fleire periodar 1844-47. Han brukte stiltrekk frå norsk folkemusikk i nokre av klaver- og kammermusikkverka han komponerte, også i dei to klaverkonsertane i g-moll og f-moll. Tellefsen overtok ein del av Chopins elevar da meisteren døde, og etter den vellykka debuten som pianist i Paris i 1851 vart han ein etterspurd pedagog og konserthaldar. Tellefsen flytte aldri tilbake til Noreg og døydde i Paris i 1874.

--- 216 til 305

Edmund Neupert voks opp i Christiania og vart alt som 15-åring send til Berlin for å studere med dei same lærarane Nordraak hadde. Han var tilsett som lærar ved fleire konservatorium ute i Europa, mellom anna i København og Moskva. Neupert avslutta karrieren som professor ved det nystarta musikkonservatoriet i New York. Under tida i København samarbeidde Grieg med han om klaverkonserten i a-moll. Denne vart tileigna Neupert, og han var den første som framførte konserten. Neupert var ein svært dyktig komponist som skreiv berre for klaver. Han komponerte stort sett i eit postromantisk tonespråk prega av raske modulasjonar og kromatikk. Sjølv om han brukte norsk folkemusikk som inspirasjon for nokre av komposisjonane, fekk han lite å seie for den vidare utviklinga av norsk musikkliv.

  Den viktigaste norske komponisten på 1800-talet var utan tvil \_Edvard Grieg\_ (1843-1907). Ved sida av Ole Bull var han den første som sette Noreg på det musikalske verdskartet. Da han gav konsertane sine, var konsertsalane fylte til trengsel, og med dei lyriske stykka sine for piano fekk han som ingen andre av komponistane i samtida innpass i heimane rundt om i verda.

  Grieg voks opp i Bergen, og på Ole Bulls oppfordring reiste han som 15-åring til Leipzig. Her studerte han musikk i fire år, og naturleg nok vart Schumann eit ideal for han. Spesielt gjorde Clara, kona til Schumann, eit sterkt inntrykk med tolkinga si av klaverkonserten til ektemannen. I åra 1863-65 var Grieg i København for å studere nordisk musikk, og her fekk han rike impulsar frå verka til N.W. Gade og J.P.E. Hartmann. Her møtte han også Rikard Nordraak, som saman med Ole Bull kom til å få mykje å seie for han. Nordraak hadde tidleg sett seg som mål å skape norsk kunstmusikk ut frå folkemusikken, og den nasjonale haldninga og den dynamiske og målbevisste personlegdommen hans inspirerte Grieg. Det første verket som viser den typiske "griegske" stilen, er \_4 Humoresker\_, opus 6. I 1867 gifte Grieg seg med kusina si Nina Hagerup (1845-1935). Ho var songar og gav flotte tolkingar av romansane Grieg komponerte. Mange av dei vart til gjennom inspirasjon frå henne.

{{Måleri (s. 217):}} Nina og Edvard Grieg.

Grieg budde fleire gonger i utlandet opp gjennom åra, og sommaren 1868 var han i Danmark. Her vart \_Klaverkonsert i a-moll\_, opus 16 til, og urframføringa skjedde våren 1869 i København. Han realiserte dessutan idear han hadde hatt heilt sidan tida med Nordraak, og gjekk i gang med å arbeide med norsk folkemusikk. I 1870 vart \_25 norske folkeviser og danser\_, opus 17, for klaver utgitt. Takk vere ein attest frå Franz Liszt fekk Grieg i 1869 eit stipend på 400 spesidalar av departementet "for ved et Ophold i Udlandet at vinne Tid og Ro til skabende Virksomhed". Eit lengre opphald i Italia kulminerte med to samvær med Liszt i Roma 1870.

--- 217 til 305

Ǻret etter tok Grieg initiativ til å stifte Musikforeningen i Christiania, og da Johan Svendsen flytte til hovudstaden i 1872, leidde dei foreininga saman. Musikkforeininga vart etter kvart ein krumtapp i musikklivet i hovudstaden, og vi kan faktisk følgje linja frå 1871 heilt fram til Oslofilharmonien i vår tid. I 1874 fekk Grieg komponistgasje av Stortinget og sa opp den faste verksemda i Christiania. Ara etter at han flytte frå hovudstaden, var han dels på konsertreiser i utlandet som dirigent og pianist med eigne komposisjonar, dels i Hardanger, dels i Bergen.

--- 218 til 305

På denne tida hadde mannskorrørsla vunne fram over heile Noreg, og Grieg skreiv \_Album for mannssang\_, opus 30, med 12 glitrande arrangement for mannskor, dei fleste med barytonsolo. I undertittelen heiter det "frit efter norske Folkeviser", henta frå L.M. Lindemans \_Ældre og nyere norske Fjeldmelodier\_. Albumet spenner frå religiøse folketonar via lyriske kjærleikssongar til bånsullar og humoristiske, laussleppte danse- og drikkeviser.

  I 1880 flytte Grieg til Bergen, og i to år leidde han Musikselskabet Harmoniens orkester. Det var vanskeleg å kombinere dirigentverksemd med komponering, og det einaste verket vi veit han rakk å få ferdig i løpet av denne tida, er \_Norske danser\_, opus 35, for firhendig klaver. Melodistoffet til dei fire stykka er henta frå den store samlinga til Lindeman. Sjølv om dansane eignar seg godt for orkestrering, instrumenterte Grieg dei aldri sjølv. I 1884 vart villaen Troldhaugen i Fana (no Bergen) bygd, og dette vart den meir eller mindre faste tilhaldsstaden hans resten av livet.

  1890-åra var prega av mange konsertreiser i inn- og utland, og taktstokken hadde meir og meir vorte Griegs instrument trass i at han var ein framifrå pianist. I midten av tiåret vende Grieg for alvor tilbake til det nasjonale, og med utgangspunkt i den norske folkemusikken skapte han det første av dei fire siste storverka sine, \_19 norske folkeviser,\_ opus 66. Etter ein lengre konsertturné i 1906 skreiv han i løpet av sommaren svanesongen sin, \_Fire salmar,\_ opus 74, for barytonsolo og blanda kor. Her nytta han melodiar og tekstar frå Lindemans \_Fjeldmelodier\_ som utgangspunkt for sine "frie Bearbeidelser". Dei fire salmane er eit av dei viktigaste kyrkjemusikalske verka i norsk postromantikk. Grieg døydde i Bergen hausten 1907.

{{Bilete:}} Edvard Grieg i København 1868.

\_Grieg som utøvar og komponist\_

  Edvard Grieg framstår som den fremste tonekunstnaren i Norden på 1800-talet, og han vart ein av dei viktigaste representantane for den nasjonalromantiske retninga i musikken. Som ung var han sterkt prega av tonespråket til Schumann, og han fekk impulsar frå både Wagner og Liszt. Likevel fann han fram til eit eige personleg tonespråk som var universelt nok til å vinne gjenklang internasjonalt. Spesielt harmonisk gjekk Grieg nye vegar. I dei seinare verka var han ein av dei dristigaste i samtida, og på enkelte område kan vi seie at Griegs harmonikk etter kvart fekk sterke impresjonistiske trekk.

--- 219 til 305

Som pianist var Grieg ein fortreffeleg tolkar av eigne verk. Han hadde også store litterære evner som vi kan sjå i ei rekkje artiklar og framfor alt i ein svært omfattande korrespondanse.

  Musikkforskarar er samde om at Griegs viktigaste bidrag til den musikkhistoriske utviklinga ligg på harmonikkområdet. Han var delvis forløpar for impresjonismen, og han la på mange måtar premissane for fornyinga av det kunstmusikalske arbeidet med folkemusikken som skjedde på 1900-talet.

\_Verka\_

\_Klavermusikken\_

  Ved sida av alle romansane utgjer klavermusikken hovudproduksjonen hos Grieg. Opus 1 frå 1861, \_Fire klaverstykker\_, viser at utgangspunktet hans var tysk romantikk, og spesielt slik Robert Schumann formidla dette gjennom klaververka sine. Tidleg merker vi likevel inspirasjonen frå norsk folkemusikk i Griegs klavermusikk. Med dei små klaverstykka i \_4 Humoresker\_, opus 6 hadde Grieg komme fram til det stilidealet han stort sett heldt fast på resten av livet. Her aner vi folkemusikkarakteren både gjennom rytmikken i stykka og ved bruken av den særeigne fleirstemmigheita vi finn i hardingfelemusikken, der minst ein streng kling ved sida av melodistrengen og skaper spesielle bordunliknande dissonansar som ofte blir rekna som typisk norske. Alt i denne samlinga finn vi døme på bruk av eit anna typisk folkemusikktrekk som Grieg nærmast gjorde til sin signatur: den fallande vesle sekunden med påfølgjande stor ters. Dette tretonarsmotivet opnar klaverkonserten hans i a-moll og blir ofte kalla det "griegske leiemotivet" fordi det er med i så mange av komposisjonane hans (sjå s. 209).

  Med sine ti hefte med \_Lyriske stykker\_ sette Grieg på mange måtar standarden for sjangeren \_karakterstykke for klaver\_. Griegs utgangspunkt var eit ønske om å lage musikk for dei tusen heimar og for undervisninga. Dei ti hefta inneheld til saman 66 lyriske stykke. Hefta vart publiserte etter kvart som stykka vart komponerte, og dei kom ut med ujamne mellomrom i åra 1867-1901. Peters Verlag i Leipzig som var Griegs faste utgivar gjennom heile karrieren hans, kalla dei lyriske stykka "Semmeln", eller kveitebollar, og hefta vart enorme salssuksessar. Mange av stykka er enkle både i karakter og vanskegrad, slik at også barn kan meistre dei.

   Stykka skildrar ofte naturinntrykk, og mange har trudd at Grieg nytta norsk folkemusikk i dei lyriske stykka. Det gjorde han ikkje, men han imiterte folketonekarakteren, særleg slåttemusikk, noko som også går fram av titlar som gangar, halling og springar. I romantikken var nettopp denne typen samtidsmusikk populær. I dei lyriske stykka finn vi iøyrefallande, vare og vakre melodiar som blir følgde av ein uvand og dristig harmonikk og spenstig rytmikk. Griegs musikalske uttrykk vart på mange måtar synonymt med det norske gjennom desse småstykka, og dei erobra dei verkeleg store massane.

  Når det gjeld klaverkonserten i a-moll, opus 16, konfererte Grieg med Edmund Neupert om enkelte moment der, og konserten vart tileigna han. Han var også solist

--- 220 til 305

da konserten vart oppført for første gong, og suksessen var enorm. Klaverkonserten har ved sida av Peer Gynt-musikken vorte den komposisjonen som har ført Griegs namn lengst utover Noregs grenser. Sjølv om somme hevdar at Grieg hadde Schumanns klaverkonsert som førebilete, har a-mollkonserten i alle år levd sitt eige liv på grunn av alle kvalitetane sine.

  Den første verkelege freistnaden på å komponere musikk som skulle få fram den klanglege rikdommen Grieg meinte låg skjult i dei norske folketonane, vart \_25 norske folkeviser og danser\_, opus 17, for klaver, utgitt i 1870. I desse greidde Grieg å finne fram til eit tonespråk som vart personleg, og som fangar nettopp alt det klanglege som nærmast naturgitt ligg i dei norske folketonane.

{{Bilete:}} Grieg ved klaveret i 1907.

Eit av Griegs viktigaste og mest omfattande 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") frå Valdres, henta frå Lindemans \_Fjeldmelodier\_. I balladen utfaldar Grieg seg som postromantikar, og i dei 14 variasjonane blir folketonen omforma med stor uttrykkskraft. Etter eit svært sterkt klimaks mot slutten tonar balladen ut i den same stemningssfæren som han byrja i, stillferdig og vemodig. Grieg greidde aldri sjølv å framføre balladen ved offentlege konsertar fordi han vart så sterkt gripen kjenslemessig.

--- 221 til 305

Det første sentrale verket etter hundreårskiftet vart \_Slåttar\_, opus 72. Grieg hadde bedt Johan Halvorsen om å reise til spelemannen Knut Dahle i Telemark og skrive ned ein del hardingfeleslåttar. Grieg arbeidde med slåttane eit halvt år og overførte Halvorsens nedteikningar av slåttane til klaveret. Dette er gjort på ein glimrande måte, og slåttane vekte med sin sterkt dissonerande stil ganske snart oppsikt hos progressive musikarar i Paris. Her talte ein om "le nouveau Grieg", den nye Grieg.

  Grieg har ufortent vorte kalla "miniatyrist", ein meister i det vesle formatet. Det var rett nok her han viste det musikalske geniet sitt fullt ut, men det blir gale å kalle han det når vi ser på den samla produksjonen hans. Både gjennom klaversonaten i emoll, klaverkonserten i a-moll og balladen i g-moll har Grieg til fulle vist at han også meistra dei store romantiske og dramatiske formuttrykka for klaver.

\_Romansekunsten\_

  Grieg var gjennom heile livet engasjert av lyrikk og hadde som alle store songkomponistar evne til å gjenskape i tonar dei sartaste nyansane i poesien. Ein vesentleg del av Griegs produksjon var derfor romansar, og han skreiv i alt om lag 170. Dei fleste romansane har tekstar av John Paulsen, Bjørnson, Ibsen, Vinje og Garborg. Dei danske diktarane som har fått tonesett flest dikt av Grieg, er H.C. Andersen, Otto Benzon og Holger Drachmann. Grieg tonesette nokre få dikt av tyske lyrikarar, eit omsett dikt av engelskmannen Kipling og eit av finnen Johan L. Runeberg. Éin song, "Ave maris stella", er skriven til latinsk tekst.

  Førebileta hans på songområdet var framfor alt Schubert og Schumann. Men også Halfdan Kjerulf kom til å spele ei viktig rolle. Dei fleste av romansane til Grieg er strofiske, nokre variert strofiske, mens berre nokre få er gjennomkomponerte. For Grieg stod melodien i sentrum, og klaveret støttar opp under han. Grieg skreiv ofte ut eit klangleg rikt akkompagnement, og i musikken prøvde han å gi att grunnstemninga i diktet. Berre sjeldan gjorde han forsøk på å understreke enkelte ord. Derfor er det få gjennomkomponerte romansar i produksjonen hans, og det førte til at klaveret sjeldan speler ei heilt sjølvstendig rolle i forhold til songstemma.

  Tidleg under Bergensopphaldet frå 1880 og utover vart Grieg for alvor merksam på Vinjes poesi, og han vart fullstendig bergteken. Det resulterte i fleire av meisterverka i den norske romansekunsten. Spesielt "Våren" og "Ved Rondane" frå \_Vinjesangene\_, opus 33 er perler som har vorte folkeeige.

I 1895 hadde Grieg lese Arne Garborgs \_Haugtussa\_, og han sette straks i gang med å setje tone til 20 av dikta, men da songane vart utgitt i 1898, var berre 8 av dei tekne med. \_Haugtussa\_, opus 67, er eit av dei aller mest fornemme verka i norsk romansekunst, fullt på høgd med andre meisterverk frå romantikken.

Sjølv om Grieg skapte betydelege dramatiske songar, var det først og fremst det lyriske som stod hjartet hans nær.

--- 222 til 305

\_Kammermusikken\_

  Griegs kammermusikkproduksjon er ikkje omfattande, men ikkje desto mindre har han skrive viktige komposisjonar innanfor sjangeren. \_Strykekvartetten i g-moll\_ er eit svært intenst verk, og det har krasse verkemiddel i instrumentbehandling og harmonikk. Desse peiker fram mot stiltrekk vi først finn hos Béla Bartók og kvartettane hans meir enn 30 år seinare. I kvartetten bruker Grieg eit kjernemotiv, eit slags \_idée fixe\_, som får ein dominerande plass. Motivet er elles henta frå Ibsen-songen "Spillemænd", som igjen byggjer på Grieg-motivet. Det går som ein leietråd gjennom heile verket, av og til skjult, likevel absolutt til stades. Grieg var ikkje den første som gjorde noko tilsvarande, men det er gjennomført på ein mykje meir konsekvent måte hos han enn hos tidlegare komponistar.

  Griegs tre fiolinsonatar viser viktige periodar i utviklinga hans som kunstnar. F-dur-sonaten har bakgrunn i tysk romantikk, men i midtpartiet i andre sats brukte han hardingfela som førebilete både i fiolin- og klaversatsen. G-dur-sonaten er mykje meir gjennomsyra av nasjonale element, spesielt gjeld dette yttersatsane der springarkarakteren er tydeleg. I c-moll-sonaten, som er Griegs siste fullenda kammermusikkverk og skriven om lag 20 år etter G-dur-sonaten, bruker han så å seie ikkje element frå norsk folkemusikk. Det er eit storslått verk med ein særs rik harmonikk og melodiar som lett fester seg i minnet. Internasjonalt er denne sonaten Griegs mest spelte kammermusikkverk.

  Cellosonaten har brei publikumsappell og har vorte eit standardverk hos fleire leiande cellistar.

\_Orkestermusikken\_

  Sommaren 1863 vart Grieg kjend med komponisten og dirigenten Niels W. Gade. Han var den leiande personen i dansk musikkliv og utfordra Grieg til å skrive ein symfoni. Grieg sette straks i gang og etter berre to veker var første sats ferdig. Det gjekk tregare med dei andre tre satsane, og \_Symfoni i c-moll\_ vart først fullført i mai 1864. I juni same året vart dei siste tre satsane urframførte i Tivolis konsertsal. Men i 1867 vart Grieg kjend med Johan Svendsens første symfoni, og den gjorde eit så sterkt inntrykk på han at han la bort sin eigen. Eit par år seinare gav han partituret denne påskrifta: "Må aldrig opføres! E.G.". Likevel gav han ut dei to midtsatsane i eit arrangement for firhendig klaver med tittelen \_To symfoniske stykker,\_ opus 14. Symfonien er eit sjølvstendig arbeid og dokumenterer at Grieg alt etter få år som komponist meistra både teknikk og form på ein overtydande måte. Orkestreringa er også fint utført. Når Grieg valde å la vere å oppføre det første orkesterverket sitt resten av livet, har det samanheng med at han følte det var for bunde til Schumanns tonespråk, og det er ikkje vanskeleg å finne påverknad frå Beethoven, Schumann og Gade her. Verket er likevel fylt av liv og entusiasme, og det har noko nordisk luftig og lett over seg som burde gi det ein naturleg plass blant Griegs tidlege komposisjonar.

--- 223 til 305

Utover i 1870-åra arbeidde Grieg med å setje musikk til fleire av tekstane til Bjørnson, mellom anna til diktet om Bergliot, kona til Einar Tambarskjelve. I første omgang låg musikken føre for klaver, men i 1885 også for stort symfoniorkester. I 1872 sette Grieg i gang med å lage scenemusikk til Bjørnsons historiske drama \_Sigurd Jorsalfar.\_ Griegs musikk lyfte dramaet slik at det etter kvart vart ein publikumssuksess. 20 år seinare vart delar av musikken omarbeidd, og 1893 kom tre av orkestersatsane på trykk, \_Tre orkesterstykker fra "Sigurd Jorsalfar"\_, opus 56.

  Bjørnson fekk blod på tann etter suksessane med den dramatiske musikken Grieg hadde skrive, og føreslo for Grieg å lage ein nasjonalopera om sagakongen Olav Tryggvason. Grieg stilte seg entusiastisk til eit nytt samarbeid, og utpå sommaren 1873 fekk han tilsendt tekst til tre scener. Meir vart det ikkje. Grieg venta forgjeves i tre år både på handlingsskisser og fleire scener. Dette førte til eit brot mellom dei to vennene. Først i 1889, etter at Grieg hadde arbeidd med dei tre scenene frå \_Olav Tryggvason\_ og skulle få dei framførte i Kristiania, tok han kontakt med Bjørnson att, og dei fekk begge dele suksessen ved framføringa av den breitt opplagde innleiinga til det som kunne ha vorte ein fantastisk opera.

  Mens Grieg og Bjørnson ikkje var på talefot, kom det ein førespurnad til Grieg frå Henrik Ibsen om å skrive musikk til ei scenisk framføring av \_Peer Gynt\_ på Christiania Theater. Urframføringa var i 1876, og pressa var samstemte i den positive kritikken sin. Publikum gav seg over av begeistring, ikkje minst over den fargesprakande musikken til Grieg. Til konsertbruk sette Grieg saman to Peer Gynt-suitar, som følgde han på mange konsertturnear rundt om i Europa.

  Hausten 1880 arrangerte Grieg to av \_Vinjesangene\_ for strykeorkester som \_To elegiske melodier\_, opus 34: "Den Særde" med tittelen "Hjertesår" og "Våren". Også desse verka tok Grieg med seg på mange konsertturnear, og dei høyrer også til dei mest spelte komposisjonane hans i vår tid.

  Eit av dei mest karakteristiske verka i norsk musikk er \_Holbergsuiten\_, opus 40. Verket vart komponert til 200-årsdagen for Holbergs fødsel i 1884. Grieg som alltid hadde vore begeistra for den allsidige Holberg, ikkje minst humoren og satiren hans, tok utgangspunkt i den franske dansesuiten på 1700-talet og gjenskapte nokre av dei mest karakteristiske musikkformene frå Holberg-tida. Verket har stiltrekk frå fransk rokokko, men tonespråket er i aller høgste grad romantisk, og samansetjinga absolutt griegsk.

  Orkesterkomposisjonene til Grieg viser at han hadde betydelege evner når det galdt å disponere klanglege og dynamiske verkemiddel i symfoniorkesteret. Dei er balanserte, og klangen er rik og effektfull. Det blir dessutan vist til \_Holbergsuiten\_ som eit førebilete når det gjeld å skrive effektivt for strykeorkester.

--- 224 til 305

Den mest markante norske komponisten ved sida av Grieg på 1800‑talet var \_Johan Svendsen\_ (1840-1908). Som Carl Nielsen starta den musikalske løpebanen hans via militærmusikken som soloklarinettist. Svendsen fekk også opplæring på fiolin og vart tilsett i Christiania Theaters orkester. I Christiania lærte han teori av Carl Arnold, og han medverka ved dei abonnementskonsertane Kjerulf og Conradi arrangerte. Dette sette han i kontakt med stor symfonisk musikk, og særleg gjorde Beethovens symfoniar inntrykk på han. Han utdanna seg vidare ved konservatoriet i Leipzig ved hjelp av stipend, men måtte gi opp ein solistkarriere som fiolinist på grunn av ei nerveliding i den venstre handa. Han konsentrerte seg derfor fullt ut om komponiststudiet og gjorde utruleg rask framgang. Sommaren 1865 var \_Strykekvartett\_, Op. 1 i a-moll ferdig, og dei to neste åra følgde Op. 2-5. \_Oktett for strykere\_, Op. 3 og \_Symfoni nr. 1 i D‑dur\_, Op. 4 er betydelege verk og forbausande modent skrivne. Desse komposisjonane har alt ein tydeleg nasjonal tone.

{{Portrett:}} Johan Svendsen.

Svendsen var mykje i utlandet, og spesielt frå seinhausten 1867 var han borte frå Noreg i fem år. Først heldt han til i Leipzig, men seinvinters reiste han til Paris der han budde i to år. Her livberga han seg som musikar og vart kjend med sentrale franske musikarar og forfattarar. Her møtte han også den amerikanske songaren Sally Levett, som han gifte seg med i New York i 1871. Svendsen byrja å skrive på \_Fiolinkonsert i A-dur\_, Op. 6 i Paris, men verket vart først fullført i Leipzig i 1870 saman med \_Cellokonsert i D-dur\_, Op. 7.

  Svendsen var leiar for Musikforeningen i Kristiania i fleire periodar, og etter vellykka konsertar i Stockholm og København fekk han tilbod om dirigentstillinga ved Det kgl. Theater i København i 1883. Denne stillinga hadde han til han måtte trekkje seg tilbake på grunn av dårleg helse i 1908. Kort tid etter døydde han i København.

  Det har vorte sagt at Grieg var ein meister med dei små formene, mens Svendsen meistra dei store sykliske formene. Ser vi på produksjonen til komponistane og ikkje minst det faktumet at Grieg trekte tilbake sin symfoni etter at han hadde sett kva Svendsen hadde komponert, kan det verke som at ein slik påstand er rett. Biletet er likevel meir nyansert, og ikkje minst kammermusikken til Grieg held minst like høgt nivå som det Svendsen har laga.

