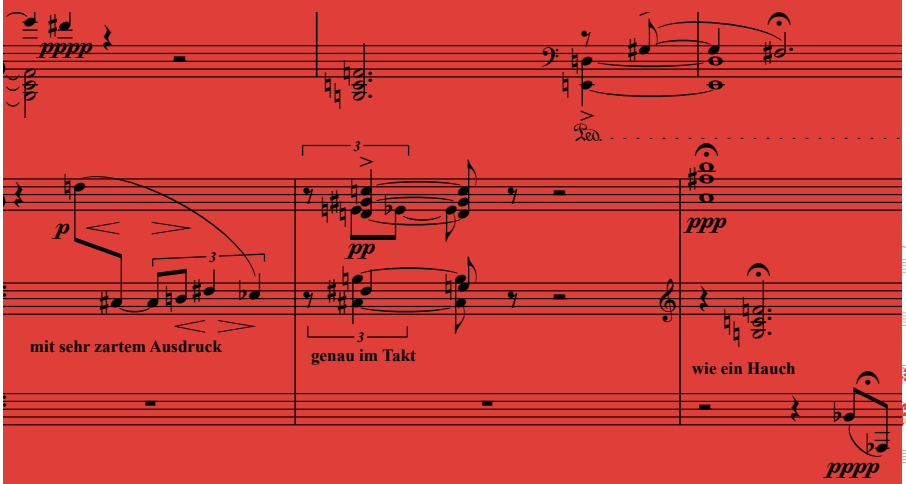Nils E. Bjerkestrand

Fra Debussys fødsel til Schönbergs død

Om veiskiller i komposisjonshistorien



unipubforlag

© Unipub forlag og Nils E. Bjerkestrand, 2005

ISBN 9788232103102

Henvendelser om denne boka rettes til:
Telefon: 22 85 33 00
Telefaks: 22 85 30 39
E-post: forlag@akademika.no
www.akademikaforlag.no

Boka kan også bestilles på www.akademika.no

Omslagsdesign og sats: Unipub AS
Noter: Nicolai Riise (unntatt eksempel 15 og 43)
Eksempel 15, med tillatelse fra Greenwood Publishing Group.
Eksempel 43, Johan Varen Ugland, med tillatelse fra Høyskoleforlaget.
Trykk og innbinding: AIT e-dit 2005

Boka er utgitt med støtte fra FoU-utvalget ved Norges musikkhøgskole.
Forfatteren har mottatt støtte fra Det faglitterære fond.

Det må ikke kopieres fra denne boka i strid med åndsverkloven eller
med andre avtaler om kopiering inngått med Kopinor, interesseorgan for
rettighetshavere til åndsverk.

Unipub AS er et datterselskap av Akademika AS,
som eies av Studentsamskipnaden i Oslo

TIL BRIT

Forord

Årsskifter får gjerne mennesker til å gjøre opp status. Under arbeidet med denne boka er det ikke bare et årsskifte som har gått over i historien, men også et århundreskifte og et årtusenskifte. Å gjøre opp status på det nyskapende musikalske området for ett år får ofte mer preg av statistikk enn av å kunne påvise en mulig stilistisk utvikling. Statusen for et årtusen er derimot så omfattende og overveldende at det enten kan få et for summarisk preg, eller, om det skal gis et mer fyldig, uttømmende bilde, bli så omfattende at det kan være vanskelig å overskue. Likevel finnes det flere interessante musikkhistoriske og stilistiske fremstillinger som ut fra ulike valg har maktet å gjøre dette.

Et århundre er derimot såpass oversiktlig og av en slik lengde at det kan gi plass til å se forskjellige parallelle linjer utvikle seg. Samtidig er det så nært at en «samtidsforfatter» selv kan ha opplevd deler av utviklingen. Dette kan gi en nærhet til stoffet som kan ha betydning for både beskrivelsen og tolkningen av det. Forfattere som velger å skrive om første halvdel av det 20. århundre, og selv skal ha opplevd utviklingen, må være av en alder som forfatteren av denne boka ikke kan påberope seg. Men på grunn av et kjent etterslep ved undervisnings- og konsertinstitusjoner føles det likevel slik at forfatteren gjennom dette har kunnet følge utviklingen gjennom utdannelse, studier og konsertopplevelser – om enn i ettertid.

Det foreligger en rekke bøker som beskriver musikkens historie på forskjellige måter. De kan enten inneholde rene opplysninger om komponisters gjøren og laden fra fødsel til død, de kan fokusere på når og hvor verkene ble skapt, de kan fremheve musikksosiologiske forhold, eller de kan ha lagt til grunn en mer stilhistorisk og analytisk vinkling. Det er det siste momentet det blir fokusert på i denne boka. Jeg har frivillig påtatt meg den overveldende oppgave det er å gi en analyse av ulike stiltrekk i det 20. århundres første halvdel. For at dette skal være mulig, må det gjøres en rekke valg. De valg som her er gjort, munner ut i å se strømninger som initierer ideer som nedfeller seg i *nye* komposisjonsteknikker. Historikeren og politikeren Halvdan Koht har skrevet en bok med tittelen *Innhogg og utsyn i norsk historie*[1]. Bare ved tittelen