  Musikken til Svendsen kan delast inn i fire kategoriar: kammermusikk, symfoniar, konsertar og einsatsige orkesterstykke. Lista over komposisjonar inneheld berre 33 opusnummer, og det er lite sjølv om Svendsen store delar av livet måtte livnære seg som musikar

--- 225 til 305

og dirigent. Det meste av kammermusikken vart komponert i studietida i Leipzig, og alt hans opus 1 held eit nivå sjølv garva og erfarne komponistar slett ikkje alltid når opp til. I denne strykekvartetten som også har tydelege nasjonale element, har Svendsen gitt alle fire satsar sonatesatsform, og dette viser at han meistra denne forma så suverent.

  Dei fleste verka hans vart til i løpet av 1870-åra. Frå dette tiåret finn vi konsertane, \_Symfoni nr. 2 i B-dur\_ (1876) og dei humørfylte og festlege verka \_Karneval i Paris\_ (Op. 9, 1872), \_Festpolonese\_ (Op. 12, 1873) og \_Norsk kunstnerkarneval\_ (Op. 14, 1874). Frå denne tida finn vi dei viktige verka \_Sigurd Slembe, symfonisk innledning til Bjørnsons drama\_ (Op. 8, 1871), \_Zorahayda\_ (Op. 11, 1874) og \_Romeo og Julie\_ (Op. 19, 1876). Desse einsatsige verka er tydeleg inspirerte av den nytyske retninga i romantikken. Sterkast prega av norsk folkemusikk er kanskje dei fire norske rapsodiane (Op. 17, 19, 21 og 22, 1877-1879).

  Ein av dei komposisjonane som er mest spelt, er \_Fiolinromanse\_ (Op. 26, 1881). Her er det eit vakkert tema og eit akkompagnement i orkesteret som er prega av kromatikk og spennande akkordsamband.

  Musikken til Svendsen er humørfylt og inspirert av norsk folkemusikk, men har også klassisistiske trekk og er til ein viss grad prega av arven etter Mendelssohn, slik han lærte han å kjenne ved Leipzigkonservatoriet. Særleg gjeld dette verka frå studietida (Op. 1 og 3-5). Men Svendsen henta også impulsar frå den nytyske retninga slik Wagner representerte henne. Lange melodilinjer over kromatiske mellomstemmer som kjem fram av altererte akkordar, er vanleg. Dei einsatsige orkesterverka er også idémessig knytte til denne retninga. Etter at Svendsen vart tilsett som orkesterleiar i København, komponerte han lite. Berre enkelte verk han laga til bestemte høve, vart til i denne tida, og ingen av dei kjem opp mot det kunstnarlege nivået han heldt i studietida og i 1870-åra.

#### xxx4 Norske komponistar etter Grieg og Svendsen

Noreg opplevde ein gullalder på alle kulturelle område i siste del av 1800-talet. Vi finn kunstnarar på internasjonalt nivå innanfor nær sagt alle kunstartar, og på musikkområdet var det mange i kjølvatnet etter Grieg og Svendsen. Etter at konservatoriet i Leipzig opna i 1843, vart mange nordmenn studentar her. I løpet av 38 år vart 98 norske studentar tekne inn, og av dei var 65 kvinner! Etter Tyskland og USA var Noreg det landet i verda som leverte flest studentar til dette konservatoriet i desse åra. I tillegg valde mange å ta utdanning andre stader, til dømes i København, Stockholm eller Berlin. Mange av desse studentane vart musikklærarar rundt om i Noreg og gjorde sitt til å betre standarden på musikkundervisninga også utanfor sentrale bystrøk. Her skal vi ta for oss nokre av dei viktigaste av dei komponistane som kom til å leve i skuggen av dei to store, Grieg og Svendsen. Også desse komponistane fordelte seg på dei dominerande hovudretningane som gjorde seg gjeldande på 1800-talet.

Dei kanskje mest konservative av dei var \_Johannes Haarklou\_ (1847-1925) og \_Iver Holter\_ (1850-1941). Haarklou studerte i Leipzig og Berlin og skreiv fem operaer, to syngjespel og oratoriet \_Skabelsen og Mennesket\_ (1890) basert på Wergelands diktverk

--- 226 til 305

\_Skabelsen, Mennesket og Messias\_. I tillegg komponerte han fire symfoniar og meir enn 50 romansar.

  Iver Holter vart ein av dei dyktigaste dirigentane i landet. Han komponerte ein symfoni og ein fiolinkonsert og i tillegg mange mindre verk.

  \_Johan Selmer\_ (1844-1910) skreiv fleire programmatiske orkesterverk. I dei finn vi norske stemningar utan at han nyttar folkloristiske verkemiddel. Musikken hans er i stor grad prega av Wagners kromatiske harmonikk og kraftige dissonansar.

{{Portrett:}} Agathe Backer Grøndahl.

\_Agathe Backer Grøndahl\_ (1847-1907) er den første betydelege norske kvinnelege komponisten og var saman med Erika Nissen og Edmund Neupert blant dei fremste norske pianistane på 1800-talet. Ho studerte klaver hos Theodor Kullak i Berlin. Ole Bull la dessutan inn godord for henne hos Hans von Bülow i Firenze og Franz Liszt i Weimar slik at ho kunne få undervisning frå dei leiande pianistane i Europa. Agathe Backer Grøndahl turnerte mellom anna i Sverige, Danmark og England. Både her og under verdsutstillinga i Paris i 1889 var ho solist i Griegs a-mollkonsert med komponisten sjølv som dirigent. Ho var også ein populær klaverpedagog, men var plaga av svak helse. Dei siste åra av livet var ho så å seie døv, men leidde sonen Fridtjov fram til ein glimrande debut. Han vart ein av dei leiande pianistane her i landet på 1900-talet.

  Produksjonen hennar består først og fremst av klaverstykke og romansar. Av dei 250 romansane er kanskje \_Mot kveld\_ den mest kjende. Backer Grøndahl hadde Mendelssohn og Schumann som førebilete, og musikken hennar er prega av tysk romantikk med enkelte element med norsk folkemusikk.

  \_Ole Olsen\_ (1850-1927) var også sterkt påverka av Wagners musikk og komponerte fleire operaer med eigne tekstar. Det kanskje mest vellykka verket hans er musikken til Nordahl Rolfsens eventyrkomedie \_Sven Uræd\_. Den kjende "Solefaldssangen" er henta herfrå. Han komponerte også operaene \_Lajla\_ (1893) og \_Stallo\_ (1902), begge med handling frå samiske miljø og med innslag basert på samisk musikk. Olsen var tydeleg påverka av Grieg og Svendsen, men manglar Griegs dristige harmonikk og Svendsens raffinerte orkestrering.

--- 227 til 305

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Kva svenske komponistar viser sterkast nasjonal tone i komposisjonane sine?

2. Kva heiter det finske nasjonaleposet, og kva komponistar har vorte inspirerte av det i komposisjonane sine?

3. Kva verk står mest sentralt i den musikalske produksjonen til Sibelius?

4. Kva danske komponistar gav komposisjonane sine eit nasjonalt og nordisk tonefall?

5. Korleis endra Carl Nielsens tonespråk seg utover på 1900-talet?

6. Korleis stod det til med kunstmusikken i Noreg tidleg på 1800-talet?

7. På kva måte er 1849 eit sentralt år for etableringa av nasjonalromantikken i Noreg?

8. Kva rolle spelte Ole Bull i denne etableringa?

9. Korleis bidrog Kjerulf til den musikalske utviklinga i Noreg?

10. Kven komponerte Noregs første opera, og kva heiter denne operaen?

11. Nemn minst fire internasjonalt kjende norske musikkutøvarar på 1800-talet og gjer greie for den musikken dei sjølv komponerte.

12. Kva komponistar var det som i første rekkje inspirerte Grieg til å finne fram til sitt personlege musikalske uttrykk?

13. Kva slags musikk er Griegs \_lyriske stykke\_?

14. Nemn nokre av Griegs sykliske komposisjonar. Kvifor vart ikkje heile Griegs symfoni framført mens komponisten levde?

15. Kva slags verk er \_Peer Gynt-suitene\_ og \_Holbergsuiten\_?

16. Nemn nokre viktige komposisjonar av Johan Svendsen.

17. Kva stilistisk retning i romantikken pregar Svendsens einsatsige orkesterverk?

18. Kva slags komponist var Agathe Backer Grøndahl?

## xxx2 Postromantikken

Situasjonen i Europa rundt det førre hundreårsskiftet var prega av mange motstridande tendensar og straumdrag. Europearane hadde opplevd ein fredeleg periode heilt frå Italias og Tysklands samling i 1860- og 1870-åra. Dei industrialiserte landa hadde hatt ein jamn auke i levestandarden sin. Og mange meinte at denne tendensen ville halde fram langt inn i framtida på grunn av stadige teknologiske nyvinningar. Stemninga var derfor optimistisk og utan særlege bekymringar i store delar av det europeiske borgarskapet. Dette var "la belle epoque", stordomstida til borgarskapet, tida for laussleppt festivitas og wieneroperettar.

--- 228 til 305

Men under overflata var det trugande understraumar. Nasjonalismen var sterk i alle land. I Italia og Tyskland hadde han vore ei positiv kraft i den nasjonale samlingsprosessen. Men i andre land, der fleire etniske grupper levde innanfor grensene, slik som i Austerrike-Ungarn, var den same nasjonalismen i ferd med å bli eit trugsmål og kunne kanskje sprengje sjølve nasjonen. Tyrkarane var i ferd med å bli pressa ut av Balkan, og det var fleire etniske grupper som ønskte å fremje sine nasjonale krav i det maktvakuumet som da måtte komme der.

  Eit anna resultat av den sterke nasjonalismen var at ein la så sterk vekt på "æra til nasjonen". Franskmennene hadde ei kjensle av at æra deira var krenkt ved det audmjukande nederlaget i den fransk-tyske krigen i 1870-71. Ikkje berre hadde tyskarane annektert Alsace og Lorraine. Dei hadde også utropt den nye tyske keisaren i sjølvaste spegelsalen i Versailles. Dessutan var det bittert å måtte sjå seg forbigått av tyskarane når det galdt industriell produksjon.

  Tyskarane på si side var bitre for at dei ikkje hadde fått så mykje av kolonikaka som den nye statusen deira som europeisk stormakt burde tilseie.

### xxx3 Postromantikken i det tyske kulturområdet

Det er i den perioden at det romantiske tonespråket gradvis blir erstatta av nye musikalske uttrykksmåtar. Det tyske kulturområdet hadde dominert musikken heilt sidan 1700-talet, men no var ein trua frå to kantar. For det første hadde det nasjonale elementet, som hadde vore ein så positiv faktor under den tyske samlingsprosessen, no vendt seg mot den tyske dominansen. I fleire område av Europa styrka undertrykte folkeslag sin eigen kamp mot undertrykkjarane ved å dyrke det som har fått namnet "nasjonalromantikken". Vi ser det tydelegast i Böhmen, som den gongen var ein del av Austerrike-Ungarn, og i Noreg som var i union med Sverige.

  Den viktigaste opposisjonen musikalsk sett kom likevel frå Frankrike med den såkalla "impresjonismen". Her vart heile det tysk-romantiske musikkspråket utfordra, og her ligg det første svaret på det som etter kvart blir kalla "tonalitetskrisa", og som kom til å prege dei første tiåra av 1900-talet.

  Det var særleg Richard Wagners musikk og estetikk som kom til å prege den tyske postromantikken. Alle komponistar måtte på ein eller annan måte ta stilling til han. Vi skal i dette avsnittet ta for oss dei tre komponistane som på tysk-austerriksk grunn tydelegast tek dei nytyske ideane og wagnerianismen med seg inn i det 20. hundreåret: \_Gustav Mahler\_ (1860-1911), \_Richard Strauss\_ (1864-1949) og \_Max Reger\_ (1873-1916).

--- 229 til 305

{{Portrett:}} Gustav Mahler.

Mahler var både komponist og dirigent. Frå 1897 til 1907 hadde han den viktige stillinga som direktør for hoffoperaen i Wien. Han vart mykje hylla som operadirigent, men han var også berykta for den autoritære leiarstilen sin. Komposisjonsarbeidet måtte han som regel drive med i sommarmånadene når det var ferie på operascena.

  Mahler skreiv i alt ti symfoniar, men den siste rakk han ikkje å gjere ferdig før han døydde. Dessutan komponerte han 44 songar med orkester som han organiserte i fem syklusar. Men hos Mahler er det glidande overgangar mellom symfoniar og songsyklusar. "Das Lied von der Erde" vart komponert i 1908 og er rekna som ein av dei fem songsyklusane. Men Mahler sjølv oppfatta dette som ein symfoni.

  Den nære slektskapen mellom symfoniar og songsyklusar viser seg også på andre måtar. Symfoni nr. 2, 3, 4 og 8 har alle saman vokalinnslag. Dessutan kan det verke som om også symfoniane er skrivne som symfonisyklusar. Dei fire første symfoniane vart til i åra 1885-1900. I same perioden skreiv han songsyklusen "Lieder eines fahrenden Gesellen", og tema og songar frå denne syklusen blir brukte fleire stader i desse fire symfoniane. Andre viktige songsyklusar er "Des Knaben Wunderhorn" (1899) og "Kindertotenlieder" (1902).

  Den 8. symfonien har fått tilnamnet "Sinfonie der Tausend". Årsaka er innlysande: Her må det vere eit svært stort orkester som er forsterka med ei rekkje instrument, mellom anna mandolin og orgel, og med ekstra trompetar og trombonar plasserte på galleri. I tillegg krevst det gutekor, to blandakor og åtte songsolistar. Symfonien er i to satsar, og i første sats bruker han mellomalderhymnen "Veni creator spiritus" som grunnlag. Andre sats har tekst frå Goethes \_Faust\_. Mahler såg på denne symfonien som hovudverket sitt. "Alle mine tidlegare symfoniar er berre forspel til denne," skal han ha sagt.

--- 230 til 305

{{Musikknotar:}} 1. side av partituret til Mahlers 8. symfoni. Hymnus: Veni, creator spiritus.

--- 231 til 305

{{Fotografi:}} Mahlers symfoni nr. 8 framført av Philadelphia symfoniorkester under leiing av Leopold Stockowski. Til saman 1068 utøvarar (kor og orkester) stod for denne prestasjonen.

Men dimensjonane er ikkje det einaste som bør nemnast i samband med Mahler. Han er ved sida av Berlioz den mest kresne og nyskapande instrumentatoren i romantikken. Det er ingen tvil om at arbeidet hans som dirigent gav han ein unik sjanse til å prøve ut nye klangar og perfeksjonere detaljar i praktisk arbeid. Orkestreringa til Mahler, i tillegg til dei nøyaktige tilvisingane når det gjeld tempi, dynamikk og frasering, er ikkje berre ytre staffasje. Tvert imot er alt dette integrerte delar av den musikalske idéverda hans.

  Dei fire første symfoniane var i utgangspunktet utstyrte med program, men Mahler trekte desse tilbake seinare. I dei siste symfoniane ligg det ikkje føre noko program, men det finst indikasjonar på at Mahler har late meir generelle utanommusikalske idear i nokon grad vere styrande for det kompositoriske arbeidet. Han har ofte vorte sitert på at "ein symfoni må vere som ei heil verd". Det som først slår oss når vi høyrer Mahler, er alle motsetningane og kontrastane i musikken hans, det ekstremt dramatiske mot det lyriske, det sofistikerte mot det enkle og nesten banale. Folkemusikk og populærmusikk blir blanda med marsjar og koralmelodiar, og her er groteske parodiar og vedunderleg melodiøsitet.

  Dei siste verka til Mahler har gjennomgåande ei pessimistisk grunnstemning, og det er ikkje tilfeldig at den siste satsen i \_Das Lied von der Erde\_ har tittelen "Der Abschied".

  \_Richard Strauss\_ (1864-1949) var som Mahler ein av dei store dirigentane i samtida. Han dirigerte dei fleste av dei store orkestra rundt om i verda og var i periodar tilsett som dirigent ved operascenene i München, Berlin og Wien. Som komponist er han først og fremst kjend for operaene og dei symfoniske dikta sine, sjølv om han også har skrive både klaver- og kammermusikk i tillegg til om lag 150 lieder. Dei symfoniske dikta vart komponerte før 1900, mens alle operaene, bortsett frå éin, kom etter 1900.

--- 232 til 305

{{Portrett:}} Richard Strauss.

Sjølv om Mahler frå tid til anna antydar eit programmatisk innhald i symfoniane, hadde han alltid halde seg til det klassiske symfoniske idealet: Ein symfoni er eit verk i fleire skilde satsar, og desse satsane er bygde opp etter reint musikalske prinsipp som overstyrer eventuelle utanommusikalske element. Slik sett var Mahler den siste symfonikaren i det tyske kulturområdet som fullfører linja frå Haydn via Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms og Bruckner. Strauss, derimot, knytte seg tidleg opp mot den radikale nytyske linja. Dei symfoniske dikta hans står i tradisjonen frå Berlioz og Liszt. Men dei representerer også ei stilistisk vidareføring. Han overfører Wagners leiemotivteknikk til orkesterverka sine. Personar og hendingar blir representerte av eigne motiv som følgjer dei og skildrar dei. Og desse motiva ber så "handlinga" i det symfoniske diktet framover. Strauss skreiv symfoniske dikt både til skildrande program og til program av den meir "filosofiske" typen. Av den første typen er dei mest kjende "Don Juan" (1889), "Till Eulenspiegels lustige Streiche" (1895) og "Don Quixote" (1897), mens dei mest sentrale frå den siste kategorien er "Tod und Verklärung" 1889) og "Also sprach Zarathustra" (1896).

  Richard Strauss var ein meisterleg instrumentator. Dette viser seg både i den store klangrikdommen i verka hans og i evna han har til å skildre naturalistiske programmatiske detaljar. Eitt døme på det siste er sauebrekinga i "Don Quixote" frå treblåsarar og sordinerte massingblåsarar som speler små sekund med fluttertunge.

  I operaene sine er Strauss wagnerianar. Han vidarefører leiemotivteknikken og skriv "symfoniske operaer" der det meste av den musikalske utviklinga er lagd til orkesteret. Og som hos Wagner er arien erstatta av ein resitativisk uendeleg melodi. I tillegg var det Strauss som utvikla den såkalla "Sprechgesang", eller "talesong", ei form for song som ligg midt mellom song og tale, og der melodilinja følgjer talemelodien så nær som mogleg.

Dei viktigaste operaene til Strauss er \_Salome\_ (1905), \_Elektra\_ (1909) og \_Der Rosenkavalier\_ (1911). \_Salome\_ byggjer på Oscar Wildes dekadente versjon av den bibelske forteljinga om dottera til Herodes som dansar for han og etterpå krev hovudet til Johannes Døyparen på eit fat. \_Elektra\_, som byggjer på Hoffmannsthals versjon av Sofokles' drama med same namn, fokuserer på emosjonar som sjukleg hat og hemnlyst. I dette verket bruker han ein sterkt dissonerande harmonisk stil som utfordrar grensene for funksjonsharmonikken.

--- 233 til 305

Men så skjer det eit stilskifte i og med den komiske operaen \_Rosenkavaleren\_. Her er vi tilbake i den elegante og aristokratiske tida i Wien på 1700-talet, med silkestrømper, knebukser og pudra parykkar. Og Strauss hentar fram att den musikalske stilen som kjenneteikna dei symfoniske dikta. Han grip også stilmessig attende til klassisismen ved at songstemma får meir fokus. Her er ariar, duettar og trioar, og dessutan er musikken gjennomsyra av dei lettbeinte rytmane og den innsmigrande melodikken i wienervalsen.

  Sjølv om Strauss i \_Elektra\_ går nokså langt i retning av å oppløyse dur- og molltonaliteten, og sjølv om han i instrumentalverket \_Metamorphosen\_ (1945) beveger seg i retning av neoklassisismen, held han fram med å skrive musikk i den seinromantiske tradisjonen heilt til han døyr.

  \_Max Reger\_ (1873-1916) er ved si interesse for musikk frå eldre tider heller ein arvtakar etter Brahms enn ein vidareførar av den nytyske retninga. Dette heng saman med at han i dei mest vellykka verka sine bruker former som går attende til barokken (fuge og koralforspel) og wienerklassisismen (tema med variasjonar). Men harmonikken hans er derimot sterkt Wagner-inspirert med mykje kromatikk og tilslørt tonalitet.

  Sjølv om Reger ikkje levde så lenge, hadde han ein stor produksjon med orkesterverk, kammermusikk, vokalmusikk, klaververk og ikkje minst verk for orgel, hans eige instrument framfor alt. På grunn av den store produksjonen av orgelverk rundt 1900 held mange han for å vere den viktigaste orgelkomponisten etter Bach. Blant verka for orgel er det naturleg å trekkje fram koralpreludia og fantasiane, som spenner over eit vidt register, frå dei enklaste til dei mest overdådige omskrivingane av tradisjonelle lutherske koralar. Av orkesterverka bør vi trekkje fram \_Variasjonar og fuge over eit 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).

{{Bilete:}} Max Reger i ein opptakssituasjon i 1913. Teknikar og produsent følgjer med i notane mens Reger speler inn musikken på orgelet.

Regers musikk blir framført heller sjeldan i dag, men han samlar på mange måtar i seg tradisjonen frå Bach, Beethoven og Brahms samstundes med at han også tek opp i seg dei harmoniske nyvinningane til Liszt og Wagner. Det er også interessant å merke seg at mange av dei sentrale komponistane i første halvdel av 1900-talet studerte

--- 234 til 305

Regers komposisjonar inngåande. Det er her nok å nemne namn som Alban Berg, Paul Hindemith, Arthur Honegger og Arnold Schönberg.

### xxx3 Postromantikken i det franske kulturområdet

I 1871, same året som Frankrike opplevde det audmjukande nederlaget i den fransk-tyske krigen, vart "Det nasjonale selskapet for fransk musikk" oppretta. Selskapet hadde som formål å oppmuntre og støtte franske komponistar, særleg ved å sørgje for at verka deira vart framførte. Eitt av dei direkte resultata var at produksjonen av instrumentalmusikk auka mykje, både i kvantitet og kvalitet. Selskapet var eitt av fleire uttrykk for den nasjonalistiske haldninga som prega Frankrike i desse åra. Ein ønskte både å vere patriotisk og å dyrke det særprega franske i musikken. Slik sett søkte ein ikkje berre inspirasjon i folkemusikken, men også i musikken til dei store franske komponistane i fortida, blant dei Rameau og Gluck. I 1894 blir "Scola Cantorum" oppretta i Paris. Ved denne institusjonen får ein omfattande undervisning i musikkhistorie, noko som stod i kontrast til den snevre musikkteoretiske undervisninga som vart gitt ved Pariskonservatoriet. Resultatet av dette målbevisste arbeidet som i utgangspunktet hadde eit nasjonalt preg, var at Frankrike i løpet av første halvdel av 1900-talet utviklar seg til å bli det leiande musikksenteret i Europa.

  Vi kan seie at det utviklar seg tre retningar i fransk musikk etter 1871. To av desse har ein historisk bakgrunn: For det første er det ei kosmopolitisk retning representert av \_César Franck\_ (1822-90) og elevane hans, særleg \_Vincent d'Indy\_ (1851-1931). For det andre får vi ei meir særprega fransk retning med Camille Saint-Saëns i spissen og vidareført av elevane hans, særleg \_Gabriel Fauré\_ (1845-1924). Det er desse to retningane vi skal ta for oss i denne boka. Den tredje retninga var også fundert i fransk tradisjon, men fekk først og fremst noko å seie for musikken på 1900-talet og vil derfor bli behandla i neste bind. Det var den franske impresjonismen slik han vart skapt og utvikla av Claude Debussy.

{{Bilete:}} Gabriel Fauré dirigerer sin opera Prométhée i 1913.

Franck var eigentleg belgiar, men levde det meste av livet i Paris der han arbeidde som organist. Han var romantikar i den forstand at han var ein religiøs idealist som hevda at kunstnaren hadde som oppgåve å formidle djupare innsikt. Han skriv instrumentalmusikk i tradisjonelle former, symfoni, symfonisk dikt,

--- 235 til 305

sonate osv. Teksturen er i all hovudsak homofon, men med innslag av kontrapunktikk. Musikken hans har ein underliggjande antiromantisk logikk og er prega av ein klassisistisk moderasjon i uttrykket. Men det er innslag av kromatikk i harmonikken og systematisk bruk av samanbindande element i sykliske verk. D'Indy fører Francks ideal ganske trufast vidare, sjølv om vi i somme verk kan spore ein litt sterkare påverknad frå Wagner.

  Den andre retninga, den franske, er i sin natur meir utprega klassisistisk. Her er det viktig å vere klar over at for ein franskmenn er dei klassisistiske prinsippa noko særeige fransk. Er ein klassisist som franskmann, er ein nasjonal. For dei komponistane som soknar til denne retninga, var musikk klingande form, ikkje emosjonelt uttrykk. Dei klassisistiske prinsippa viser seg i at musikken er heller lyrisk enn dramatisk, at han er enkel, dansliknande, økonomisk i verkemidla og framfor alt: Han har ikkje nokon bodskap. Slik musikk kunne aldri Berlioz ha skrive, men så opplevde han heller ikkje å ha suksess i Frankrike.

  Desse prinsippa finn vi i musikken til Saint-Saëns, i operaene til Jules Massenet og ikkje minst i musikken til Gabriel Fauré. Han var ein av stiftarane av Det nasjonale selskapet i 1871. Det som kjenneteiknar den særeigne musikken hans, er dei lyriske melodiane og dei harmoniske nyvinningane. Kjennskapen han hadde til gregorianikk, kan ha vore kjelda til dei modale trekka vi ser hos han. Eit anna særtrekk er parallellføringa av ulike typar dissonerande akkordar. Sjølv om musikken hans inneheld hyppige modulasjonar til fjerne toneartar, mister ein aldri kjensla av klare tonale senter. Musikken har også klassisistisk klarheit og balanse, og dette trekket ser ut til å forsterke seg i dei seinare verka. Det er litt overraskande at Fauré dyrkar tradisjon, logikk, moderasjon og absolutt musikk i ei tid da desse verdiane ikkje vart generelt verdsette. Men gjennom eleven hans, Maurice Ravel, og ikkje minst gjennom den seinare læraren for mange sentrale komponistar, Nadia Boulanger, kom han til å spele ei viktig rolle for utviklinga av musikken på 1900-talet.

### xxx3 Italiensk opera i postromantikken - verismen

Ordet "verismo" er italiensk og tyder noko i retning av "sanningisme". Dette er nemninga på den italienske versjonen av naturalismen som prega europeisk litteratur på slutten av 1800-talet, der den franske forfattaren Émile Zola var den dominerande forgrunnsfiguren. I Italia var det Giovanni Verga som hadde den same posisjonen, og det var han som skreiv novella "Cavalleria Rusticana" som vart grunnlaget for \_Pietro Mascagnis\_ (1863-1945) einakters opera med same namn frå 1889. Dette er rekna som den første veristiske operaen, og etterpå følgde ei rekkje liknande operaer i ei akt i veristisk stil. Av desse er det i dag berre \_Ruggiero Leoncavallos\_ (1858-1919) \_Pagliacci\_ (Bajazzo eller klovnane) frå 1891 og i litt mindre grad \_Umberto Giordanos\_ (1867-1948) \_Andrea Cbenier\_ frå 1896 som blir spelte jamleg.

  Det som gjer desse verka veristiske, er at dei på same måten som hos naturalistane handlar om vanlege menneske frå dei lågare sosiale laga. Dei har ofte ein sterk lokal koloritt, og dramaet blottlegg sterke og ofte brutale lidenskapar som hat,

--- 236 til 305

begjær, bedrag og mord. Slik har veristisk opera vorte skildra som "den uskuldige bestemora til valdsvideoen". Librettoen er forma i vanleg konverserande prosa. Ein har altså gått bort frå den litt oppstylta poesien som ofte prega operaene tidlegare i romantikken. Det musikalske uttrykket er også tilpassa innhaldet. Her er wagnersk retorikk kombinert med det italiensk songbare. Ein har ikkje gått bort frå den gamle nummeroperaen, men ariane glir naturleg inn i ein musikalsk straum som i stor grad blir utvikla og halden ved lag i orkesteret. Musikken er også prega av hangen i postromantikken til dissonansar og store dimensjonar.

  Ordet "verisme" har ofte vore brukt på operaer som er skrivne samstundes med dei eigentleg veristiske operaene, men som strengt sett manglar dei fleste av kjenneteikna ved verismen. Den største italienske operakomponisten etter Verdi, er \_Giacomo Puccini\_ (1858-1924). Han er ingen utprega verist, men femner mange av dei straumdraga og tendensar som pregar overgangen mellom 1800- og 1900-talet. I \_Manon Lescau\_ (1893) blir romantisk følsemd skildra, og i \_La Bohème\_ (1896) blir denne følsemda spedd opp med ein god porsjon realisme knytt til bohemmiljøet i Paris på 1800-talet. \_Tosca\_ (1900) har veristiske trekk, men er også eit historisk drama. Det eksotiske og framandarta får innpass i \_Madama Butterfly\_ (1904) med handling frå Nagasaki i Japan, \_La fanciulla del West\_ (1910), der handlinga utspeler seg i Sierra Madre-fjella i California, og ikkje minst i \_Turandot\_ (1924), som var uferdig da han døydde. Handlinga i denne operaen går føre seg i Beijing.

  Puccini kan ikkje seiast å vere ein nyskapande komponist, men han var dyktig til å tileigne seg nyvinningane hos samtidskomponistane. I orkestreringa hans finn vi ein tydeleg påverknad frå Debussy og impresjonismen, og i \_Turandot\_ er det til og med spor av Stravinskij. Han var ein framifrå melodikar, og songstemmene vekslar mellom parlandoparti, ariosoparti og reine ariar.

{{Portrett:}} Giacomo Puccini.

I Puccinis operaer finn vi ikkje Wagners gjennomførte leiemotivteknikk, men han opererer med ganske mange motiv både i orkesteret og i songstemmene som blir ein viktig del av den musikalske utviklinga, og som er med på å gi karakter til personane. Evna hans til å kombinere naturalistisk drama og musikk er formidabel. Han er

--- 237 til 305

dessutan ein meister i å skildre dei mest ulike situasjonane musikalsk, og dette er ei viktig årsak til at operaene stadig blir sette opp på operascener over heile verda.

## xxx2 Operetten

Ordet "operette" tyder ein "liten opera". Frå denne forma vart til i 1850-åra i Paris, har det vore nemninga på ein lett opera med talt dialog, melodiøse songar og mykje dans. Operetten hadde ein blomstringsperiode i siste halvdel av 1800-talet til eit stykke inn på 1900-talet. Han byggjer på tidlegare former som syngjespel, fransk opera comique og opera buffa. Musikalsk kjem ikkje operetten med noko nytt, men han var med på å lansere nye motar og moralnormer.

  Den komponisten som skapte det heile, var \_Jaques Offenbach\_ (1819-80). Dei mest kjende operettane hans er \_Orfeus i underverda\_ (1858) og \_Den skjønne Helena\_ (1864). Begge hentar handlinga frå gresk mytologi. Men Offenbach behandlar dei antikke heltane temmeleg respektlaust og med ein god porsjon humor og satire. Slik blir desse operettane også ein underfundig harselas med pompøsiteten i det andre keisardømmet under Napoleon 3. (1852-70).

  Operettebyen framfor nokon blir likevel etter kvart Wien. Her hadde ikkje samfunnssatiren ein like naturleg plass som i Paris. Wieneroperetten blir derfor meir bygd opp omkring den umåteleg populære wienerske dansemusikken, særleg wienervalsen. Den første av dei mest sentrale komponistane her var \_Franz von Suppé\_ (1819‑95) med \_Pensjonatet\_ (1860), som blir kalla den første operetten i Wien. Vidare skreiv han \_Den skjønne Galatea\_ (1865) og \_Det lette kavaleriet\_ (1866). Likevel er det \_Johann Strauss d.y.\_ (1825-99) som framstår som operettekomponisten framfor nokon med suksessar som \_Flaggermusa\_ (1874), \_Ei natt i Venedig\_ (1883) og \_Sigøynarbaronen\_ (1885).

  Fram mot den første verdskrigen blir det produsert ei mengd med operettar i Wien. Dei viktigaste arvtakarane til Strauss er \_Franz Léhar\_ (1870-1948) med \_Den glade enkja\_ (1905) og ungararen \_Emerich Kálmán\_ (1882-1953) med \_Czardasfyrstinna\_ (1915). Begge desse operettane står stadig på repertoaret over heile verda.

  Operettebølgja kjem til England i 1870-åra der parhestane \_Arthur Sullivan\_ (1842-1900) og \_William S. Gilbert\_ (1836-1911) får internasjonale suksessar med \_HMS Pinafore\_ (1878) og \_Mikadoen\_ (1885). Desse operettane er fulle av musikalske vittigheiter og ikkje minst språklege krumspring og ordspel i god britisk tradisjon. Mange meiner at Gilberts librettoar var med på å opne døra inn til teateret for store dramatikarar som Oscar Wilde og George Bernhard Shaw.

  På 1900-talet etablerer operetten seg i USA og kjem der til å bli grunnlaget for den amerikanske \_musikalen\_.

--- 238 til 305

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Gjer greie for dei politiske straumdraga i Europa omkring hundreårsskiftet 1800/1900.

2. Kva komponistar var leiande innanfor det tyske kulturområdet i postromantikken?

3. Gjer greie for instrumenteringa av Mahlers 8. symfoni. Kva oppnår Mahler gjennom ei slik instrumentering?

4. Kva er talesong, og kven utvikla dette stiltrekket i operaen?

5. Korleis skil Strauss' opera \_Rosenkavaleren\_ seg frå dei andre operaene han skreiv?

6. Kva komposisjonar er Max Reger først og fremst kjend for?

7. Kva er "Schola Cantorum" i Paris?

8. Kva heiter dei to musikalske retningane som kom til å spele ei rolle for dei franske postromantiske komponistane?

9. Kva innebar desse retningane, og kva komponistar var sentrale innanfor kvar av dei?

10. Kva er verisme, og kvar vart denne retninga dominerande?

11. Nemn nokre av dei viktigaste operaene til Puccini. Kvar går handlinga i desse operaene føre seg?

12. Kva er ein operette?

13. Nemn nokre viktige operettekomponistar og verka deira.

--- 239 til 305

# xxx1 Kapittel 6: Folkemusikken i Noreg

{{Måleri:}} Felespelar kledd til fest på 1.700-talet. Dekorasjon frå ei dør måla av Chr. Aanstad i Hallingdal.

Omgrepet folkemusikk vart eigentleg til ute i Europa på 1700-talet som eit namn på musikk for og av folket til skilnad frå den notebaserte, komponerte kunstmusikken. Da folkemusikkomgrepet vart teke i bruk i Noreg mot slutten av 1800-talet, var det eit resultat av freistnadene i nasjonalromantikken på å gi status til folkekulturen, og her i Noreg ville det seie \_bondekulturen\_. Omgrepet vart brukt om ein musikk som var omforma, gjenskapt og vidareført frå slektsledd til slektsledd gjennom minnet, såkalla \_tradering\_. Denne musikken utvikla seg parallelt og i vekselverknad med den skriftbaserte musikkulturen gjennom hundreåra.

  Røtene til folkemusikken kan sporast så langt attende som mellomalderen, og heilt sidan den gongen har det vore tradering av musikk. Da notert musikk tok til å dukke opp på 1600-talet her i Noreg, byrjar vi å ane den gjensidige påverknaden mellom notert og tradert musikk, men det er først på 1700-talet vi konkret ser resultatet av dette, først og fremst gjennom handskrivne notebøker frå spelemenn og organistar.

--- 240 til 305

I mellomalderen vart den verdslege musikken teken vare på av dei såkalla \_leikarane\_. Dette var ei ueinsarta gruppe med musikarar som både var gjøglarar, musikarar og artistar, og som reiste rundt for å underhalde. Dei opptredde for folk flest, ved hoffa og ved kyrkjelege festar. I seinmellomalderen vart leikarane gradvis erstatta av spelemenn og musikantar. Musikantane eller instrumentistane var dei meir profesjonelle musikarane i byane, mens spelemennene var lokale utøvarar i bygdesamfunna. Da musikklivet på 1600-talet nærmast vart sett under offentleg forvaltning gjennom stadsmusikantstellet, førte ikkje det noka endring for musikken ute i landdistrikta. Dei godkjende spelemennene svarte avgifta si til stadsmusikanten og heldt fram med å spele som før, mens huskarane, som ikkje ville svare avgift, prøvde ein å kneble. Men mange huskarar var militærmusikarar og konkurrerte berre til ein viss grad om speleoppdrag i landdistrikta.

  Da det profesjonelle, internasjonalt orienterte offentlege musikklivet i byane utvikla seg på 1700-talet, vart den musikalske folkekulturen tydelegare fordi han stod i klar kontrast til musikklivet i byane. Det vart skrive om mange av dei kjenneteikna som framleis karakteriserer den eldre folkemusikken, og vi finn da som no tradisjonar med lokale og regionale særtrekk knytte til både namngitte og ukjende utøvarar av instrumental og vokal musikk. Repertoaret kunne vere stort og samansett og inkludere alt frå daglegdagse småstubbar, rim og regler, bånsullar, viser av mange slag, religiøse songar av ulike typar, bruksmusikk på setra, i heimen eller på sjøen til festmusikk for store og små høgtider i livet.

## xxx2 Dialektar og variantar

Noreg er eit land det tradisjonelt har vore vanskeleg å ta seg fram i over land. Busetjinga har frå gammalt av vore spreidd, og det har vore dårleg kommunikasjon mellom ein del bygder og regionar. Det er dessutan store avstandar frå landsende til landsende, og dette har mellom anna ført til ulik språkutvikling i dei ulike regionane og bygdelaga rundt om i landet. På same måten som det er ulike dialektar i språket, er det også ulike \_dialektar\_ i folkemusikken. Dei lokale musikktradisjonane har utvikla si eiga klang- og tonekjensle, som igjen har prega musikken som har vorte spelt i regionen. Mange slåttar og folketonar har vandra over til dels store område, og den personlege smaken til utøvarane og dei lokale normene som rådde til kvar tid, har forma dei. Det har skapt dei \_variantane\_ av folketonar og slåttar som vi finn innanfor nesten alle folkemusikksjangrane. Kjende slåttar som "Førnesbrunen", "Fyken" og "Gamle Gudbrand" er døme på dette.

## xxx2 Tonalitet i norsk folkemusikk

Tonaliteten i eldre norsk folkemusikk har i snart to hundre år vore diskutert både av musikkforskarar og musikarar. Fleire av dei som reiste rundt i landet på 1800-talet og skreiv ned folkemusikken, observerte at skalatrinn og intervall veik av frå den skolerte

--- 241 til 305

oppfatninga deira av korleis skalaene skulle vere. Nokre av innsamlarane meinte at utøvarane song eller spelte falskt, og korrigerte notebiletet slik at det passa med det tempererte tonale systemet. Men andre innsamlarar som hadde lært hos tradisjonsutøvarar, var klar over at det tonalt "skeive" (eig. modale trekk) var bevisst og eit viktig tradisjonstrekk ved norsk folkemusikk. Det likesvevige tempererte systemet der alle halvtonane i skalaene vart gjorde like store, vart etablerte i kunstmusikken mot slutten av 1700-talet. Mange stader heldt ein likevel på den gamle ulikesvevige stemmemåten langt inn på 1800-talet her i Noreg, og det er rimeleg å tru at dette har gjort sitt til at den \_skeive, svevande tonaliteten\_ med enkelte halvhøge intervall, kvarttonar, blåtonar - kjært barn har mange namn - har halde seg så lenge på bygdene her i landet.

  Eit særtrekk ved norsk folkemusikk er at mykje av slåttemusikken for hardingfele og fele går i durtonalitet. Forskarar har peikt på at også mykje av Haydns og Mozarts musikk går i dur, og at dette kanskje kan ha påverka felemusikken etter kvart som han vart kjend i Noreg utover på 1800-talet. I ein del av flatfeleområdet er det likevel dominans av mollprega slåttar. Det gjeld i særleg grad Østerdalen, og det kan ha å gjere med påverknad frå svensk folkemusikk, som er mykje meir mollstemt enn den norske. Det høyrde dessutan til romantikken å skrive meir mollstemt kunstmusikk enn på 1700-talet.

  Det er to tonalitetsprinsipp som gjer seg gjeldande i norsk folkemusikk. Den eldste folkemusikken tek utgangspunkt i og blir drege mot nokre få sentraltonar (grunntone, sekund, kvint og oktav), mens yngre folkemusikk har ein meir kunstmusikalsk tonalitet der musikken har funksjonstonal oppbygging og delvis treklangsmelodikk (basert på den tonale kadensen; T - S - D - T). Til den eldste folkemusikken høyrer mange balladar, religiøse folketonar, bånsullar og dei eldste feleslåttane (springar, gangar og rull).

## xxx2 Metriske særmerke i norsk folkemusikk

I folkemusikkrinsar bruker ein omgrepet \_metrikk\_ om korleis ein takt er delt inn i taktslag. I den norske folkemusikken treng ikkje taktslaga innanfor kvar enkelt takt å vere like lange. Dette er særleg tydeleg i dei eldste slåttetypane og heng saman med dei folkemusikk- og dansedialektane som rår innanfor kvart distrikt og mellom distrikta. Spelemenn, kvedarar, framføringssituasjonen og ikkje minst musikken gjer at det blir slike skilnader. Dersom eit taktslag blir gjort lengre, må nødvendigvis eit anna bli kortare. Dette fenomenet er kalla \_metrisk asymmetri\_ og gjer seg sterkast gjeldande i slåttar i tredelt takt, som springar og pols, men vi kan finne fenomenet i andre slåttetypar òg. Slåttemusikken er likevel stort sett dansemusikk, og metrikken i slåtten må strengt følgje den lokale dansetradisjonen.

  På grunn av den varierande metrikken i norsk folkemusikk er det ofte vanskeleg å notere ned rytmen i musikken fordi notasjonssystemet vårt ikkje fangar opp dei finurlege metriske forskyvingane som skjer undervegs i musikkframføringa. Også vokal folkemusikk følgjer bestemte normer, men her er dei metriske forskyvingane friare forma enn i den instrumentale dansemusikken.

--- 242 til 305

## xxx2 Improvisasjon og ornamentikk

Mykje av slåttemusikken er motivisk oppbygd, noko som er eit godt utgangspunkt for \_improvisasjon\_. Dei korte totaktars motiva som er vanlege i den eldre delen av folkemusikken, blir ofte tekne opp att eller variert både rytmisk og melodisk, og desse variasjonane treng ikkje å bli utførte likt kvar gong. Ein kreativ spelemann kan variere frå gong til gong. Bruk av \_ornamentikk\_ som blir utført på ulike måtar, er også eit viktig improvisatorisk element både i slåttespelet og ved framføringa av vokal folkemusikk. Ornamentikken består av både forslag, triller, gjennomgangsfigurar og sløyfer som skal pynte slåtten eller krulle vokalmelodien. Bruken av ornamentikk er avhengig av utøvaren, men også av den tradisjonen han eller ho representerer.

  Det er særleg innanfor den situasjonsbestemte vokale bruksmusikken, som mellom anna bånsullar og lokk, at vi finn vokal improvisasjon. Bånsullen måtte ein syngje til barnet sovna, og det fell ofte naturleg å variere og forlengje både melodi og tekst undervegs. Lokken måtte budeia ta opp att heilt til dyra var nesten framme. Også den vokale improvisasjonen baserte seg på sjangertypiske melodiformlar.

  Det vil her vere naturleg å sjå på vokal og instrumental folkemusikk kvar for seg. I tillegg har framstillinga av historia til den samiske musikken sin naturlege plass saman med den norske folkemusikken. Også samisk musikk har ei traderingshistorie slik folkemusikken har det, og sjølv om både det musikalske og det ideologiske utgangspunktet er svært ulikt, er det likevel fellestrekk som gjer det naturleg å sjå musikk med klarare etnisk tilhøyrsle enn kunstmusikken under eitt.

## xxx2 Vokal folkemusikk

Ein del av den vokale folkemusikken går mykje lenger attende enn den instrumentale. Gjennom heile historia vår har behovet for å bysse eit barn i søvn vore der, likeins behovet for å kommunisere over lengre avstandar. Heilt sidan mennesket tok til å halde seg med husdyr, har det vore nødvendig å kunne lokke dei til seg eller skape tryggleik og ro for å kunne arbeide med dei. Bånsull, huving, laling og lokk høyrer med til dei eldste musikalske ytringane mennesket har nytta. Skriftfesting av vokalmusikk som har levd på folkemunne gjennom mange hundre år, er derimot eit heller moderne fenomen. Først på 1800-talet vart mykje av dette vokale tradisjonsstoffet samla og sett ned på notepapiret. Alt på 1600-talet vart det likevel skrive viser på dialekt, såkalla bygdemålsviser, ein sjanger som vart svært populær på 1700- og 1800-talet. Det eldste materialet, bånsull, lokk, huving og laling, levde altså i folkekulturen saman med gammalsteva og folkeviseballadane i seinmellomalderen. Frå 1600-talet kom åndelege viser og salmar til, det same gjorde nystev, slåttestev og bygdemålsviser. Det vil seie at vi på ein måte har tre alderssjikt innanfor den vokale folkemusikken. Det er dessutan slik at tekstane som høyrer til denne musikktypen, har ei litt anna distribusjonshistorie enn melodiane.

--- 243 til 305

## xxx2 Kveding

\_Kveding\_ er det gamle ordet for song og blir i dag brukt om den folkelege songtradisjonen. Ein \_kvedar\_ er ein person som syng, likevel seier vi \_kvede eit stev\_, men \_syngje ein salme\_. Kveding blir brukt av folkemusikkrørsla som fellesnemning på folkeleg songtradisjon generelt. Omgrepet \_folkesongar\_ blir også brukt om dei som framfører vokal folkemusikk.

  Dei folkelege songideala er annleis enn i kunstsongtradisjonen. Formidling av teksten som om det skulle vere naturleg tale, er nærmast eit ideal. Til dette kan songarane bruke både nasal klang, brystklang og halsklang. Ein folkesongar syng dessutan på både vokalar og konsonantar. Songarar i den folkelege songtradisjonen bruker ofte tonetrinn som ligg på sida av det tradisjonelle dur- og mollsystemet, og dette har feilaktig vorte oppfatta som om songarane syng falskt (sjå tonalitet i folkemusikken). Av og til verkar det som om folkesongarane unner seg rytmisk fridom. Det er ikkje alltid at verselinjene i teksten har like mange stavingar frå strofe til strofe. Songarane må derfor tilpasse og variere melodien slik at han høver til teksten. På den måten kan songen få ein relativt rytmisk fridom som det er vanskeleg å notere ned. Når det gjeld ornamentering av melodikken, kan det verke som om den instrumentale folkemusikken har påverka den vokale. Det å leggje til ein krull (ornament/melisme) blir ofte nytta som verkemiddel av songaren og er med på å gi songen eit individuelt preg. Det same gjer naturleg nok tempoval og intensiteten i framføringa.

### xxx3 Songtradisjonen på setra og i heimen

Tradisjonen med seterdrift går langt attende i tid, og \_lokk, huving\_ og \_laling\_ høyrer både til seterkulturen og til bondekulturen generelt. Lokken tilkallar dyra når dei skal mjølkast, anten dei er heime eller på setra, og huving og laling vart nytta som kommunikasjon mellom gjetarane for å melde frå om kvar dei var i skogen eller i fjellet.

  Det var skilnad på kulokk, sauelokk og geitelokk. Kyrne hadde namn, og desse vart inkluderte i lokken, mens typiske dyrelydar vart nytta for å lokke sauer og geiter. Grunnmaterialet i lokkane ei budeie brukte, var i regelen nedarva frå mora eller bestemora, og materialet vart individuelt tilpassa og utført etter den stemmekvaliteten kvar utøvar hadde.

  Lokken skulle høyrast langt av garde, og lokkemelodiane måtte vere forma til slik bruk. Kulokken består derfor ofte av ei blanding av høge rop, melismatisk melodiføring, lange tekstlause melodivendingar og ein slags parlandoaktig talesong. Ambitus kunne gå over ein og ein halv oktav, og det kunne vere vanskelege, store sprang. Det var viktig at dyra kjende att lokkemelodien og stemma til budeia. Derfor hadde kvar budeie eit sett med lokkeformlar som vart sette saman slik det fall seg. Lokken kunne bli sungen ulikt kvar gong, men dei faste formlane gjorde det lett å kjenne han att.

--- 244 til 305

{{Musikknotar:}} Lokk frå Elverum i O.M. Sandvik, Østerdalsmusikken, Noregs boklag 1975.

Musikalsk sett liknar huving og laling på lokken. Laling har tekst og er ofte litt meir melodiøs enn huving, fordi den som lala, venta å få svar. Huvinga var derimot utan tekst og gjerne knytt til bestemte personar og stader. Det er ofte bestemte melodivendingar her som høyrde til kvar enkelt budeie eller gjetargut.

### xxx3 Bånsullen

I dag knyter vi ordet bånsull til voggevise, men tradisjonelt har denne visetypen også vore brukt til å more og aktivisere barnet. A sulle tyder å nynne, og ein bånsull kan vere ein tekstlaus melodiformel eller eit enkelt barnerim som blir sunge eller nynna på ein enkel melodi. Mange bånsullar har typiske innleiingsformlar som fortel om sullen er meint for soving 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 eit anna uttrykk.

  Bånsullmelodiane har nokså lik utforming, og forsking har vist at dei fleste bånsullane kan skildrast ved hjelp av tre melodiformlar. Melodiane har sjeldan større sprang enn ein kvint og har ofte monoton rytmikk. Melodiformlane kan kombinerast på mange måtar, og det er ikkje nødvendigvis slik at ein tekst er knytt til ein bestemt melodi. Tekstar og melodiar kunne altså gi rom for improvisasjon. Bånsullane høyrde til i heimen og manglar den sosiale og utettervende dimensjonen visene, steva og dei religiøse folketonane ofte hadde.

  Både lokken og bånsullen høyrde til kvinnekulturen og var knytt til den nære arbeidssituasjonen. Denne songskatten vart stort sett formidla frå slektledd til slektledd innanfor familien, mens mennene spreidde andre delar av den vokale folkemusikken reint geografisk. Arbeidsfolk, sjømenn og rallarar tok med seg songar som var knytte til deira arbeidssituasjon, frå bygd til bygd og til andre distrikt enn det dei hadde vakse opp i, ja, til og med til andre land.

### xxx3 Stev

Stevsjangeren blir gjerne delt inn i \_gammalstev, nystev\_ og \_slåttestev\_ og består av ein frittståande strofe med fire verselinjer. Å \_stevjast\_ vil seie at to personar syng gammalstev eller nystev mot kvarandre som ein slags selskapsleik. Stev fungerer da som replikkar i vekselsong og er kalla \_stevleik\_.

--- 245 til 305

Gammalstevet er rekna for den eldste diktinga med enderim i Norden, og vi finn frittståande strofer som liknar gammalstev i den islandske \_Sturlungasagaen\_ frå om lag 1300. Enderimet er altså eit nyare fenomen enn det norrøne bokstavrimet (allitterasjon). Gammalstev vart første gong skrive ned mot slutten av 1600-talet, mens nystevet vart innført på 1700-talet, og begge stevformene levde ved sida av kvarandre fram til midten av 1800-talet. Da overtok nystevet fullstendig, og det gjer at vi i dag har ei mengd med nystev, mens det finst mange færre gammalstev. Når det gjeld stevmelodiar, er det berre nokre få gammalstevmelodiar, og ofte blir dei sungne på ein variant av første del av "Draumkvedet", men det finst nokre få andre gammalstevtonar også. Alle gammalstevtekstane kan syngjast på kvar av melodiane med forsiktig tilpassing.

  Det finst meir enn 40 nystevmelodiar, og alle nystevtekstane passar til kvar og ein av dei. Melodiane består av to melodiske frasar som er variantar av kvarandre, og kvar strofe har to verselinjer. Nystevet vart svært populært på 1800-talet, og det førte til at gammalstevet forsvann. Frå byrjinga av 1800-talet og fram til i dag er det dikta mellom 15.000 og 20.000 nystev.

  Eit av dei mest kjende nysteva går slik:

{{Dikt:}}

Til \_lags\_ åt \_al\_le kan \_ing\_jen \_gj\_era

det \_er\_ no \_ga\_malt og \_vil\_ so \_ve\_ra

eg t\_yk\_kjer \_støtt\_ at det \_høv\_er \_best\_

å \_hjel\_pa \_den\_ som det \_treng\_jer \_mest\_.

{{Slutt}}

Kvar linje har fire trykktunge stavingar, og enderimet er slik at to og to linjepar rimar: 1.+ 2. og 3.+ 4.

  Strofene i folkevisa "Roland og Magnus kongen" er forma som gammalstev, og her er første strofe:

{{Dikt:}}

\_Seks\_ mine \_jar\_lar \_heime ve\_ra,

\_gøy\_mer det \_gullet bal\_de,

\_a\_re \_seks\_ på \_heid\_ings-\_lon\_do

\_røy\_ner dei \_jøn\_ni kalde.

{{Slutt}}

1. og 3. verselinje har fire trykktunge stavingar, 2. og 4. berre tre. Gammalstevet har enderim berre mellom 2. og 4. verselinje.

  Det er ikkje nødvendig med fullrim i steva, vokalsamklang (assonans) er rim godt nok.

  \_Slåttestevet\_ eller \_slåtterimet\_ har fast tilknyting til slåttemusikken og er kortare eller lengre tekststubbar som er dikta til ein spesifikk slått. Rytmen i stevet er basert på rytmen i slåtten. Slåttestevet er verken bunde av eit generelt metrisk mønster eller ei spesiell rimfletting, berre den metrikken slåtten krev. Dersom stevet er dikta til ein halling, vil det ha ein metrikk som er tilpassa hallingrytmen, er det skrive til ein

--- 246 til 305

springar, vil springarrytmen prege metrikken i stevet. I enkelte situasjonar mangla det kanskje instrument til å spele til dans. Da kunne songaren tralle slåtten og kanskje improvisere ein tekst som seinare har hengt ved han som eit slåttestev.

  Her følgjer eit 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 folketonar

Religiøse folketonar har tekstar med eit religiøst innhald, altså salmar og åndelege viser. Tenkjer vi mengd, er dei religiøse folketonane den største og rikaste gruppa i norsk vokal folkemusikk. Årsaka til det kan vere det faktumet at dei religiøse lekmannsrørslene stod sterkt på 1800-talet. Ein annan faktor kan vere at mange landskyrkjer ikkje fekk orgel og ein "normalisert" kyrkjelydssong før tett oppunder 1900, og lokale lærarar og kyrkjesongarar kunne vidareføre den folkelege tradisjonen lenger i Noreg enn i dei andre nordiske landa.

{{Bilete:}} Tittelbladet frå ei utgåve av Kingos salmebok med bilete av forfattaren.

{{Slutt}}

Mange av tekstane i dei norske religiøse folketonane stammar frå salmebøkene til den danske diktaren Thomas Kingo frå siste del av 1600-talet og Peter Dass' \_Kathechismussange\_ og \_Bibelsk Visebog,\_ begge utgitt på 1700-talet, ei god stund etter at Dass døydde.

--- 247 til 305

Petter Dass skreiv tekstane sine til melodiar som var populære i samtida. Kingo brukte melodiar som hadde vore kjende sidan Martin Luthers tid, og nokre av desse melodiane går heilt attende til mellomalderen. Den folkelege songstilen omforma desse melodiane slik at dei nærmast vart ukjennelege. Både tilførte melismar, gjennomgangstonar og ornamentikk elles var med på å endre den heller enkle koralmelodien til reine kunstverk. Mange av melodiane er modale, og spesielt kyrkjetoneartane dorisk og eolisk er det ein del av.

## xxx2 Folkeviser - balladar

Den eldste gruppa folkeviser vi har her i Noreg, er kalla balladar, folkeviser, folkeballadar eller folkeviseballadar. Vi seier at desse visene er episk-lyriske fordi dei fortel ei historie samstundes som dei er forma som dikt. At desse visene har hatt med dans å gjere, ligg i namnet \_ballade\_, som kjem frå provençalsk \_ballada\_ (av balar = danse). Omgrepet ballade blir berre brukt om viser frå mellomalderen.

  Opphavleg vart balladane framførte som danseleik der ein forsongar anten framførte teksten i versa aleine mens resten av dei som dansa, fall inn på omkvedet eller refrenget, eller forsongaren kunne starte verset og resten av dei dansande falle inn i versetekstane også. Den vanlegaste strofeforma er to eller fire linjer. Kjem omkvedet heilt til slutt, kallar vi det \_ettersleng\_ eller \_etterstev\_. Dersom det kjem mellom strofelinjene, heiter det \_mellomsleng\_ eller \_innstev\_.

  Dansen som vart brukt til desse visene, kom truleg frå romansk område og var sannsynlegvis ei enkel form for kjede- eller ringdans, slik vi framleis finn han på Færøyane. Songdansen var vanleg i heile Norden fram til om lag 1600. Teksten i balladane kan ikkje knytast til ein bestemt forfattar, men fleire av dei har det tematiske opphavet sitt frå kontinentet eller England. Det finst fleire fellestrekk mellom norrøn poesi og balladane. I begge tilfella er dialog eit verkemiddel som blir ofte brukt, og det same gjeld parallellstrofer. Det vil seie at strofer blir tekne heilt eller delvis opp att.

  Handlinga i ein balladetekst er episodisk, det vil seie at ho blir fortald sprangvis slik at nesten berre høgdepunkta i forteljinga kjem med. Somme samanliknar handlingsstrukturen i balladane med ein teikneserie. Teikneserien vel også ut dei viktigaste episodane i forteljinga og plasserer dei i rutene, mens det som ligg imellom, blir utelate. Episodane i balladeforteljingane inneheld ofte sterke kjensler og stor dramatikk. Både bergtaking, bortføring, mord, vald, lidenskap og liding blir måla med brei pensel i tekstane. Dei nordiske balladane liknar kvarandre, og dei aller fleste kan finnast att i fleire land. I Noreg er det bevart om lag 200 balladar, og 50 av dei kan vi til dømes finne att i Danmark.

  Riddartida i mellomalderen pregar mange av visene, og \_riddarballadane\_ er den største hovudgruppa av dei bevarte mellomalderballadane. Omgangsforma og æresomgrepet i riddartida går att i riddarballadane, men også erotikk i mange fasongar speler ei sentral rolle. Nokre av desse balladane har tema som vi finn att i riddarsagaer

--- 248 til 305

som vart omsette til norrønt på 1200-talet, til dømes ein av dei mest kjende balladane våre: "Bendik og Årolilja" og balladen "Roland og Magnus kongen". Fleire av desse balladane er også knytte til segner. Vi kan til dømes kjenne att den greske segna om Orfeus og Evrydike i riddarballaden "Villemann og Magnhild".

  \_Dei naturmytiske balladane\_ er ei stor gruppe som vi finn i heile Norden. Dei tek for seg forholdet mellom menneske og overnaturlege vesen. "Olav Liljekrans" er ein slik ballade, og han er kjend over heile Europa. Naturmiljøet er ein sentral faktor for utforminga av denne typen balladar. Balladen om Liti Kjersti finn vi att i alle dei nordiske landa og i Skottland. Ho blir bergteken av Bergekongen i Noreg, ho blir "skogteken" i Finland, og i Danmark er førestellingane knytte til det flate myr- og busklandskapet.

  \_Troll- og kjempevisene\_ er meir typiske for den nordiske balladesjangeren enn dei andre balladetypane. Trollvisene er i slekt med eventyr og fornaldersagaer, til dømes balladen om "Åsmund Frægdegjeva" som drog til Trollebotn for å hente heim att kongsdottera, eller dei kan ha motiv frå norrøn mytologi som visa "Torekall". Kjempevisene kan ha motiv frå europeisk heltedikting, til dømes "Sigurd Svein" og visa "Heming og Harald kongen", der Heming vinn over den sjølvgode kong Harald på leikarvollen.

{{Måleri:}} "Den bergtatte" måla av Gerhard Munthe i 1928. Inspirasjonen til motivet er henta frå folkevisa om Liti Kjersti.

--- 249 til 305

\_Legendevisene\_, som også er kalla \_heilagviser\_ og \_religiøse viser\_, fortel om kva forfedrane våre trudde. Legendemotivet finn vi i balladen "Olav og Kari", mens visjonsdiktet "Draumkvedet", som har fått balladeform, har klare motiviske trekk felles med Bibelens apokalypse (Johannes' openberring) og visjonsdiktinga elles frå europeisk mellomalder.

  \_Dei historiske balladane\_ inneheld frie fabuleringar over historiske personar og hendingar. Eit døme på ein slik ballade er "Kongssonen av Norigsland".

  \_Skjemtevisene\_ er ein nyare balladekategori og vart til på 1500- og 1600-talet. Mange av dei driv ap med dei mykje eldre riddarballadane, og denne visetypen har vakse fram på landsbygda til skilnad frå andre balladetypar som kom frå adelen til bondebefolkninga. Skjemtevisene er prega av ein folkeleg humor som skil seg klart frå dei meir høgstemde riddarballadane og legendevisene. Ein kategori under skjemtevisene er dyrevisene, til dømes "Tor Baggje og fluga", men også den tragikomiske visa "Han Mass og han Lasse" som går på bjørnejakt, men som endar tragisk ved at han Lasse køyrer kniven inn i han Mass.

  Dansen som vart brukt til balladane, forsvann i reformasjonshundreåret, men tekstane levde vidare i store delar av landet. Dei har heilt tydeleg vore sungne, men vi veit ikkje mykje om desse melodiane. På 1800-talet var det berre i Telemark og indre Agder at tekstar og melodiar var tekne vare på i ein ubroten munnleg overleveringstradisjon. Hit drog innsamlarane i 1840- og 1850-åra og fann eit nokså rikt tilfang av balladar. Dei melodiane som var knytte til balladetekstane og vart skrivne ned av innsamlarane, var sannsynlegvis ikkje dei same melodiane ein song i mellomalderen. Musikksmaken i ulike periodar har nok påverka utforminga av ballademelodiane.

## xxx2 Nyare viser - bygdemålsviser

På 1700-talet dukka det opp ein visekultur som vart svært populær på den norske landsbygda. Lokale diktarar skreiv viser på dialekt om lokale og daglegdagse forhold. Tekstane vart skrivne til kjende melodiar knytte til dei eldre balladane, og på den måten fekk i alle fall melodiane ein ny vår. Den mest kjende av desse visediktarane var \_Edvard Storm\_ (1749-91) frå Gudbrandsdalen. Nokre av visene til Storm har folk sunge heilt fram til våre dagar. Blant dei mest kjende visene er "Markje grønas", "Oss ha gjort ka gjerast skulle" og "Stussle Sundagskvellen". Ei av dei mest interessante visene musikalsk sett er "Sinklairvisa". Denne visa vart trykt som skillingstrykk i 1786 og handlar om slaget ved Kringen i Gudbrandsdalen, der skotske soldatar som svenskekongen hadde leigd inn, vart nedkjempa.

## xxx2 Arbeidsviser og skillingstrykk

Song og arbeid har høyrt saman i uminnelege tider, og etter kvart som industrialismen vann fram, vart songen med inn i fabrikklokala. Da arbeidarane tok til å organisere seg, vart denne songtradisjonen følgd opp av songar med politisk innhald. Ein del arbeidssongar har som formål å koordinere rørsler i arbeidet, og spesielt viktig på

--- 250 til 305

dette området var veksten i sjøfarten på 1800-talet. For å handtere dei store seglskutene måtte mange mann ta eit tak samstundes når ankerspelet skulle dreiast, og ikkje minst når dei skulle heise segl. Også når dei skulle laste og losse båtane, var det behov for å koordinere rørsler og lyft. For å få dette til å fungere godt song mannskapet såkalla \_sjantis\_ (av fransk chanter = syngje). Det var alltid minst ein sjantimann, eller forsongar, i kvart mannskap. Han leidde songen, og resten av mannskapet vart med i refrenga. Sjantimannen hadde som oppgåve å finne høvelege songar for alle slags arbeidsoperasjonar, og både tempo og innhald måtte vere rett for at songen skulle vere til hjelp i arbeidet. Sjantimannen improviserte nye tekstar så lenge det var nødvendig for å få arbeidet gjort. Tekstane kunne både vere uanstendige og innehalde kritikk av reiar eller kokk, og sjantien skulle både skjerpe innsatsen og skape variasjon i det monotone og harde sjømannsarbeidet.

  I siste halvdel av 1800-talet starta ein viktig anleggsperiode for vegar og jernbanestrekningar i fleire delar av landet. Dette arbeidet vart utført av rallarar eller anleggsslusk. Mykje av arbeidet vart lettare å koordinere ved hjelp av arbeidssongar. Heilt fram til store og tunge maskinar overtok for det manuelle arbeidet etter den andre verdskrigen, brukte ein \_rallarviser\_ i det praktiske arbeidet. Rallarane sjølve vart på denne måten tradisjonsberarar, og det er nok denne yrkesgruppa som brukte arbeidssongar lengst.

  Boktrykkjarkunsten som i Europa vart oppfunnen på 1400-talet, gjorde det enkelt å masseprodusere trykksaker. Frå 1500-talet kjenner vi til at det vart distribuert flygeblad og pamflettar med trykte songtekstar i fleire land i Europa. Det første trykkjeriet i Noreg kom i gang i Christiania på 1600-talet, men det tok tid før denne typen trykksaker vart distribuert i særleg omfang her i landet. Dei første songtekstane som vart publiserte på denne måten, var av religiøs art, og dei vart kalla \_skillingstrykk\_. Det hadde samanheng med at ei slik trykksak kosta éin skilling. Først på 1800-talet vart dei såkalla \_skillingsvisene\_ verkeleg populære i Noreg. Det hadde sannsynlegvis både samanheng med at leseferdigheitene til folk flest hadde vore relativt dårlege tidlegare, og det faktumet at visetekstane no handla om kjærleik, eit tema som alltid har vore populært i folkekulturen. Eit anna populært tema var store ulykker og hendingar, og visa om Titanics forlis i 1912 vart svært populær. Skillingsvisene heldt på populariteten sin eit stykke inn på 1900-talet.

  Denne visesjangeren har vore rekna som ein lågkulturell sjanger fordi mange meinte at visetekstane er sentimentale og prega av heftig kjærleik og brå død. Men går vi inn i tekstmaterialet, ser vi at biletet er mykje meir samansett. "Den norske sjømann" vart lansert som ei skillingsvise i 1868, og Petter Dass' "Dalevise" vart publisert som skillingstrykk i 1890 under tittelen "En ældgammel vise". Skillingsvisene vart ikkje utstyrte med notetrykk, men mange tekstar var tilpassa kjende melodiar. Var det laga ein ny melodi til viseteksten, måtte dei som kjøpte visa, lære seg melodien av seljaren.

--- 251 til 305

## xxx2 Instrumental folkemusikk

### xxx3 Folkemusikkinstrumenta

Musikkvitskapen har utarbeidd klassifikasjonssystem for musikkinstrument. Det kan vere tenleg å bruke same typen klassifisering av norske folkeinstrument, men det vil føre for langt i denne framstillinga å behandle alle typane like grundig.

Folkeinstrumenta kan delast i fire grupper:

1. \_Idiofonar\_ (instrument som ikkje krev tilverking i særleg grad): kjeppar/stavar, handklapping, knipsing osv.

2. \_Membranofonar\_ (membraninstrument): trommer

3. \_Kordofonar\_ (strengeinstrument): langeleik, fele/hardingfele, harpe

4. \_Aerofonar\_ (blåseinstrument): fløyter (av bein, bork, tre), lur (av tre og/eller never), horn, pipe, klarinett, munnharpe

Av oversikta ser vi at aerofonane er i fleirtal i norsk folkemusikk, og bruken av dei går langt bakover i tid. Ein har mellom anna funne bronselurar frå år 700 f.Kr. I denne framstillinga av norsk folkemusikk skal vi likevel berre ta for oss instrument som ein brukte til å framføre den tradisjonsmusikken ein kunne oppleve på 1800-talet, og som vart notert ned eller spelt inn i det 19. og 20. hundreåret.

#### xxx4 Fløyter (aerofonar)

{{Fotografi:}} Marius Nytrøen frå Vingelen i Nord-Østerdalen var ein av dei fremste tradisjonsberarane på seljefløyte.

Den mest brukte og kanskje mest kjende av borkfløytene har vore \_seljefløyta\_. Ho finst i to utgåver: ei lang (40-80 cm) og ei kort. Den korte blir ofte kalla plystrepipe, kan berre produsere éin tone og er helst eit lekeinstrument for barn. Slike piper er endeblåsne, og barn og fedrar har hatt glede av å lage dei gjennom mange generasjonar. Denne fløytetypen blir laga om våren når sevja stig i selja og det er lett å få borken til å sleppe veden i eitt stykke slik at han lagar ein sylinder.

  Den lange fløyta er sideblåsen og kan produsere ei tonerekkje som har ein del tonar til felles med naturtoneskalaen,

--- 252 til 305

men som vik av frå denne oppover i diskanten. Når ein overblæs, blir omfanget utvida. Ein kan dekkje til enden på fløyta og på den måten få ei ny tonerekkje. Ved å kombinere desse tonerekkjene blir fleire tonar tilgjengelege. På 1900-talet har det i all hovudsak vore to ulike tradisjonar med seljefløytespel: ein i Telemark, der ein opererer med heilt ope og heilt lukka rør, og ein i Vingelen i Nord-Østerdalen, der ein i tillegg har brukt halvdekt rør for å få fram enda fleire tonar og kunne spele i mollrelaterte toneartar.

  Endeblåsne trefløyter med fingerhol har opphavet sitt i beinfløyter med fingerhol og har vore brukte heile tida frå mellomalderen og fram til vår tid. På 1600-talet byrja den europeiske blokkfløyta å komme i bruk i Noreg. Dei hadde ulik storleik, men sopranfløyta vart den vanlegaste, og det er rimeleg å tru at denne fløytetypen var impulsgivar i norske bygder. Denne typen har vore mest utbreidd i Gudbrandsdalen og er kalla \_bygdefløyter\_. Speltradisjonen på denne fløytetypen var i ferd med å forsvinne da Egil Storbekken frå Tolga i Nord-Østerdalen tok til å lage slike fløyter rundt 1970. Storbekken kalla fløytene \_tussefløyter\_, som var eit gammalt namn på instrumentet og stammar frå "tyskarfløyte". Han produserte også notehefte med tussefløytemusikk, og dette har redda denne fløytetypen frå gløymsla.

  På 1700-talet da tverrfløyta etter kvart tok over for blokkfløyta, vart altblokkfløyta mest populær i dei norske bygdene. Dei bevarte norske trefløytene av denne typen er kalla \_byfløyter\_. Dei er samansette av tre delar som den vanlege altblokkfløyta og er litt større enn bygdefløytene. Dei bevarte fløytene av denne typen stammar frå hardingfeleområda Telemark, Hallingdal, Numedal og Valdres. Her kalla dei instrumentet \_sjøfløyte\_, sannsynlegvis fordi denne fløytetypen kom sjøvegen til Noreg frå Tyskland. Speletradisjonen er i dag først og fremst bevart og vidareført i Numedal.

{{Bilete:}} Sjøfløyte.

#### xxx4 Gjetarinstrumenta horn og lur

\_Dyrehorn\_ (aerofon) utan fingerhol har vore brukt som varsle- og skremmeinstrument langt attende i tid. Når ein blæs i den tynnaste enden på hornet som om ein speler på eit massinginstrument, blir det produsert ein eller to tonar. Utstyrer ein eit slikt horn med 2-8 fingerhol, kan ein spele relativt kompliserte melodiar. Tonehøgda kan justerast ved at ein stikk den eine handa inn i den breie enden på hornet. Med eit slikt "prillarhorn", "låtarhorn" eller "spellarhorn" kunne gjetarane utfalde seg musikalsk,

--- 253 til 305

og dei spelte både slåttemusikk, visestubbar og sitt eige hornrepertoar under lange gjetedagar i skog og mark. Det vart også skapt eit bukkehorninstrument med enkelt rørblad. Ved å slipe den smale enden av hornet plant og gi han ei rektangulær opning kunne ein binde fast ei einerflis over opninga og spele på hornet som på ein klarinett. Slike "tungehorn" har fleire hol enn "trompethornet". Dei hadde sannsynlegvis klarinetten som førebilete og er neppe eldre enn frå siste del av 1700-talet.

  \_Luren\_ (aerofon) er eit anna instrument som tradisjonelt har vore knytt til gjetar- og seterkulturen. Han vart også brukt som signalinstrument i samband med krig. \_Seterlurane\_ har tradisjonelt vore neverlurar, og dei har vanlegvis vore 1,5-2 meter lange. Virket trekjernen er laga av, vart splitta på langs og hola ut. Deretter vart dei to halvdelane sette saman til eit langt rør som vart surra med never for at det skulle bli tett. Røret er i dei fleste tilfella sylindrisk med ei konisk lydtrekt i den eine enden og eit munnstykke som liknar eit trompetmunnstykke i den andre. Det vart også laga korte lurar, men dei kan berre få fram tre-fire tonar. Ein god lurblåsar kan produsere opp til åtte tonar på ein lang lur. di lengre luren er, di fleire tonar i naturtonerekkja kan ein få fram. \_Stuttluren\_ vart som regel brukt som signal- og skremmeinstrument. Han var minst like vanleg langs kysten som på setra og vart i kystdistrikta brukt til å halde kontakt båtane imellom.

{{Bilete:}} Neverlur.

\_Munnharpa\_ (idiofon/aerofon) er eit av dei eldste folkemusikkinstrumenta som enno er i bruk. Det er funne munnharper i Noreg som skriv seg frå vikingtida. Lyden i ei munnharpe er svak, men blir forsterka ved hjelp av munnhola. Lyden kjem fram ved at ei metallfjør svingar mellom to metallarmar. Når lufta blir sett i svingingar av fjøra, blir den lyden skapt som altså må forsterkast for å nå ut til andre enn den som speler instrumentet. Repertoaret spenner frå danseslåttar til setermusikk.

{{Bilete:}} Munnharpe.

### xxx3 Festmusikk

\_Tromme\_ (membrafon) har vore brukt til seremoniar langt attende i tid i Noreg. Gjennom helleristningane finn vi bevis for at ein brukte tromme alt i steinalderen. I norsk tradisjon har trommeslagarar blitt kalla tambur. Tamburen var ofte opplært i det militære der trommeslagarane hadde spesielle funksjonar. Tamburane måtte halde ved like instrumentet sitt sjølv, og dei hadde det alltid til disposisjon. På 1500-talet

--- 254 til 305

byrja tamburane å spele med to trommestikker i staden for ei, og klirretrådane (seidane) vart flytte frå oversida til undersida av instrumentet. Den nye trommetypen vart standard i det militære frå 1600-talet, og frå 1742 vart trommekroppen laga av massing. Av forteljingar frå 1700-talet går det fram at tromma vart brukt både til prosesjon og dans i norske bryllaup. Dersom brurefølgjet måtte i båt, hadde brura felespelemannen fremst i sin båt, brudgommen tamburen.

Tradisjonen med tromme i bryllaup eksisterte mange stader gjennom det meste av 1800-talet, og somme stader til og med inn på 1900‑talet. Slåttematerialet som er bevart etter denne tradisjonen, viser at det var til dels stor skilnad på militærtromminga og det ein spelte i bryllaup. Sjølv om ei tromme ikkje har fikserte tonehøgder, vart det i tradisjonane skilt mellom dur- og mollslåttar.

  \_Klarinetten\_ (aerofon) kom truleg inn i norsk folketradisjon gjennom militærmusikken. Rundt 1770 fortrengde orkesterklarinetten med enkelt rørblad det dobbelte rørbladinstrumentet oboen. Mange av dei militære klarinettblåsarane kom frå bygdene. Dei hadde alltid instrumentet med seg og såg ein sjanse til å tene ein ekstra slant ved å tilby å spele i bryllaup. Her kunne klarinettisten gå føre brurefølgjet og spele marsjar på veg til og frå kyrkja, gjerne saman med ein felespelar og ein trommeslagar. Klarinetten kunne også bli brukt til dansespeling. Rundt 1850 forsvann klarinetten dei fleste stadene, men i somme bygder i Midt-Noreg heldt orkesterklarinetten stand som festinstrument inn på 1900-talet.

  Ved sida av orkesterklarinetten som vart brukt i det militære, oppstod det i ei rekkje bygder ein tradisjon med heimelaga klarinettinstrument. Tungehornet er alt nemnt, men påverknaden frå orkesterklarinetten førte til at det vart skapt eit heilt nytt instrument: \_gjetarklarinetten\_. Instrumentet vart sannsynlegvis til mot slutten av 1700-talet som ein kombinasjon av trefløyte, lur og blåseprinsippet til klarinetten med enkelt rørblad. Det finst mange opplysningar om dette instrumentet på 1800-talet, spesielt frå Midt-Noreg, og det blir kalla gjetarinstrument. Både her og i Østerdalen har ein i seinare år rekonstruert dei lokale gjetarklarinettypane og tradisjonen rundt dei. Dei blir kalla \_meråkerklarinetten\_ og \_østerdalsklarinetten\_.

  \_Trekkspelet\_ (aerofon) er eit heller nytt instrument i folketradisjonssamanheng. Instrumentet er basert på fritungeprinsippet som munnspel og harmonium, og dei første trekkspela vart laga i Wien i 1820-åra. Instrumentet vart raskt populært, og i 1860-åra sette ein gang med masseproduksjon av slike instrument i Tyskland. Kort tid etter byrja dei første trekkspela å dukke opp i Noreg, først langs kysten og i dei store byane, men dei spreidde seg snøgt utover i landdistrikta òg. Dei første spela var \_einradarar\_, men omkring 1880 kom \_toradaren\_, og han overtok raskt marknaden. Denne trekkspeltypen blir ofte kalla \_durspel\_ og er vekseltonig. Det vil seie at ein får ulik tone om ein dreg belgen ut eller skyver han inn. Ein får tonikabaserte tonar når belgen blir skyvd inn, dominantbaserte tonar når han blir dregen ut. Dette gir ein enkel harmonisk struktur i toradarmusikk. Først omkring 1910 vart denne trekkspeltypen avløyst av kromatiske spel, som opna for så mykje meir både melodisk og harmonisk.

--- 255 til 305

\_Munnspelet\_ (aerofon) kom til Noreg midt på 1800-talet og vart raskt populært, ikkje minst fordi instrumentet kosta så lite og var lett å ta med seg. Munnspelet eigna seg minst like godt som munnharpa til tidsfordriv, og i mange bygder vart munnharpa rett og slett utkonkurrert. Ein del stader vart munnspelet brukt til å danse etter, for den klanglege berekrafta til munnspelet er mykje betre enn munnharpa.

  Utover på 1800-talet vart det teke i bruk ei rekkje instrument for å akkompagnere ved dansespel og song. Særleg sitter, gitar, piano og harmonium har vore brukte til dette, men også cello og kontrabass.

## xxx2 Andre instrumenttypar

### xxx3 Langeleiken (kordofon)

I eldre kjelder er langeleiken kalla "langspil", og første gong vi høyrer om instrumentet i bruk, er på 1600-talet. Men det finst bevart ein langeleik ved Gjøvik med årstalet 1524 skrive på, og dei fleste meiner at dette er originalt. På 1600-talet var langeleiken i bruk over det meste av landet, men instrumentet opplevde ein sterk nedgang i løpet av 1700-talet, og mot midten av 1800-talet var det berre nokre få distrikt i Sør-Noreg der instrumentet enno var i bruk. Spesielt i Valdres har tradisjonen halde seg levande, og både Ludvig M. Lindeman og Edvard Grieg skreiv ned langeleiksmelodiar hos Berit på Pynte i siste halvdel av 1800-talet. Ein streng er melodistreng, resten bordunstrenger som kling med same tonen heile tida. Under melodistrengen er det lagt smale band, og dei gamle langeleikane har ein skala med alderdommeleg preg, som regel utan halvtonetrinn.

{{Bilete:}} Langeleik.

I Valdres var det vanleg at spelemennene spelte musikk når det var pausar i dansen. Denne tradisjonen finst også nedfelt i slåtterepertoaret for langeleiken. Slik lyttemusikk vart kalla lydarslåttar, og som med hardingfeletradisjonen i Valdres vart det spelt både lydarslåttar og danseslåttar på langeleiken. Dei vanlege danseslåttane i distriktet vart brukte, men mot slutten av 1800-talet tok ein også det populære runddansrepertoaret i bruk. Lydarslåttane er av to typar: \_huldreslåttar\_ og \_klokkeslåttar\_.

--- 256 til 305

Huldreslåttane har gjerne gamle segner og historier om det overnaturlege knytte til seg. Klokkeslåttane har til formål å gi att karakteristiske trekk ved kyrkjeklokker av ulike typar. Mest kjend blant desse slåttane er "St. Thomasklokkene på Filefjell".

### xxx3 Harper og Lyrer (kordofonar)

Begge desse instrumenttypane fanst i Noreg i mellomalderen, og sagalitteraturen nemner dei. Det er funne ei lyre frå 1300-talet på garden Kravik i Numedal. Ho er rekonstruert og blir i dag brukt av mange yngre utøvarar. Men lyra gjekk tidleg av bruk, og det eksisterer ingen levande folkemusikktradisjon som er knytt til lyren i dag. I seinmellomalderen vart det utvikla ein lyretype med strenger som ein kunne stryke på ved hjelp av ein boge. Slike strykelyrer fanst i heile Norden og på dei britiske øyane. Instrumentet forsvann sannsynlegvis da fela vart teken i bruk, seinast på 1600-talet.

  Harpetradisjonen i Noreg varte lenger enn lyretradisjonen, men også harpa gjekk ut av bruk. Tidleg på 1800-talet var instrumentet berre brukt i enkelte bygder på Vestlandet, i Trøndelag og i Østerdalen. Det er også frå dette dalføret det er bevart flest gamle harper. På 1600‑talet var ho eit av dei mest populære folkeinstrumenta, skal ein tru kjeldene, men instrumentet vart rett og slett utkonkurrert av andre i løpet av 1700-talet. I åra etter 1980 er harpa igjen i ferd med å etablere seg i enkelte område, mellom anna takk vere instrumentmakar Sverre Jensen i Oslo og musikaren Tone Hulbækmo frå Tolga i Østerdalen, som regelmessig bruker harpa som akkompagnementsinstrument.

{{Bilete:}} Harpe frå Røros, truleg frå 1600-talet.

### xxx3 Strykeinstrument (kordofonar)

Strykeinstrument går langt attende i historia, og den norrøne litteraturen bruker fleire stader nemninga \_fidla\_. Sannsynlegvis var det snakk om det europeiske strykeinstrumentet \_fidelen\_ med tre-fem strenger med flat botn og lokk som hang i hop med kvarandre ved hjelp av ein sarg.

--- 257 til 305

Dei instrumenta som dei to siste hundreåra har hatt størst prestisje som folkeinstrument her i Noreg, er strykeinstrumenta \_hardingfele\_ og \_flatfele\_. Flatfele er vanleg fiolin og har litt flatare lokk og botn enn hardingfela. Dei eldste hardingfelene har ein utsjånad som liknar den italienske fiolinen slik han vart utvikla på 1500-talet, men felekroppen er litt smalare og "rundare" ved at både lokk og botn er meir bogne enn på vanleg fiolin, og dette gir opnare lydhol. Hardingfela har dessutan flatare stol og gripebrett enn fiolinen, kortare hals og strengemensur (den klingande delen av strengen), og ho har både eit sett spelestrenger og eit sett understrenger som blir sette i vibrasjon av vibrasjonsfrekvensane til spelestrengene. Hardingfela har ein dekorert kropp og innlagd perlemor eller mosaikk langs gripebrettet. Halsen sluttar i regelen i eit utskore løvehovud eller kvinnehovud. Nokre av desse trekka kan stamme frå ein eldre strykeinstrumenttype, men forskinga har ikkje komme fram til eit endeleg svar på spørsmålet.

  Dei eldste hardingfelene vi har i dag, stammar frå Hardanger, og sjølv om det er bevart ei fele som er datert 1651, meiner mange at det eigentlege hardingfelemakeriet starta med felebyggjaren Isak Botnen (1669-1759) og sonen, Trond, frå Kvam i Hardanger. I løpet av 1700-talet breidde hardingfela seg på Vestlandet nordover til Sognefjorden, Telemark, Setesdal, Valdres og Hallingdal. Ferdselsvegane mellom aust og vest i Noreg går gjennom nokre av desse områda, og hardingfela vart spreidd langs desse vegane og langs kysten. Vi veit at "Trondafeler" vart selde både i Valdres og på Kongsbergmarknaden. I det heile var marknadene viktige stader for kulturutveksling. Dei gjekk av stabelen til ulike tider rundt om i landet og var like viktige for spreiing av idear og nye skikkar som handelsvarer.

{{Bilete:}} Hardingfele.

--- 258 til 305

{{Bilete:}} Normalstille for hardingfele. Overstrengene er stemde i tonane a-d-a-e. Understrengene er resonanstrenger som ligg under strengestolen og ikkje blir strokne, dei berre vibrerer med frekvensane som overstrengene lagar. Det er som regel fire eller fem understrenger. Dei er stemde i tonane h-d-e-f{{kryss}}-a. Dersom det er fire understrenger, manglar h-strengen. Plansjen er henta frå samleverket Folkemusikk Hardingfeleslåttene bind 1.

I Telemark og Numedal byrja ein å byggje hardingfeler i siste halvdel av 1700-talet. Dei fleste likna den eldre hardingfelemodellen frå Vestlandet, men i 1820-åra utvikla felemakaren Jon Eriksen Helland i Bø i Telemark denne modellen vidare og skapte dermed grunnlaget for den viktigaste felemakarslekta i Noreg. Felebyggjarar i Helland-slekta gav hardingfela den utsjånaden ho har i dag, og bygde feler kontinuerleg fram til 1970-åra.

  Første halvdel av 1800-talet vart viktig for den posisjonen hardingfela fekk innanfor den norske tradisjonsmusikken. Ole Bull førte instrumentet inn i konsertsalen ved at han tok med telemarkingen \_Myllarguten\_, Torgeir Augundsson (1801-72), til Christiania og heldt konsert saman med han i Logen. Dette skjedde i 1849 og vart ein stor suksess. Hendinga innleidde konserttida i norsk folkemusikk.

--- 259 til 305

I ein 60-årsperiode mellom 1800 og 1860 vart det spelt berre flatfele i Setesdal. Da spelemennene i dalen innførte hardingfela att, bygde dei om vanlege feler ved at dei sette på ein ny og kortare hals, flatare stol og resonansstrenger. Denne feletypen vart kalla \_setesdalsfele\_ og var vanleg eit godt stykke inn på 1900-talet. Samstundes fanst det spelemenn i Setesdal som spelte flatfele heilt fram til 1930-åra.

{{Fotografi:}} Myllarguten fotografert i hans eldre år.

{{Bilete:}} Kartet viser korleis utbreiinga av hardingfela har vore gjennom 1800-talet. Kjerneområdet er mørkast. Dei lysare områda viser kvar slåttemusikk vart spelt av hardingfela utover på 1800-talet.

Hardingfela fekk mot slutten av 1800-talet posisjon som nasjonalinstrument, og mange meinte at ho representerte noko typisk norsk. Mange av dei dyktigaste spelemennene på instrumentet reiste dessutan rundt og heldt konsertar på bygdene, og dei imponerte lokale spelemenn både med repertoaret sitt og eit høgt teknisk og

--- 260 til 305

musikalsk nivå. Desse faktorane har naturleg nok hatt mykje å seie for den store utbreiinga instrumentet fekk på slutten av 1800-talet og på 1900-talet.

  Fiolinen, eller \_flatfela\_ som ho vart kalla på den norske landsbygda, er dokumentert i norsk folkemusikktradisjon frå andre halvdel av 1600-talet. Instrumentet vart raskt populært og spreidde seg i løpet av 1700-talet til alle delar av landet. Også fela vart spreidd via marknadene.

  På 1800-talet var det mange på dei norske bygdene som spelte fele i folkeleg tradisjon, og somme kunne til og med leve av å vere spelemenn. Som tidlegare var det først og fremst bryllaupsspelet som var ein viktig arena for desse spelemennene. Det vart naturleg nok spelt til dans, men også marsjar av ulike slag var ein del av bryllaupsseremoniane.

  1800-talet var også ei tid med religiøse vekkingar. Både hardingfela og flatfela vart rekna som syndige instrument, og mange spelemenn vart nærmast tvinga til å gi opp felespelet. Det førte til at tradisjonsmusikken i ein del bygder forsvann. Trekkspelet utgjorde også ein trussel mot felemusikken da det kom i siste halvdel av 1800-talet. Den auka prestisjen og utbreiinga hardingfela fekk mot slutten av 1800-talet, fortrengde også flatfela frå ein del område. Heilt fram mot slutten av 1960-åra var det tilbakegang for flatfela. Men rundt 1970 auka på ny interessa for folkemusikken, og mange stader byrja yngre krefter å ta tak i det gamle tradisjonsmaterialet for fele, godt hjelpt av nokre få attlevande tradisjonsspelemenn. Fleire stader vart det dessutan skipa spelemannslag som gav tradisjonsspelet ei ny sosial ramme, og dette har verka stimulerande på interessa sidan.

### xxx3 Felestille

Eit \_felestille\_ viser korleis strengene på ei fele eller hardingfele er stemde. På 1500-talet vart det vanleg å stemme strykeinstrumenta i kvintar, og det vart etablert praksis å stemme dei fire strengene på fiolinen slik: g - d^1 - a^1 - e^2. Men samstundes eksperimenterte ein med alternative stemmemåtar. Dette vart kalla scordaturateknikk (frå it. scordatura = feilstemme), og utover på 1600-talet var det særleg tyskarane som utvikla denne kunsten. Noko seinare byrja også italienarane og franskmennene med det same. Fleire av dei europeiske stemmemåtane (scordatura) finn vi også att i norsk folkemusikk. I tillegg er det ein del stemmemåtar vi ikkje finn andre stader. Det er dokumentert tett oppunder 30 ulike felestille på hardingfela, 12-15 på flatfele. På hardingfela må ein også stemme om understrengene slik at dei på best mogleg måte vibrerer med når stemminga på spelstrengene blir endra.

  Felestilla er nytta opp gjennom tidene for å gi slåttane den spesielle karakteren, og i tidlegare tider var spelemannen alltid nøye med å stemme om fela ut frå dei slåttane han spelte. I dag er tendensen at dei uvanlege felestilla blir mindre og mindre brukte. Det er ein klar tendens til at delar av det gamle slåttematerialet blir tilpassa dei vanlege stilla fordi ein da slepp å stemme om.

--- 261 til 305

{{Musikknotar:}}

I denne oversikta finn du dei vanlegaste felestilla i norsk folkemusikk. Spelestrengene si tonehøgd er markert ved heilnotene som er stabla over kvarandre til venstre mellom dobbeltstrekane, understrengene si tonehøgd til høgre

1. I folkemusikksamanheng kallar ein dette felestillet \_nedstilt/låg bass\_, men er normal fiolinstemming.

2. Stillet blir gjerne kalla \_oppstilt bass\_, og det er det mest brukte felestillet i norsk folkemusikk både på hardingfele og flatfele.

3. Normalnamnet på dette stillet er \_oppstilt ters\_, og det er eit relativt vanleg stille. Klangen er lys og lett. I Rørostradisjonen kallar ein det \_måråsstillet\_, og ei samling slåttar som blir spelt på dette stillet: måråsleker. Stillet blir elles kalla \_helgråing\_ eller \_oppstilt tenor\_.

4. Også dette stillet er lyst og lett og eignar seg for slåttar som blir spelte tidleg om morgonen. Det er elles stillet med flest namn, blant dei \_trollstille, sotungstille, grålysning\_ og \_huldrestille\_.

5. Stillet blir brukt i dei såkalla "rameslåttane" i Setesdal og nokre få slåttar i Gudbrandsdalen. I Setesdal kallar ein det \_gorrlaus\_ (bas) og i Gudbrandsdalen \_tjorhælstillet\_.

6. Felestillet er i all hovudsak brukt på hardingfele og blir kalla \_fantestillet\_ eller \_trollstillet\_. Det blir også kalla \_nedslitt bass\_.

{{Slutt}}

## xxx2 Feleslåttane

I folkemusikksamanheng er det vanleg å kalle eit stykke instrumentalmusikk framført til dans for slått. I nokre delar av landet blir denne nemninga berre brukt om den eldste musikken, mens i andre område har ho eit vidare innhald. Det blir lokalt og regionalt bruk omgrep som leik, lek, slag, lått, låt i staden for slått. I den vidare framstillinga vil vi bruke \_slått\_ som nemning på all dansemusikk, inkludert runddansmusikken.

{{Bilete:}} Spelemann som speler hardingfele. Det har tradisjonelt vore vanleg å halde fela inn mot brystet i folkemusikksamanheng slik vi ser på biletet.

Ser vi bakover i historia, har ulike instrument vore nytta til å spele dansemusikk. Langeleik, lyre, munnharpe, harpe og ulike feletypar har vore brukte, men også fløytetypar og i setersamanheng: horn. Frå 1600-talet og fram til siste halvdel av 1800-talet var likevel flatfele og hardingfele dei

--- 262 til 305

suverent mest brukte instrumenta til dansespel i heile landet. Slåtterepertoaret i dei ulike distrikta og landsdelane i Noreg er derfor først og fremst knytt til dei to feletypane våre. Det er vanleg å dele slåttetypane inn i desse hovudkategoriane: \_bygdedansslåttar, turdansslåttar\_ og \_runddansslåttar\_. Slåttematerialet fordeler seg også etter dei to hovudområda som er dominerte av kvar sin feletype, hardingfele og flatfele.

## xxx2 Bygdedansslåttane

Det eldste slåttematerialet er knytt til bygdedansane som har basis i pardansane i renessansetida, og ein reknar med at desse kom til Noreg på 1500-talet. Musikken er sannsynlegvis minst like gammal. Bygdedansslåttane går anten i totakt, som gangar, halling, rull og bonde, eller i tretakt, som springar, springleik, pols og rundom.

{{Bilete:}} Ei dansetilvising for halling, ein solodans for menn slik han vart framstilt av August Schneider i 1869.

--- 263 til 305

### xxx3 Slåttar i todelt takt

Det er to hovudtypar dansar i todelt takt: halling og gangar. Hallingen har størst utbreiing og derfor størst slåttetilfang. Namnet halling er ei avleiing av hallingdøl, altså ein som kjem frå Hallingdal, og det kan tyde på at dansetypen stammar frå dette dalføret. Halling blir dansa både som pardans og solodans (lausdans), og slåttetilfanget er større i hardingfeleområdet enn i dei distrikta som har flatfele. Dei fleste hallingslåttane har asymmetrisk formoppbygging med små melodiske motiv på to-tre taktar som blir repeterte og varierte på ein nokså fri måte. Dette trekket representerer generelt det eldre slåttematerialet i Noreg, og når det gjeld hallingen, fell dette likt i begge feleområda. Tonaliteten i hallingslåttane er D (D-lydisk /D-dur /d-moll) eller A-dur, og dette trekket peiker i retning av at desse slåttane høyrer til det eldste slåttetilfanget. Mange hallingslåttar blir spelte på avvikande felestille som trollstille (nr. 4) eller oppstemt ters (nr. 3).

  Dansen gangar høyrer berre til hardingfeleområdet og skil seg klart frå hallingen. Musikken til desse dansane er derimot vanskelegare å skilje frå kvarandre, spesielt i Agder og Telemark. På Voss kallar dei gangaren rull (vossarull) og i Valdres bonde. I Setesdal er slåtterepertoaret berre gangar og halling, og det er nesten uråd å avgjere kva som blir spelt. Her finn vi dei såkalla "rameslåttane" som blir spelte på gorrlausstillet. Desse slåttane har ein suggererande verknad, og det blir fortalt at spelemennene kunne spele seg inn i ein transeliknande tilstand når dei spelte denne musikken.

### xxx3 Slåttar i tredelt takt

Det desidert største slåttetilfanget som er knytt til bygdedansane, høyrer til denne kategorien. Dei vanlegaste namna på slåttar av denne typen er \_pols\_ (polsk/polsdans) i heile flatfeleområdet, bortsett frå i Gudbrandsdalen og områda rundt Dovre der denne dansetypen heiter \_springleik\_, og i Trysil og Engerdal der han heiter \_rundom\_. I heile hardingfeleområdet heiter dansetypen \_springar/springdans\_.

  Utgangspunktet for pols og springar har truleg vore det same i starten, men så har nye impulsar utanfrå påverka utviklinga i Noreg ulikt og til ulik tid. Det eksisterer derfor ulike historiske lag i slåttematerialet, og når det blir hevda at ein lett kan høyre skilnad på ein typisk hardingfelespringar og ein typisk felespringar (pols/springleik/rundom), har det med formoppbygginga å gjere, ikkje metrikken.

  Den typiske hardingfelespringaren har \_asymmetrisk\_ formoppbygging. Det vil altså seie at slåtten er bygd opp av motiv på to-tre taktar som blir repeterte og varierte nokså fritt. Felespringleiken og polsen er derimot bygde opp av lengre motiviske periodar (vek, vending, reprise) på åtte taktar, ofte samansette av to firetaktars motiv. Veka blir tekne opp att etter bestemte mønster, og denne formoppbygginga i ein slått kallar vi \_symmetrisk\_. Alderen på slåttetilfanget er sannsynlegvis avgjerande for formoppbygginga, ikkje feletypen. Det vil seie at slåttetilfanget i flatfeleområdet er gjennomgåande yngre enn i hardingfeleområdet.

--- 264 til 305

På 1800-talet var pols og springar dei dominerande slåtteformene i dei fleste bygdene rundt om i landet. Det ser ut til at berre enkelte bygder i Finnmark og Setesdal var utan ein eller annan variant av springar eller pols. Dei religiøse vekkingane gjorde sitt til at danseslåttane forsvann med fele i ein del område. Dansen kom attende med trekkspelet, men da var repertoaret nytt. Masurkaen og den svenske hamboen tok over for det gamle polsrepertoaret, spesielt langs kysten av Trøndelag. Folk heldt likevel fram med å danse pols, men til ny musikk.

  Dei regionale og lokale \_dialektane\_ i slåttemusikken er i mange tilfelle eit resultat av dansen som igjen påverkar metrikken i slåttane. Den symmetriske takten (lik lengd på kvart taktslag) dominerer på Vestlandet opp til Romsdalen, det meste av Trøndelag og i heile Nord-Noreg. I resten av landet er det ulike former for asymmetrisk takt. Tempoet på spelet, og dermed dansen, har også spelt ei avgjerande rolle for metrikken i slåttane. I Lofoten og særleg i Troms speler ein polsen uvanleg raskt, og tempo saman med metrikk vil vere avgjerande element når vi skal bestemme kvar ein bestemt slått høyrer heime geografisk.

{{Bilete:}} Kartet viser fordelinga av eldre feleslåttar i tredelt takt.

### xxx3 Lydarslåttar

Lydarslåttane høyrer først og fremst heime i hardingfeleområdet, og mange av dei var opphavlege danseslåttar. Desse vart gjorde om til lydarslåttar i siste halvdel av 1800-talet. I Valdres byggjer mange lydarslåttar på eldre folketonar og ser ut til å ha vore laga som lydarslåttar i førstninga. Desse er dei eldste og mest særprega av dei. I Valdres vart slike slåttar spelte av spelemennene når dei som dansa, tok pausar. Lydarslåttradisjonen ser likevel først og fremst ut til å ha vorte til som eit resultat av konsertspelet. Spelemennene måtte skaffe seg eit konsertrepertoar og trekte for konsertbruk fram nokre av dei eldre slåttane det var knytte segner eller historier til. Slåttar som "Fanitullen", "Kivlemøyane" og "Fossegrimen" var gamle, men dei vart populære lydarslåttar som resultat av den nasjonalromantiske ånda som rådde i Noreg i siste halvdel av 1800-talet. Lydarslåttane stod også sentralt da dei dyktigaste spelemennene reiste på konsertturnear rundt i Noreg og over til Amerika i perioden 1870-1930.

--- 265 til 305

### xxx3 Bruremarsjar

Bryllaupsseremonien som i eldre tid kunne gå over fleire dagar, stilte klare krav til musikken. Marsjane spelemennene spelte til og frå vigselhandlinga i kyrkja, var viktige. Det same var musikken som vart spelt når maten skulle serverast. Den såkalla stabbedansen den andre dagen under bryllaupsfeiringa skulle det også vere musikk til. Ved alle desse høva vart det som regel spelt marsjar på fele eller hardingfele. I slåttetradisjonane finn vi dei tradisjonelle \_bruremarsjane\_, men også \_grautmarsjar, skålleikar\_ og \_stabbmarsjar\_. Ein del av marsj repertoaret stammar frå militærmarsjar som kom til bygdene med militærmusikarar eller med norske soldatar som hadde vore med i krig.

{{Fotografi:}} Heile bryllaupslyden i eit bryllaup i Alvdal i 1897. Spelemannen Malena-Knut står på trappa til høgre. Det var som regel lang eksponeringstid for å få biletet tydeleg, og alle måtte stå heilt stille. Spelemannen spelte, og rørsla har fått han til å framstå uskarpt på fotografiet. Kjøkemeisteren og ternene hans står framfor spelemannen på trappa.

## xxx2 Turdansslåttar og menuett

Turdansane har her i landet stort sett vore knytte til verksemda til Noregs Ungdomslag og har hatt låg status blant spelemennene. Desse dansane er \_kontradansar\_, ei gruppe \_pardansar\_ og \_ril\_. Kontradansane \_feiar\_ og \_engelsk dans\_ vart populære motedansar over heile Europa på 1700-talet og kom via borgarskapet i byane til dei kondisjonerte i landdistrikta og til spelemannsmiljøet.

--- 266 til 305

\_Rilen\_ var alt i løpet av 1700-talet etablert som ein folkeleg dans i fleire norske bygder og fekk relativt stor utbreiing, spesielt langs kysten frå Agderfylka og opp til Troms.

\_Menuetten\_, eller \_melovitten\_ som han ofte heiter i det norske spelemannsrepertoaret, kan minne om pols- og springleikslåttar, og i nokre tilfelle er dei identiske. I bevarte, handskrivne notebøker frå 1700-talet kan vi finne nokre av desse melodiane i 3/4-takt med tittelen menuett. Denne likskapen tyder på at ein del av pols- og springleikrepertoaret opphavleg har vore gamle menuettar.

## xxx2 Runddansane

Frå slutten av 1700-talet kom det nye musikalske impulsar som fekk store konsekvensar for danse- og slåtterepertoaret, spesielt i flatfeleområda. Runddansmusikken kom saman med dansar som hadde røtene sine i den tysk-austerrikske pardanstradisjonen. Desse dansane vart frå 1920-åra kalla gammaldans og gammaldansmusikk, truleg for å skilje dei frå nye motedansar som tango og foxtrot. Runddansane er først og fremst \_vals, polka\_ (av ulike typar), \_reinlendar\_ og \_masurka\_. I nokre flatfeleområde fortrengde runddansmusikken ein del av det gamle slåtterepertoaret, men i Gudbrandsdalen, Nordfjord og indre Trøndelag har runddansmusikken og slåttemusikken eksistert side om side. I hardingfeleområda har særleg vestlandsspelemenn hatt eit rikt runddansrepertoar, men også i Telemark og Valdres har mange spelemenn spelt valsar og reinlendarar på hardingfele.

  \_Valsen\_ har utan tvil vore den mest populære av runddansane, og notebokmaterialet viser at han kom inn i spelemannsmiljøa i 1820-åra. Tidlegare vart det sannsynlegvis dansa vals i borgarskapsmiljøa i byane. Mot slutten av 1700-talet heitte dansen walzer fordi valsen på den tida var sett saman av fleire små valsestubbar notert i 3/4-takt. Eit stykke inn på 1800-talet er notematerialet dominert av valsar med to vendingar notert i 3/8-takt og med melodikk basert på 16-delar. Desse valsane skil seg lite frå engelsk dans som på den tida var svært populær. Da engelsk dans gjekk av bruk mot midten av 1800-talet, heldt spelemennene fram med å spele desse slåttane som vals. Det er denne valsetradisjonen med røter i engelsk dans som sidan har vorte kalla rundvals. Spreiinga av rundvalsane er først og fremst knytt til dei omreisande spelemennene \_Fel-Jakup (Loms-Jakup)\_ og \_Karl Fant\_.

  Mot slutten av 1800-talet vart ein ny valsetype introdusert, mellom anna gjennom import av notar frå Tyskland og Austerrike. Dette valserepertoaret er konsekvent notert i 3/4-takt, og dei har ofte fleire enn to vendingar. Dei krev at spelemannen har grunnleggjande tekniske ferdigheiter og til ein viss grad meistrar posisjonsspel. Mange valsar vart også komponerte av norske spelemenn og etter kvart gitt ut. Nokre av desse representerte musikkmiljøet frå storgardane rundt Mjøsa og sør i Østerdalen, andre var bygdespelemenn som hadde flytt til byen og møtt eit nytt miljø der. Ålesundaren \_Per Bolstad\_ og romedølen \_Anders Sørensen\_ var blant dei viktigaste som utvikla den såkalla kunststilen på fele innanfor runddansmusikken.

--- 267 til 305

Rundsnuen som har gitt runddansane namn, var tett knytt til nemninga vals, og tidleg på 1800-talet kunne valseomgrepet også brukast om dansar i todelt takt. Den såkalla skotske valsen kom like etter 1800 og har fått mange namn i tradisjonsmusikken, mellom andre \_hoppvals, galoppade, skotsk, hamborgar\_ og \_hoppar\_ eller \_trippar\_. Forskarane bruker fellesnemninga \_polka\_ på denne slåttetypen, og det er i alle tilfelle snakk om runddanspolka. Namnet \_galopp\_ og \_polka\_ blir også nytta over store delar av landet.

  \_Reinlendaren\_ har ved sida av valsen truleg vore mest utbreidd på bygdene omkring 1900. Han blir notert i 2/4-takt, men har eit mykje rolegare preg enn polkaen. Dei første reinlendarane var i bruk omkring 1860, men skal vi dømme ut frå dei notebøkene vi har etter bygdespelemennene, slo ikkje dansen til for fullt før etter 1900 på bygdene. Sjølv om dansen er relativt ny her i Noreg, er musikken ein naturleg del av slåtterepertoaret, både fordi han har eit meir folkeleg preg enn dei andre runddansane, og fordi mange eldre visemelodiar vart gjorde om til reinlendarar. Eldre stiltrekk som bordunspel, halvhøge tonetrinn og spesielle frasemessige løysingar finn vi mykje oftare i reinlendarar enn i polka- og masurkaslåttane.

  \_Masurkaen\_ kom til Noreg rundt 1850 og blir konsekvent notert i 3/4-takt. Også denne dansen kom via byane utover til landdistrikta. Utbreiinga av masurkaen vart svært ujamn. Mens han i Gudbrandsdalen gleid inn som ein naturleg tilvekst til runddansrepertoaret, manglar han heilt i Østerdalen og på Røros. Forklaringa er truleg at polsen stod sterkt i desse distrikta. I kystområda i Trøndelag og Nord-Noreg vart masurkaen ofte brukt til polsdansen, og masurkaslåttane i dette området vart etter kvart kalla pols.

## xxx2 Romantikken og tradisjonsmusikken

Med den nasjonale oppblomstringa i Noreg etter 1814 kom også svermeriet i borgarskapet for bonden og bondekulturen. Det var Noregs ryggrad og representerte "folkesjela". Folkemusikken vart likevel ikkje høgt verdsett, men var best eigna som råmateriale for kunstmusikken. Når ein brukte folkemusikk i ein komposisjon for orkester, strykekvartett eller piano, vart folkemusikken lyft opp på eit høgare kunstnarleg nivå.

  Industrialismen førte til store endringar i busetjingsmønsteret i Noreg. Byane voks, det var her det vart skapt arbeidsplassar, og nye skikkar og samværsformer tok over for dei gamle på landsbygda. Etter kvart som dei nye skikkane fekk innpass, miste mykje av folkemusikken den posisjonen han hadde hatt før, og mange meinte at det var nødvendig å gi denne musikken ein ny arena for at han skulle overleve. Ein av dei første som tok initiativ til dette, var Ole Bull. Han høyrde som barn folkemusikk på Vestlandet, og som verdsvand og vidreist fiolinvirtuos såg han kor viktig det var å formidle nasjonale verdiar slik det var på moten på 1800-talet. I 1849 fekk han i stand den første hardingfelekonserten i Noreg, og det var Myllarguten frå Telemark og Ole Bull som saman stod for denne konserten, som elles vart ein enorm suksess. Etter kvart ville fleire hardingfelespelemenn prøve lykka på same vis, og dette var starten på det som er kalla \_konserttida\_ i folkemusikken.

--- 268 til 305

Konsertverksemd stilte andre krav til spelemannen enn dei han tradisjonelt elles hadde. Som dansemusikar var det viktig å ha eit stort og variert repertoar og ikkje minst kunne halde takten godt. I konsertsalen var det nødvendig å kunne setje slåttemusikken inn i ein samanheng, så å seie skape slåtten på nytt kvar gong. Ein del av slåtterepertoaret hadde alt anekdotar og segner knytte til seg, til dømes "Førnesbrunen", "Kivlemøyane", "Fanitullen", "Sevlien" og "Røtnamsknut". Fleire av desse slåttane vart bygde ut og fekk ein sentral plass i repertoaret til konsertspelemennene. I tillegg vart det skapt nye slåttar som stilte krav til virtuos fiolinteknikk. Folk såg opp til dyktige spelemenn, og med programmatiske titlar som "Budeiene på Vikafjell", "Huldremøyene dansar", "St. Thomasklokkene på Filefjell", "Jølstrabrura" og mange andre fekk publikum tilfredsstilt trongen til "å forstå" musikken på ein ny og annleis måte. Dei to mest sentrale konsertspelemennene mot slutten av 1800-talet var \_Sjur Helgeland\_ (1858-1924) frå Voss og \_Lars Fykerud\_ (1860-1902) frå Telemark.

{{Måleri:}} Spelemannen Sjur Helgeland etter eit måleri av Lars Osa.

Ein del spelemenn emigrerte til USA i siste halvdel av 1800-talet. Dei slo seg i utgangspunktet ned der norske kulturar voks fram, og der det var spelejobbar å få. Fleire av dei etablerte seg som konsertspelemenn i det nye landet, og her møttest dei til samvær og kappleik. Fleire av dei etablerte konsertspelemennene i gamlelandet reiste over og heldt konsertturnear i USA, blant dei var Lars Fykerud, som budde i USA i åra 1890-93.

  Frå 1870-åra blei det oppretta idealistiske organisasjonar som skulle medverke til at tradisjonane og tradisjonsmusikken skulle takast vare på i Noreg. Desse organisasjonane arrangerte kappleikar eller konkurransar i spel og etter kvart dans. Dei tradisjonane

--- 269 til 305

som først heldt på å gå i gløymeboka, var langeleik-, lur- og bukkehorntradisjonane. Først i 1888 kom hardingfela med, vanleg fele så seint som i 1923. Først i 1955 vart det oppretta ein eigen klasse for vokal folkemusikk, og det viser sjølvsagt den posisjonen den vokale folkemusikken hadde hatt samanlikna med instrumentalmusikken og særleg folkemusikk på hardingfele. Den første organiserte kappleiken vart arrangert i Bø i Telemark i 1888. Det var først og fremst spelemenn frå Telemark som møttest, og Lars Fykerud vann. Den første Vestlandskappleiken vart arrangert i Bergen i 1896, og her vann naturleg nok Sjur Helgeland. Frå denne tida vart det årleg arrangert kappleikar i desse områda av landet.

## xxx2 Samspelformer i folkemusikk

Tradisjonelt har folkemusikken i Noreg vore solistisk, men somme tider kunne det vere aktuelt at to, sjeldan fleire, spelemenn spelte saman. Da vart det stort sett spelt unisont innanfor begge feleområda, men på vanleg fele kunne det innanfor enkelte tradisjonar bli improvisert ei under- eller overstemme slik at spelet vart tostemt. Innanfor begge feleområda kunne både tromme, fløyte og klarinett vere med i samspel med fele når det låg til rette for det. Frå siste halvdel av 1800-talet kunne fela bli erstatta av trekkspel eller harmonium i område der ein pietistisk kristendom stod sterkt. I andre område vart desse instrumenta brukte i samspel med hardingfele eller vanleg fele og gjerne klarinett eller fløyte.

## xxx2 Folkemusikk i arrangert versjon

Folkemusikk som vart notert ned på 1600- og 1700-talet, vart i enkelte tilfelle arrangert for andre instrument. Frå og med 1800-talet vart dette gjort i stor skala. Lindemans \_Ældre og nyere norske Fjeldmelodier\_ vart alle skrivne for piano. Ole Bull arrangerte også folketonar både for fele og andre instrument. Det same gjorde Halfdan Kjerulf og ikkje minst Edvard Grieg og Johan Svendsen. Det var altså vanleg blant norske komponistar å overføre folkemusikk til andre medium gjennom store delar av 1800-talet.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Når oppstod omgrepet \_folkemusikk\_, og kva rommar dette omgrepet?

2. Kva er meint med \_dialekt\_ i folkemusikk? Enn \_variant\_?

3. Gjer greie for tonalitetsprinsippa som gjer seg gjeldande i norsk folkemusikk.

4. Kva er metrisk asymmetri?

5. Kva er \_kveding\_?

6. Gjer greie for \_nystev\_ og \_gammalstev\_.

7. Kva typar balladar har vi, og kva tekstleg innhald har dei ulike balladetypane?

--- 270 til 305

8. Kva er skillingsviser?

9. Kva for fløytetypar har tradisjonelt vore brukte i norsk folkemusikk?

10. Kva er ein trommeslått?

11. Kva for trekkspeltypar har vore brukte i norsk folkemusikk?

12. Skildre langeleiken. Kva har han vore brukt til?

13. Gjer greie for hovudskilnadene mellom hardingfele og flatfele. Kva er \_normalstillet\_ for begge feletypane?

14. Gjer greie for tredelte bygdedansslåttar: alder, utbreiing, bruk av feletype og kva dei er kalla i dei ulike landsdelane.

15. Kva for bygdedansslåttar med todelt takt er vanlegast i Noreg?

16. Kva er ein \_melovitt?\_.

17. Gjer greie for dei viktigaste runddanstypane i Noreg.

18. Namngi nokre sentrale spelemenn som var aktive på 1800-talet.

19. Kva er \_konserttida\_ i norsk folkemusikk, og når byrja ho?

20. Kvifor miste tradisjonsmusikken posisjonen sin på landsbygda i Noreg i siste halvdel av 1800-talet?

## xxx2 Samisk musikk

### xxx3 Innleiing

Samane er den einaste folkegruppa i Skandinavia som har urfolksstatus i Noreg. Moderne DNA-forsking viser at samane har felles opphav, og at dette er for det meste europeisk. Forskinga viser vidare at DNA-opphavet til samane stammar frå den iberiske halvøya og Aust-Europa. Dei dominerande DNA-gruppene i den samiske befolkninga har ein alder på mellom 5000 og 10.500 år. Det vil seie at den samiske befolkninga kan ha følgt reinen nordover etter den siste istida og busett seg i Skandinavia for 5000-7000 år sidan. Dette stemmer også med den språklege utviklinga hos samane, og ein meiner at språket deira opphavleg høyrde til eit europeisk urspråk som vart snakka av fangstfolk, og at hovuddelen av det samiske språket er utvikla i ein jakt- og fangstkultur som no berre overlever på Nordkalotten. Det samiske språket har vorte sterkt påverka av finsk, men også til ein viss grad av skandinaviske språk. Likevel reknar ein det samiske språket til den finsk-ugriske språkgruppa saman med finsk, estisk, ungarsk og ti andre språk.

  Det finst ikkje noka eksakt oversikt over kor mange samar det er i dag, men ein reknar med at det er i overkant av 60.000 menneske som fordeler seg slik: om lag 40.000 i Noreg, om lag 17.000 i Sverige, om lag 7000 i Finland og i underkant av 2000 i Russland. Det samiske språket er delt i tre dialektar som er så ulike kvarandre at dei nesten kan reknast som tre språk. Desse dialektane er \_sørsamisk, sentralsamisk\_ (nordsamisk og lulesamisk) og \_austsamisk\_. Sørsamane held til i eit område frå Hedmark i sør til Nordland i nord inkludert område i svenske Jämtland og Härjedalen (\_Saemie\_). Nordsamane er busette i det sentralsamiske området (\_Sápmi\_), som strekkjer seg frå nord i Nordland og omfattar heile Troms, Finnmark, Nord-Sverige nord for Luleå og Nord-Finland bortsett frå området rundt Enaresjøen. Austsamane held stort sett til på Kola, men med ein utløpar til området rundt Enaresjøen i Finland.

--- 271 til 305

{{Kart:}} Dei mørkare felta viser kjerneområda for samisk busetjing i dag.

Næringsvegane til samane var opphavleg jakt og fiske, for først på 1500-talet starta tamreindrifta. Andre viktige næringsvegar har vore jordbruk, utmarksnæring, småindustri, kunsthandverk, offentleg tenesteyting og servicenæring. I dag finn vi samar i alle yrkesgrupper i samfunnet, og den største samla samiske befolkninga finst i Oslo.

  I mellomalderen prøvde både Noreg, Sverige og Russland å få kontroll over dei samiske områda, og i enkelte periodar måtte samane svare skatt til alle tre land. Sjølv om dei første kyrkjene vart bygde på 1100-talet, vart det sett i gang misjonering blant samane på 1700‑talet. Dette førte mellom anna til at det samiske språket vart kartlagt, og det vart laga ein samisk grammatikk og ordbøker. Etter at grensa mellom Noreg og Sverige var fastlagd i 1751 og i 1826 mellom Noreg og Russland, fekk samane ei nasjonstilhøyrsle. Dette førte etter kvart til ein assimileringspolitikk der den samiske befolkninga skulle bli "normale" nordmenn som snakka norsk og levde på same måten som nordmenn elles. Ein tilsvarande assimileringspolitikk vart gjennomført i Sverige, Finland og Russland. Dette er ei av årsakene til at berre om lag ein tredel av dei som reknar seg til den samiske befolkninga i dag, snakkar samisk.

--- 272 til 305

### xxx3 Musikktradisjonen til samane

{{Fotografi:}} Samisk familie om lag 1900.

Musikktradisjonen til samane er først og fremst basert på den vokale sjangeren joik. Samanliknar vi joiken med songen til andre urfolk, er det fellestrekk som viser at denne songforma er svært gammal. Joiken står derfor i ei særstilling både når det gjeld innhald og uttrykk samanlikna med størstedelen av den europeiske musikken elles. Ordet \_juoigat\_ (= joike) blir brukt over heile det samiske området, men ein joikemelodi har ulike namn frå område til område. På sørsamisk heiter han \_vuolle\_, på nordsamisk \_luohti\_, mens skoltesamane i det austsamiske området kallar joikemelodien \_le'udd\_. Akkurat som med den tradisjonelle norske folkemusikken eksisterer også den tradisjonelle samiske musikken framleis, men ytre påverknader av ulike slag opp gjennom historia har gjort sitt til at joiken også blir ein viktig del i annan musikk, både klassisk, jazz og rock.

  Salmar og religiøse songar høyrer også med til den samiske musikktradisjonen og har utvikla seg på folkeleg vis gjennom dei siste 300 åra.

### xxx3 Instrument

Ved sida av joiken var runebommen det viktigaste instrumentet i samisk kultur. Noaiden brukte denne trommetypen i samband med religiøse ritual, men også andre kunne bruke runebommen. Det fanst to typar: \_skåltromme\_ og \_rammetromme\_. På skåltromma var skinnet spent over ei uthola skål av tre, mens rammetromma bestod av ei bjørkeramme som skinnet var spent fast til. På skinnet var det måla ulike gudebilete eller symbol til bruk i jakta. På trommeskinnet la ein nokre massingringar

--- 273 til 305

eller det ein kalla visaren, og noaiden banka på tromma med ein T‑forma hammar av bein heilt til ein ring eller visaren stoppa ved eit teikn. Som nemnt brukte andre enn noaiden tromma, og det finst forteljingar om at skinnet vart varma opp, kanskje for å endre klangen på runebommen? Vi veit likevel ingenting om korleis bommen vart brukt som eit musikkinstrument.

{{To otografi:}} Sørsamisk runebomme til venstre, nordsamisk til høgre. Bommane høyrer til dei samiske samlingane i Karasjok.

{{Bilete:}} Fadnu.

Det fanst også eit instrument som hadde ein nasal klang som likna den ei svak sekkepipe eller ein klarinett kunne få fram. Instrumentet vart kalla \_fadnu\_ og var laga av planta kvann, som har ein hol og nokså hard stengel. Instrumentet vart skore da planta var fersk, og instrumentet vart utstyrt med fingerhol. Det var i all hovudsak på svensk side av Sápmi at ein hadde dette instrumentet, og både tillaging og spel vart rekna som fritidssyssel blant samane.

  \_Rypestreng\_ er eit anna "instrument" som vart brukt. Enkelte utøvarar vart ganske dyktige til å spele på ein slik streng. Ein spenner fast den eine enden av strengen i ei trekasse, eit bordbein eller ein blikkboks som resonanskasse. Den andre enden snurra ein rundt den butte enden på samekniven. Ved å stramme og slakke strengen

--- 274 til 305

får ein ulik tonehøgd når ein set strengen i svingingar ved hjelp av eit plekter. Ein speler stort sett joikemelodiar på denne måten, og det er nokså lett å få til glidetonar på eit slikt instrument. Eit slikt "ein-bruker-kva-ein-har-instrument" kan vi samanlikne med det å spele på sag eller vasslange, og det har aldri spelt noka særleg rolle for samisk musikkultur. Likevel har somme utøvarar markert seg både i det heimlege miljøet og utanlands ved å spele på rypestreng.

### xxx3 Joik

Den tradisjonelle joiken har alltid vore ein vokal sjanger, og som annan folkemusikk i verda er stemmebruken tilpassa eit anna klang- og uttrykksideal enn den vestlege kunstmusikken. Ofte blir joiken framført i eit pressa stemmeleie med hals- og nasalklang som eit slags ideal. Andre karakteristiske trekk er forslags- og etterslagstonar og ikkje minst glidetonar. Det er klare variasjonar i musikalsk stil både innanfor det nordsamiske området og mellom sørsamisk og nordsamisk. I Kautokeino heiter det at ein joikar salmane, mens ein i Karasjok syng joiken.

  Joiken er minst like mykje eit uttrykk for kommunikasjon og meiningsformidling som eit reint musikalsk uttrykk. Samane joikar ikkje \_om\_ noko eller nokon, men dei joikar \_det\_ eller \_den personen\_. Alt som høyrer menneskelivet til, blir joika, det vere seg personar, dyr, naturfenomen, kjensleliv og ritual. Joiken blir opplevd som delvis improvisert på den måten at ein joik oppstår hos eit menneske gjennom oppleving i tilværet og naturen. Joiken eksisterer i den augneblinken han blir framført, og er ikkje direkte improvisert song. Joiken blir altså brukt som spontan reaksjon på den sinnsstemninga utøvaren er i nett no. Joiken kan uttrykkje kjærleik, hat, trivsel eller vantrivsel. Ein kunne joike "når ein køyrer rein", og i ein meir moderne variant når ein køyrer snøskuter der motordur i ein bestemt frekvens legg seg på joiken som ein borduntone. A joike når ein køyrer bil, kan også vere aktuelt, som hjelp til å minnast folk og stader ein passerer undervegs. I tidlegare tider var det vanleg å skape episk-poetiske joikar, og ein brukte joik til å formidle kunnskap. Denne delen av joikekulturen er nesten borte i dag. Ein joikar aldri seg sjølv, det blir rekna som sjølvskryt. Heller ikkje nordlyset blir joika fordi det ifølgje den mytiske oppfatninga hos samane kan føre til at nordlyset blir sint og steller i stand ulykker.

{{Bilete:}} Ein noaide joikar og trommar seg inn i transe. Tresnitt frå 1673.

--- 275 til 305

Joiken var tett knytt til religionsutøvinga hos samane. \_Noaiden\_ (sjamanen) var vismannen i samesamfunnet, og han formidla kontakten mellom den menneskelege og den åndelege verda. Ofringsritualet til samane var slik at ein tilbad ein \_sieidi\_, som kunne vere ein spesiell steinformasjon eller noko anna i naturen. Joiken og runebommen var viktige reiskapar når noaiden skulle oppnå kontakt med åndeverda.

#### xxx4 Referansefunksjonen til joiken

Ein av dei mest særprega eigenskapane til ein joikemelodi er at han viser utover seg sjølv og til objektet som blir joika, melodien har ein symbolfunksjon. Kvar person som blir joika, får ein eigen "kjenningsmelodi" som blir hengande ved personen både mens vedkommande lever, og kanskje til og med lenge etter at han eller ho er død. Joiken følgjer personen som eit musikalsk namn. Tilsvarande gjeld for melodiar til dyr og stader. Melodien verkar som eit musikalsk omgrep for dyret eller staden. Samstundes som sjølve staden blir joika, assosierer både joikaren og tilhøyraren folk, dyr og landskap som er knytte til staden. På same måten vil ein assosiere ein person som blir joika, med dei eigenskapane vedkommande hadde, og det forholdet joikaren hadde til personen. Somme blir minte i hat, andre i kjærleik og andre att i sorg. Menneska "lever" gjennom joiken anten dei er i live eller har gått bort.

  Ein person kan ha fleire joikar knytt til seg og på den måten få høg status. Den første joiken får ein som barn. Joiken utviklar seg i takt med den utviklinga barnet gjennomgår, og når vedkommande kjem i ein ny livsfase og eventuelt gifter seg, er det ikkje uvanleg å få ein ny joik knytt til seg. Ein har likevel framleis den første joiken, og det å ha to eller tre joikar gjer ein svært respektert i samfunnet.

  Stundom forsvinn minna om eit menneske som har levd. Joiken om vedkommande blir att, men han er så å seie tom for innhald og ventar på å bli fylt på nytt. Ein joik kan gå i arv ved at eit menneske som lever, blir identifisert med ein gammal joikemelodi som har mist sitt opphavlege innhald. Somme tider er det tilfeldig kven som arvar joiken, andre gonger kan det vere slektskapsforhold mellom den joiken opphavleg høyrde til, og den som arvar. Ein slik "arv" kan skape strid, men retten til joiken høyrer til den som blir joika, ikkje den som joikar.

  Dyr og landskap som samane har rundt seg, kan også ha fleire joikar. Spesielt reinen som er næringsgrunnlaget for mange samar, har høg symbolverdi og mange joikar. Ulven, ein av dei verste fiendane til reinen og samane, har også fleire joikar. Han er ein trussel mot næringsgrunnlaget, men har likevel alltid hatt mykje respekt.

#### xxx4 Tonale, formmessige og metriske trekk ved joikemelodiar

Eit særtrekk ved joiken er at melodien blir teken opp att mange gonger etter kvarandre. Melodisk sett ser dei enkle ut, men melodiane har ein ganske tydeleg struktur både melodisk og rytmisk. Når det gjeld tonalitet, er forholdet meir komplisert. Generelt sett kan vi seie at den nordsamiske joiken byggjer på ein pentaton skala utan halvtonetrinn, mens den sørsamiske joiken har meir mollpreg.

--- 276 til 305

Den sørsamiske joiken har dessutan glidetonar som ikkje så lett lèt seg skilje ut tonalt sett. Ofte går ein ut frå nokre få, låge tonar, stig og går så attende til utgangstonen. Glissandooppgangen gjer toneomfanget relativt stort. Dei lange glissandoane og dei få enkelttonane skaper ei kjensle av at joiken er bygd opp på mikrotonale intervall. Rytmikken er fri i mange joikar, nesten parlandoaktig og med tydeleg rubato.

{{Musikknotar:}} Sørsamisk vuolle etter Kristina Johanesson, transkribert av Karl-Olof Edstrøm.

Som nemnt er dei nordsamiske joikane for det meste bygde over ein pentaton skala, men mange joikar har færre enn fem tonar, og nokre har fleire. Det finst også joikar der halvtonetrinna er med, så materialet er ikkje eintydig. Tendensen er likevel klar nok. Særleg i Kautokeino-tradisjonen har melodiane ein open struktur med hyppig bruk av kvart-, kvint- og oktavsprang. Melodien nedanfor er ein ulvejoik. Her er berre tre tonar frå ein tenkt pentaton skala i bruk, og dei er organiserte som dei tre tonane i ein durtreklang.

{{Musikknotar:}} Nordsamisk luohti om ulven som spring ni daler i løpet av ei skumring.

Joiketradisjonane i heile Sameland har vore temmeleg like. Sjølv om den melodiske utforminga av joiken er ulik i nordsamisk og sørsamisk område, dreier det seg neppe om ulike tradisjonar slik fleire har hevda, men heller om ein påverknad frå nabofolka, der dansemelodiar i dur kanskje har verka inn på den nordsamiske joiken, mens mollstemt folkemusikk har hatt innverknad på joikemelodiane i sør.

  Også innanfor det nordsamiske området finn vi stilskilnader mellom enkelte distrikt. I den vestlege delen av området med utgangspunkt i Kautokeino og Masi er joikemelodiane prega av fleire større intervall og meir markant rytme enn i det austlege området med Karasjok og Tana. Joikemelodiane i dette området har ein litt mjukare og songaktig karakter med fleire mindre intervall. Skoltesamane enda lenger aust ser ut til å ha halde på ei joikeform som minner om den sørsamiske.

  Strukturen i ein joikemelodi inneheld som regel både kontrasterande element og element ein kjenner att. Kontrastane blir skapte både av dei rytmiske og dei melodiske

--- 277 til 305

elementa i joiken. Dei vanlegaste joikeformene er ABCB eller ABAC, lukka form eller open form. Det finst også joikar som har forma ABCD og enda fleire avsnitt. Barnejoikar har gjerne ei enklare form, AB eller til og med oppattaking av berre ein del, slik som joiken til myggen:

{{Musikknotar:}}

I denne joiken er oppattakinga av det melodiske motivet likt, mens dei siste to åttedelane blir varierte forsiktig rytmisk. Ein annan måte å variere eit melodisk motiv på er å flytte dei nedste tonane i motivet, nesten som ei slags sekvensering, her i ein sørsamisk vuolle:

{{Musikknotar:}}

Joikemelodien "Lauri Keskitalo" er frå Kautokeino og har tradisjonell oppbygging. Deler vi joiken i fire motiv, kan vi kalle A grunnmotivet, B-motivet lagar ein kontrast til A, mens C er ein melodisk variant av A, og joikeforma blir lukka av eit motiv B som blir teke opp att med ein liten variasjon i første intervall.

{{Musikknotar:}} Rytmisk får vi i denne varianten av joiken (i versjon etter Ellen H. Bueng) ei slags 5-takts kjensle (2/8 + 3/8)

På same måten som det er tonale og melodiske skilnader mellom nordsamisk og sørsamisk joik, er det også metriske skilnader. Generelt kan vi seie at den sørsamiske joiken er prega av ein friare metrikk enn nordsamisk joik, men igjen er det skilnad mellom vest og aust i nord. Den austlege tradisjonen med senter i Karasjok har ein meir markert rytme og litt meir asymmetrisk taktartskjensle, mens vestover mot Kautokeino er joiken oftare prega av ein symmetrisk takt som til dømes 6/8, 3/4, 4/4 og 2/4. Ofte handlar det om å skape kontrast mellom dei ulike delane i joiken også når det gjeld metrikk. Ein kan skape kontrast ved å veksle mellom 9/8-"takt"

--- 278 til 305

og 10/8 annankvar gong. Det er ikkje uvanleg å lage ein slags rubato ved å tøye nokre tonar og forskyve taktkjensla i ein elles relativt fast etablert metrikk. Det hender også at ein legg til ein ekstra noteverdi i personlege tolkingar.

#### xxx4 Individuelle stiltrekk

Som i annan folkemusikk høyrer det også med å gi joiken ei personleg utforming ved at ein bruker ornamentikk. Dette kan vere oppover- eller nedovergåande glidetonar, for- eller etterslag og vibrato på spesielle stader i joiken. Somme tider kan slik ornamentikk føre til diskusjonar om kven som framfører joiken på rett måte, men det er utan tvil flott å høyre ein joik som er prega av smakfull ornamentikk.

  På same måten som i annan vokal folkemusikk blir tonehøgda bestemt av den som framfører musikken, og i mange tilfelle er ho relativ på den måten at songaren ikkje har noko korrektiv i form av eit akkompagnement eller anna instrumentalt følgje. Når iveren stig hos ein joikar, kan derfor tonaliteten endre seg fordi delar av joiken stig, mens andre delar blir haldne på startnivået. Nokre joikarar held seg naturleg nok til den same tonehøgda heile vegen, men både tonehøgdforskyving og ornamentikk gir joiken eit individuelt preg som gjer sitt til at tradisjonsstoffet held seg levande og kan føre til endringar over tid, slik vi også finn i norsk og annan folkemusikk.

#### xxx4 Joiketeksten

Tekstbruk og tekstleg innhald i joiken er relativt einsarta i heile det samiske området. Teksten kan ha lyriske trekk, innehalde noko tvitydig, antyde noko eller ha omskrivingar. Bokstavrim er ikkje så vanleg, men oppattaking og parallellisme blir mykje brukt for å understreke kva som er viktig i teksten. Mange tekstar er "interne" på den måten at ein må ha kunnskap både om diktmetoden og konteksten til innhaldet i joiken for å forstå kva han handlar om. Har ein ikkje det, kan tekstinnhaldet fort verke meiningslaust for ein utanforståande. Teksten kan bli avløyst av stavingar som lo, la, lu, no, nu, jo i det nordsamiske området og valla, noi, je, ja i det sørsamiske, eller heile joikemelodiar kan berre bli framførte med slike stavingar. Stavingane blir brukte individuelt og slik det fell seg, dei følgjer ikkje eit fast tradisjonsmønster i kvar enkelt joik.

  Joiketekstane kan vere:

1. \_korte tekstar\_ med få ord. Orda kan byte plass og komme kvar som helst i joiken.

2. \_faste tekstar\_. Teksten blir joika nokolunde likt frå generasjon til generasjon.

3. \_del av ei forteljing\_. Joikaren fortel litt, joikar så med eller utan ord og fortel vidare. Ein får på den måten ein meir omfattande tekst som blir improvisert fram. Joikemelodien er fast.

4. \_episke\_ av ei viss lengd. Denne typen joikar eksisterer ikkje lenger i det nordsamiske og sørsamiske området. Ein har bevart nokre tekstar, men melodiane har

--- 279 til 305

forsvunne. Det kunne vere segner frå historia til samane eller tekstar om mektige sjamanar eller overmenneskelege krefter. Desse episke joikane vart nytta som del av ritual i samband med ofring, trolldom eller jakt.

Sørsamiske joiketekstar handlar ofte om landskap, eller dei kan vere nostalgiske, mens det berre er i det austsamiske området at det enno eksisterer lengre episke tekstar. Personjoikane skal seie noko som karakteriserer personen. Det kan joikast positive eller negative eigenskapar, yrkestilhøyrsle eller noko vedkommande har sagt eller gjort.

  Ei eiga gruppe er dei lydhermande joikane. Det er ofte dyrelydar som blir etterapte. I dømet nedanfor er det den lyden dykkanda havella kjem med, som blir joika. Joikemelodien er tilpassa lokkeropet til fuglen.

{{Musikknotar:}}

### xxx3 Salmar og religiøse songar

Ved sida av joiken står den kristne songen sterkt i ein del samiske krinsar, og i nokre miljø blir det sagt at dei ikkje har noka anna musikalsk uttrykksform. Den kristne misjonen på 1700-talet gjorde sitt til at joiken forsvann i ein del område, og ikkje minst vart det forbode med samisk religionsutøving. Det førte mellom anna til at dei episke joikane som vart nytta i slike samanhengar, etter kvart vart gløymde. Det vart også forbode både å joike og å bruke runebommen. Desse forboda har heilt klart vore svært effektive, for alt i 1820-åra da presten Jakop Fellman skreiv ned joiketekstar i Utsjok, vart episke joikar og joikar rike på poetiske verkemiddel vurderte som gamle. Heilt sidan midten av 1600-talet lærte ein salmesong ved den svenske sameskolen i Lycksele, og etter kvart byrja samiske prestar å arbeide innanfor det samiske området. Salmesong vart gradvis ein viktig del av skoleopplæringa, og kyrkjesongen vart betre.

{{Portrett:}} Lars Levi Læstadius.

--- 280 til 305

Likevel var det først da læra til presten Lars Levi Læstadius (1800-61) frå Karesuando i Sverige resulterte i ei religiøs vekking i dei nordsamiske områda, at salmesong fekk større utbreiing. Rørsla er seinare kalla læstadianismen og har framleis grep om ein del kyrkjelydar både i Noreg, Sverige, Finland, Danmark og USA. Rørsla har hatt svært mykje å seie for den samiske salmesongtradisjonen. Mellom anna vart det gitt ut ei samling åndelege songar (\_Vuoinnalas lávlagat\_) i Hammerfest i byrjinga av 1900-talet. Songane i boka er omsette frå norsk og finsk, og melodiane stammar stort sett frå norske og finske koralbøker. Sjølv om læstadianarane i Noreg går til gudsteneste i kyrkja, har dei regelmessig eigne møte, og der syng dei stort sett utan akkompagnement, som regel i eit svært sakte tempo. Dette gav rikt høve til å improvisere ornamentikk som etter kvart festna seg til koralmelodiane. Dette er eit fenomen vi finn i dei religiøse folketonane elles i Noreg òg, men i samiske område er det karakteristiske trekk ved ornamentikken i joiken som har påverka koralmelodiane. Dette kjem sterkast fram i områda rundt Kautokeino.

## xxx2 Oppsummeringsoppgåver

1. Kva for samiske språkdialektar har vi, og kva nasjonar høyrer samane til?

2. Kvar har den samiske befolkninga dei genetiske røtene sine, og kor mange reknar seg i dag som samar?

3. Kva sjanger er musikktradisjonen til samane i all hovudsak basert på?

4. Kva er ein runebomme, og kva vart han brukt til?

5. Kva er joik, og i kva situasjonar blir joik brukt eller framført?

6. Kva er referansefunksjonen til joiken?

7. Trekk fram nokre grunnleggjande skilnader mellom sørsamisk joik, joik frå Kautokeino og joik frå Karasjok.

8. Korleis er som regel strukturen i ein joikemelodi?

9. Kva for joiketekstar har vi?

10. Forklar den rolla Læstadius har spelt for salmesongtradisjonen til samane.

--- 281 til 305

# xxx1 Fotoliste

s. 93: Fløytespelaren frå Synvisstua. Glomdalsmuseet

s. 193: Mikail Glinka av Ilya 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: Felespelar. Norsk Folkemuseum, Anne-Lise Reinsfelt

s. 248: Den bergtekne. Norsk Folkemuseum

s. 252: Sjøfløyte frå Telemark. Instrumentet er i Ringves eiendom, Ringve

s. 255: Langeleik. Norsk Folkemuseum

s. 256: Harpe. Norsk Folkemuseum

s. 259: Myllarguten. Norsk Folkemuseum

s. 265: Bryllup. Foto 9303, Nordøsterdalsmuseet

--- 282 til 305

{{Blank side}}

--- 283 til 305

# xxx1 Stikkord

A:

Aasgaardsreien 214

ABA-form 54

Abendmusiken 60

absolutt musikk 165, 235

aerofonar 251

affektlæra 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

\_Apostlane\_ 202

arbeidssonger 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

austsamisk 270

ayre/air 38

\_Aïda\_ 179

B:

ballade 166, 247

Bendik og Årolilja 248

Draumkvedet 249

Han Mass og han Lasse 249

heilagviser 249

Heming 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

Torekall 248

troll- og kjempeviser 248

Villemann og Magnhild 248

Åsmund Frægdegjeva 248

\_Ballade i g-moll\_ 220

ballett 55, 90

\_Barberen i Sevilla\_ 159

bar-form 22

barokken 174, 233

basslutt

chittarone 75

theorbe 75

basso continuo 71, 91

figuralbass 44

generalbass 44

\_Bayreuth Festspielhaus\_ 185

Beethoven, Ludwig van 142

--- 284 til 305

belcanto 54, 149, 159, 178, 181, 192

\_Benvenuto Cellini\_ 150

besifringssystem 44

\_Bibelsk Visebog\_ 246

\_Bilete frå ei utstilling\_ 194

boktrykkjarkunsten 250

\_Bondekantaten\_ 86

bondekulturen 239

borduntone 274

\_Boris Gudonov\_ 194

\_Brandenburgarane i Böhmen\_ 199

\_Brandenburgkonsert\_ 75, 82, 86

Brede seil over Nordsjø går 213

\_Brudefærden i Hardanger\_ 213

bruksmusikk 240

bånsullar 242

lokk 242

bruremarsj 265

grautmarsj 265

skålleiker 265

stabbmarsjer 265

Brureslått 212

bryllupsspel 260

bukk 269

bumba 24

Burgundskolen 26

bygdedansslåttar 262

bonde 262

gangar 262

halling 262

pols 262, 264

rull 262

rundom 262

springar 262, 264

springleik 262

bygdemålsvise

Markje grønas 249

Oss ha gjort ka gjerast skulle 249

Stussle Sundagskvellen 249

byorganist 92

bånsull 240, 244

religiøse folketonar 244

stev 244

viser 244

C:

Cambridge 200

camerata-krinsen 46

cantus firmus-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-nøkkelen 147

bratsjnøkkel 147

tenornøkkel 147

Comèdie - Ballet 55

\_Concerto\_ 48

concerto grosso 76, 77, 177

conductus 16

contrafactum 32

\_Czardasfyrstinna\_ 237

D:

dacapoarier 54

dans 249, 261

lausdans 263

pardans 263

solodans 263

dansar i todelt takt 263

danseslåttar 253, 255

dansespel 255

Dantesymfonien

\_Eine Faust Symphonie in 3 Charakterbildern\_ 153

\_Das Gesamtkunstwerk\_ 154, 178, 179, 186

totalkunstverket 164

\_Das Kunstwerk der Zukunft\_ 185

--- 285 til 305

\_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

\_De fire temperamenter\_ 206

\_De fire årstider\_ 164

\_De gule Handsker\_ 214

\_Dei lystige konene i Windsor\_ 182

\_Den Constitutionelle\_ 211

den danske songen 206

den engelske borgarkrigen 42

den flamske skolen 27

\_Den flygande hollendaren\_ 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 kyrkja 214

\_Den norske studentsangforening\_ 211

\_Den rhinske\_ 173

\_Den selde brura\_ 199

\_Den skjønne Galatea\_ 237

\_Den skjønne Helena\_ 237

\_Den skotske\_ 172

den tonale kadensen 241

den tyske lied 212

\_Den ufullenda\_ 172

den venetianske skolen 45

\_Der Freischütz\_ 162

Friskytten 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 kongelege kapellet i København 93

det konserterende prinsipp 59

\_Det lette kavaleriet\_ 237

\_Det musikalske Lyceum\_ 207, 209

Det nasjonale selskap for fransk musikk 234

Det Norske Theater 210

det opplyste eineveldet 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 Nürnberg\_ 22, 185

Die Minnesänger 22

\_Die schöne Müllerin\_ 169

\_Die Walküre\_ 185

diminusjon 28

dirigent 145

\_Don Carlos\_ 182

Don Juan 232

\_Don Pasquale\_ 161

Don Quixote 232

dorisk 12

dramma per musica

accompagnatoresitativ 90

seccoresitativ 90

dualisme 94, 96

\_Dyrenes karneval\_ 159

E:

eineveldet 42

\_Einleitung\_ 187

ekspressiv stil 97

\_Elektra\_ 232

\_En midtsommernattsdrøm\_ 59

\_En Sangers Bøn\_ 215

Encyklopedien 97

enkelt rørblad 253

orkesterklarinett 254

eolisk 12

episk joik 278

episode 57

--- 286 til 305

\_Erlkönig\_

Alvekongen 168

\_Esther\_ 88

\_Et liv for tsaren\_ 192

\_Et Sæterbesøg\_ 210

\_Ett folk\_ 204

ettersleng 247

etterstev 247

etyde 153

\_Eugene Onegin\_ 195, 197

F:

fadnu 273

\_Falstaff\_ 179

fantasia 39, 70, 233

\_Faust\_ 157, 167, 229

Faustsymfonien

\_Eine Faust Symphonie in 3 Charakterbildern\_ 153

Fauxbourdon 19

februarrevolusjonen 184

fele 241, 254, 256, 261, 269

feleslåttar

gangar 241

rull 241

springar 241

felestille 260, 263

scordaturateknikk 260

\_Festpolonese\_ Op. 12 225

fidla 24

fiedel 23

\_Figaros bryllaup\_ 160

figurlæra 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 salmar,\_ opus 74 218

\_Fjeldmelodier\_ 220

\_Fjældeventyret\_ 208

\_Flaggermusa\_ 237

flatfele 257, 259, 260, 261

setesdalsfele 259

flatfeleområdet 241

fløyte 251, 261, 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

balladar 241

britisk 203

bånsullar 241

dansk 206

finsk 205

gorrlaus (bas) 261

grålysning 261

huldrestille 261

ikkje-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 folketonar 241

russisk 192

solungstille 261

svensk 204, 241

tjorhælstillet 261

trollstille 261

vestslavisk 199

folkesjel 267

folkesongar 243

--- 287 til 305

folketonar 211, 240, 264

norske 212

folkeviser

balladar 247

folkeballadar 247

folkeviseballadar 247

Roland og Magnus kongen 245

form 170

\_Fra Diavolo\_ 157

fransk ouverture 56, 59

\_Fredkulla\_ 214

\_Friskyttaren\_ 191

frygisk 12

Frå mitt liv 200

fuge 63, 83, 174, 182, 233

comes 83

dobbeltfuge 84

dux 83

kontrapunkt 83

kvadruppelfuge 84

trippelfuge 84

fullrim 245

funksjonstonal oppbygging 241

fuskarar 92, 240

\_Fyrst Igor\_ 194

dei polovetsiske dansane 194

føydalisme 10

G:

gaillard 39

galant stil 97

galopp 267

gammaldans 266

gammaldansmusikk 266

gavott 56

generalbass 41

\_Giselle\_ 157

gitar 75, 143, 148, 255

\_Giulio Cesare\_ 88

gjennomgangsfigurar triller 242

gjennomimitert sats 30

gjennomkomponert form 171

glissando 276

\_Goldbergvariasjoner\_ 85, 91

goliardsongane 21

gorrlaus 263

gregorianikk 235

gregoriansk song 11

\_Gretchen am Spinnerade\_

Lille Grete ved rokken 167

griegske ledemotivet, det 209, 219, 222

Guarneri 75

\_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

program 164

harmonium 143, 254, 255, 269

salmesykkel 143

trøorgel 143

\_Harold i Italia\_ 150

harpe 256, 261

\_Haugtussa\_, opus 67 221

Hildalshalling 212

\_HMS Pinafore\_ 237

\_Holbergsuiten\_, opus 40 223

horn 261

dyrehorn 252

låtarhorn 252

prillarhorn 252

spellarhorn 252

trompethornet 253

--- 288 til 305

tungehorn 253

\_Hugenottene\_ 157

humanisme 18

Humlas flukt 195

huving 243

I:

idiofonar 251

idiomatisk 40

idée fixe 222

\_Il Combattimento di Tancredi e Clorinda\_ 48

\_Il Tigrane\_ 54

\_Il Trovatore\_

Trubaduren 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

juoigat

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, 87

orgel 60

kantor 91, 92

kappleik 268

karakterstykker for klaver 219

\_Kareliasuiten\_ 205

\_Karneval i Paris\_ Op. 9 225

kastratsongarar 52, 53

\_Kathechismussange\_ 246

Killebukken 213

\_Kindertotenlieder\_ 229

kjernemotiv 222

klarinett 253, 254, 269, 273

gjetarklarinett 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

konserttida 267

konservatisme 137

konservatoriet i Leipzig 211, 224, 225

konservatoriet i St. Petersburg 194

--- 289 til 305

kontrabass 255

kontratenor 53

kor 56, 59, 90

koraler 32, 83, 92

koralforspel 233

koralpreludium 83

kordofonar 251

\_Korsholm\_ 204

kreps 28

kromatikk 36

kromatiske spel 254

krossform 87

\_Kullervo\_ op. 7 205

\_Kullervo\_-ouverture 204

\_Kunst der Fuge\_ 82, 86

Kutsjka 193, 195

Dei fem 193, 194, 195

kvedar 243

kveding 243

kyrkjelydssong 246

kyrkjetoneartane

dorisk 247

eolisk 247

L:

\_L 'Estro Armonico\_ 78

\_L 'incoronazione di Poppea\_ 48

\_L'Arlesienne\_ 159

\_L'Elisir d'amore\_ 161

\_L'Orfeo\_ 47, 51

la belle epoque 227

\_La Bohème\_ 236

\_La Campanella\_ 153

\_La fanciulla del West\_ 236

La forza del destino

Lagnadens 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

De fire årstidene 78

leiemotiv

Grundthema 165

Hauptmotiv 165

idée fixe 151, 164

leiemotivteknikk 163, 186, 232, 236

leikare 24, 240

artistar 240

gjøglarar 240

musikarar 240

\_Les Prèludes\_ 153

liberalisme 136

libretto 114, 186

dikt 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

lydarslåttar 255, 264

Fanitullen 264

Fossegrimen 264

huldreslåttar 255

Kivlemøyane 264

klokkeslåttar 255

St. Thomasklokkene på Fillefjell 256

lydisk 12, 263

lyre 256, 261

strykelyre 256

\_Lyriske stykker\_ 219

læstadianarane 280

--- 290 til 305

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

\_Maria Stuart\_ 213

Purpose 213

masques 58

masurka 264

\_Matteuspasjonen\_ 82, 87

\_Mazeppa\_ 197

medianter

medianter av andre grad 151

medianter av første grad 151

mediantsamband 173

andregrads mediantforhold 174

tredjegrads mediantforhold 174

meister 91

melismar 247

melismatisk 12

melismatisk melodiføring 243

melismatisk organum 14

mellomaktsmusikk 52

mellomsleng 247

melodiformlar 244

membranofonar 251

Mens Nordhavet bruser 207

messa di voce 52

\_Messias\_ 88, 90, 91

messingblåseinstrument 145

metamorfoseteknikk 205

forvandlingsteknikk 153

\_Metamorphosen\_ 233

metrikk 241, 264

metrisk asymmetri 241

\_Michelangelo-Lieder\_ 170

\_Middagsheksa\_ 201

middelalderen 240

\_Mikadoen\_ 237

mikrotonale intervall 276

Milano 161

militærmusikk 254, 265

militærmusikker

piparar 92

trommarar 92

trompetarar 92

\_Minne frå dei norske fjella\_ 204

mixolydisk 12

modale 247

modale skalaer 12

modale trekk 241

modalitet 174

Moldau

Vltava 200

monodi 46, 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

munnspel 143, 254, 255

\_Music for the Royal Fireworks\_ 90

musica reservata 31, 46

musikalen 237

musikalsk dialekt 240

musikalsk temperatur 241

likesvevig temperatur 50, 94, 241

temperatur 50

--- 291 til 305

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

naturalisme 235

sanningisme 235

naturtoneskala 252

\_Neue Zeitschrift für Musik\_ 165

neumar 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

\_Nøtteknekkjaren\_ 197

O:

\_Oberon\_ 157

\_Oberto\_ 179

\_Oktett for strykere\_, Op. 3 224

Olav Tryggvason 213, 223

Olavshallen i Trondheim 214

omvending 28

omvendt kreps 28

\_Oper und Drama\_ 185

opera 46, 51

dramatisk symfoni 186

dramtatisk opera 53

lyrisk konsertopera 53

nummeropera 53

opera buffa 52, 88, 101, 156

opera comique 102

opera seria 100

operette 237

opera buffa 237

opera comique 237

syngjespel 237

opplysningstida 96

opéra

grand opéra 157, 160

opéra comique 157, 160

opéra lyrique 157

Opéra Comique

Den komiske operaen 155

Opéra national de Paris

Nasjonaloperaen 155

oratorium 60, 88, 90, 91

ordinarieledd 11

\_Orfeus i underverdenen\_ 237

organist 91

organistrum 23

orgel 59, 71, 143, 246

orgelkonsertar 90

\_Orgelsymfonien\_ 159

orkester 48, 55, 144, 148, 149, 175

--- 292 til 305

\_Orkestersuite i A-dur\_

Den amerikanske 200

orkestrering 145

ornamentering 243

ornamentikk 242, 247, 278, 280

forslag 242

gjennomgangsfigurar 242

sløyfer 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

pasjon 87

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 215

piano 142, 255

pianoforte 99

\_Planetane\_ 203

\_Polacca guerriera\_ 211

polka 267

polyfoni 14

\_Pomp and Circumstance\_ 202

Land of Hope and Glory 202

portativ 23

positiv 23

postromantikar 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

pípa 24

R:

\_Recuerdos de Habana\_ 210

regler 240

religiøse folketonar 246, 280

salmar 246

åndelege viser 246

religiøse songar 240, 272

renessansen 25, 174

\_Requiem\_ 179, 201, 215

resitativ 52, 163

resitativ + arie 46

\_resitativo\_

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

romansar 212, 226

gjennomkomponert lied 221

strofisk lied 221

--- 293 til 305

variert strofisk lied 221

romantisk lied 166

gjennomkomponert form 167

strofisk form 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

masurka 266, 267

polka 266

reinlendar 266, 267

vals 266

runebomme 272, 275, 279

rammetromme 272

skåltromme 272

\_Rusalka\_ 201

\_Ruslan og Ludmilla\_ 192

\_Russisk påske\_ 195

rypestreng 273

rytmisk fridom 243

S:

Saemie 270

salme 243, 272

salmesong 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

\_Saul\_ 88

scherzo 126

Schola Cantorum 234

\_Schwanengesang\_ 169

sekkepipe 273

sekvensering 64

sentralsamisk 270

lulesamisk 270

nordsamisk 270

sentraltonar 241

\_Sheherezade\_ 195

\_Siciliano e Tarantella\_ 211

sieidi 275

\_Sigurd Jorsalfar\_ 223

\_Sigurd Slembe\_ 213

\_Sigøynarbaronen\_ 237

sinfonia 46, 63, 84

\_Sinfonia semplice\_ 206

\_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

galoppade 267

hamborgar 267

hoppar 267

hoppvals 267

skotsk 267

trippar 267

slag 261

slagverksinstrument 145

\_Slaviske dansar\_ 200

slått 240, 261

Budeiene på Vikafjell 268

bygdedansslåttar 262

Fanitullen 268

Fyken 240

Førnesbrunen 240, 268

Gamle Gudbrand 240

--- 294 til 305

Jølstrabrura 268

Kivlemøyane 268

leik 261

rameslåttar 263

runddansslåttar 262

Røtnamsknut 268

Sevlien 268

St. Thomasklokkene på Filefjell 268

turdansslåttar 262

slåttemusikk 219, 253

gangar 219

halling 219

Hopparen 246

slåtterim 245

slåttestev 245

springar 219

\_Slåtter\_ Op. 72 212

\_Snøjomfrue\_ 195

Solkongen 42

solokadensar 148

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

songarfestene 214

songdans 247

ringdans 247

songsyklus 169

sosialisme 137

\_Spardame\_ 197

spegelsalen i Versailles 228

spelemannslag 260

spelemenn 240, 259, 260

spelestrenger 257

Spieloper 163

Sprechgesang 232

talesang 232

springarrytme

Ingrids vise 212

språkleg dialekt 240

\_Stabat Mater\_ 201

stabbedans 265

stadsmusikant 91, 93, 207

stadsmusikantstellet 240

\_Stallo\_ 226

standardsatser

alemande 85

courante 85

gigue 85

sarabande 85

stev 243, 244

gammalstev 244

nystev 244

slåttestev 244

stevleik 244

stevmelodiar 245

Draumkvedet 245

stile antico

gammal stil 48

stile fantastico 70

stile inegalité 57

stile moderno

ny stil 48

Stormen 197

Stradivari 75

strofisk form 170

variert strofisk form 170

strykarane 147

strykeinstrument 49, 63, 75, 144

fidel 256

fidla 256

fiolinfamilie 75

viola da gamba 75

violafamilie 75

strykekvartett 110

--- 295 til 305

Strykekvartett nr. 12

Den amerikanske 200

\_Strykekvartett\_, Op. 1 i a-moll 224

\_Strykekvartetten i g-moll\_ 222

\_Sturlungasagaen\_ 245

Sturm und Drang 104

suite

allemande 68

courante 68

gigue 68

sarabande 68

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

sveinar 91, 93

\_Sven Uræd\_ 226

Solefaldssangen 226

syklisk form 172, 195

syklisk verk 235

syklusar 229

syllabisk 12

\_Symfoni i c-moll\_ 222

\_Symfoni nr. 1 i D-dur\_, Op. 4 224

\_Symfoni nr. 3\_ 159

symfoniorkester 152

filharmonisk orkester 145

symfonisk dikt 153, 191, 195, 199, 201, 205, 231, 232, 234

symfonisk opera 232

symmetrisk formoppbygging 263

symmetrisk takt 277

\_Symphonie Fantastique\_ 150, 151, 190

Sønner av Norge 207

\_Sønnetabet\_ 214

sørsamisk 270, 277

sørsamisk område 278

Sápmi 270, 273

T:

talesong 243

tamburen 253

seidane 254

\_Tannhäuser\_ 184, 186

Te Deum 56

tematisk arbeid 107

tenor 16

terrassedynamikk 72, 76

\_Thaïs\_ 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 Verklärung 232

tonalitet i folkemusikken 240, 243

tonalitetskrisa 228

\_Tornerose\_ 197

\_Tosca\_ 236

tostemt spel 269

tradering 239

treblåseinstrument 144, 147

trekkspel 143, 254, 260, 264, 269

einradarar 254

toradaren 254

treklangsmelodikk 241

trettiårskrigen 41

Trientkonsilet 26

trio 56

\_Tristan og Isolde\_ 185, 188, 190

Tristanakkorden 188

tromme 253, 269

--- 296 til 305

troubadourer 21

trouvèrer 21

trumba 24

\_Tsar Saltan\_ 195

\_Turandot\_ 236

turdans 265

engelsk dans 265, 266

feiar 265

kontradansar 265

melovitt 266

menuett 266

pardansar 265

ril 265

skotsk vals 267

U:

uendeleg melodi 175, 186

ulikesvevig temperatur

blåtoner 241

kvarttoner 241

understrenger 257, 258

utviklingsform 86

V:

\_Valkyrien\_ 205

variantar 240

\_Variasjonar og fuge over eit tema av Mozart\_ 233

\_Variasjonar over eit rokokkotema\_ 197

variasjonsformer 174

\_chaconne/ciacona\_ 69

vekseltonig

durspel 254

\_Veni creator spiritus\_ 229

Verdsutstillinga i Paris 226

verisme 236

vidarespinning 94

Fortspinnung 80

\_Vier ernste Gesänge\_ 170

\_Vinjesangene\_ 221

Ved Rondane 221

Våren 221

virginal 39

virtuos 147, 148, 267

visar 240, 273

voggevise 244

vokal folkemusikk 241, 243, 269, 278

bygdemålsviser 242

bånsull 242

folkevisebaladar 242

gammalstev 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

generalbass 94

\_Wilhelm Tell\_ 160

\_Winterreise\_ 169

Z:

\_Zar und Zimmermann\_ 163

\_Zorahayda\_ Op. 11 225

Æ:

\_Ældre og nyere norske Fjeldmelodier\_ 213, 218, 269

--- 297 til 305

# 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 {{Austria}} , 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 305

Chopin, Frédéric 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

Dvorák, 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 305

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

Händel, Georg Friedrich 43, 79, 88

Haarklou, Johannes 225

I:

Ibsen, Henrik 210, 221, 223

Ibsen, Lars Møller 207

Ivanov, Mikhail Ippolitov 198

J:

Janácek, Leos 194

Jensen, Sverre 256

Joachim, Joseph 177

Järnfeldt, 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

Molière 43, 55

Monteverdi, Claudio 36, 47

Morley, Thomas 38, 39

Mozart, Wolfgang Amadeus 103, 111, 145, 166, 232, 241

--- 300 til 305

Munch, Andreas 207

Munch, PA. 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, Nicolò 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 305

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, 91

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, Tomás 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, Émile 235

Zumsteg, Johann Rudolf 166

# xxx1 Informasjon frå originalboka

## xxx2 Framside - Kolofon

  Copyright © 2010 by Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS

All Rights Reserved

Boka er utgitt med støtte frå Utdanningsdirektoratet

  Det har ikkje lete seg gjere å komme i kontakt med alle rettshavarane.

Eventuelle spørsmål om dette kan rettast til Fagbokforlaget.

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 verna etter åndsverklova.

  Utan uttrykkjeleg samtykke er eksemplarframstilling berre tillate når det er heimla i lov eller avtale med Kopinor.

## xxx2 Bakside

Musikkhistoria kan vi seie er ei handverkshistorie der den eine generasjonen komponistar overfører formverk og komposisjonsteknikkartil neste generasjon. Ei slik framstilling kan vi kalle ei "indre stilhistorie". Men kunstnarane vil alltid prøve å skape det uttrykket som best kommuniserer med menneske i samtida. Derfor peiker forfattarane i denne boka på ein del ytre faktorar som kan ha påverka den musikkhistoriske utviklinga, til dømes politiske maktforhold, økonomiske forhold, filosofiske tankar, idéhistoriske straumdrag osv. I all kunst gjeld dette: Reiskapane arvar ein frå fortida, uttrykk og innhald blir prega av samtida. Forfattarane har prøvd å femne om begge desse dimensjonane.

\_Musikk i perspektiv 1\_ kan forhåpentleg vere ei inspirasjonskjelde til å reflektere vidare over og fordjupe seg i dei aspekta som har vore med på å utvikle ei kunstform som faktisk er livsviktig for mange av oss.

  \_Hans Jacob Høyem Tronshaug\_ har musikkvitskap hovudfag og musikkvitskapleg doktorgrad. Han underviser ved Nord-Østerdal videregående skole og er dessutan organist.

  \_Svein Tørnquist\_ har musikkvitskap hovudfag og underviser i musikk og historie ved Stord vidaregåande skule.

## xxx2 Innhald

Mellomalderen 9

  Historisk bakgrunn 9

  Gregoriansk song 11

  Fleirstemmigheit 13

    Organumstilen 14

    Notre Dame-skolen 16

Ars nova 17

Engelsk forsmak på renessansen 19

Verdsleg musikk 20

Instrument og instrumentalmusikk i mellomalderen 22

Norsk musikk i mellomalderen 23

Oppsummeringsoppgåver 24

Renessansen 25

  Historisk bakgrunn 25

Burgundskolen 26

Den flamske skolen 27

Evangelisk kyrkjemusikk i reformasjonstida 31

Dansk-norsk kyrkjemusikk etter reformasjonen 32

Katolsk kyrkjemusikk i seinrenessansen 33

Verdsleg musikk i renessansen 35

Instrumentalmusikk i renessansen 39

Oppsummeringsoppgåver 40

Barokken - generalbasstida om lag 1580-om lag 1750 41

  Historisk overblikk 41

  1600-talet - eit uroleg hundreår 41

  Kunst, litteratur og vitskap på 1600-talet 42

Musikken i barokken 43

Italia og dei musikalske oppfinningane 44

  Generalbass - basso continuo 44

Det konserterande prinsippet 45

Operaen 46

1600-talsbarokken 47

Figurlæra 49

Affektlæra 50

Temperering av instrument 50

--- 6 til 305

  Oppsummeringsoppgåver 51

    Vokale sjangrar på 1600-talet - musikkdramaet 51

      Operaen i Venezia 51

  Operaen i Roma 52

  Operaen i Napoli - italiensk språk blir eksportartikkel 52

  Operaen i Frankrik 55

  Operaen i England 58

  Kyrkjemusikken på 1600-talet 59

    Oppsummeringsoppgåver 61

  Den sjølvstendige instrumentalmusikken 62

    Oppsummeringsoppgåver 70

    1700-talsbarokken 70

  Innleiing 70

    Musikkinstrumenta i barokken 71

  Oppsummeringsoppgåver 76

Dei nasjonale skolane 76

  Barokken i Noreg 91

Oppsummeringsoppgåver 94

Dei nye retningane på 1700-talet 95

  Historisk bakgrunn 95

Galant og ekspressiv stil 97

Ulike tendensar i operaen på 1700-talet 100

Oppsummeringsoppgåver 102

Wienerklassisismen 103

Franz Joseph Haydn 103

Wolfgang Amadeus Mozart 111

Ludwig van Beethoven 122

Oppsummeringsoppgåver 135

Romantikken 136

  Historisk bakgrunn 136

Den romantiske rørsla 138

Romantikken i musikken 140

Oppsummeringsoppgåver 141

Instrument, komponistar og utøvarar i ei overgangstid 142

    Klaverinstrumenta 142

Gitaren 143

Det romantiske orkesteret 144

  Paris, ein musikalsk smeltedigel 147

    Den fransk-belgiske fiolinskolen 154

--- 7 til 305

  Oppsummeringsoppgåver 155

Operascenene i Paris, viktigast i Europa? 155

Fransk opera i romantikken 155

  Italiensk opera før Verdi 159

Tysk opera før Wagner 162

Oppsummeringsoppgåver 163

"Grunnlagsproblemet" i romantikken - nytysk versus klassisisme 164

Lieden, symfonien og konserten i romantikken 166

  Den romantiske lieden 166

Den klassisistisk-romantiske symfonien 171

Konsertforma i romantikken 175

  Oppsummeringsoppgåver 178

Operagigantane på 1800-talet: Verdi og Wagner 178

Oppsummeringsoppgåver 190

Nasjonalismen i romantikken 191

Nasjonale trekk i romantisk musikk 192

    Russland 192

Tsjekkia 198

England 201

  Oppsummeringsoppgåver 203

Norden 204

Oppsummeringsoppgåver 227

Postromantikken 227

    Postromantikken i det tyske kulturområdet 228

Postromantikken i det franske kulturområdet 234

Italiensk opera i postromantikken - verismen 235

  Operetten 237

Oppsummeringsoppgåver 238

Folkemusikken i Noreg 239

  Kva er folkemusikk? 239

Dialektar og variantar 240

Tonalitet i norsk folkemusikk 240

Metriske særmerke i norsk folkemusikk 241

Improvisasjon og ornamentikk 42

Vokal folkemusikk 242

Kveding 243

  Songtradisjonen på setra og i heimen 243

Bånsullen 244

Stev 244

Religiøse folketonar 246

--- 8 til 305

Folkeviser - balladar 247

Nyare viser - bygdemålsviser 249

Arbeidsviser og skillingstrykk 249

Instrumental folkemusikk 251

  Folkemusikkinstrumenta 251

Festmusikk 253

Andre instrumenttypar 255

Langeleiken (kordofon) 255

Harper og lyrer (kordofonar) 256

Strykeinstrument (kordofonar) 256

Felestille 260

Feleslåttane 261

Bygdedansslåttane 262

Slåttar i todelt takt 263

Slåttar i tredelt takt 263

Lydarslåttar 264

Bruremarsjar 265

Turdansslåttar og menuett 265

Runddansane 266

Romantikken og tradisjonsmusikken 267

Samspelformer i folkemusikk 269

Folkemusikk i arrangert versjon 269

Oppsummeringsoppgåver 269

Samisk musikk 270

  Innleiing 270

Musikktradisjonen til samane 272

Instrument 272

Joik 274

Salmar og religiøse songar 279

Oppsummeringsoppgåver 280

Fotoliste 281

Stikkord 283

Personregister 297

:::xxx::: 18.02.19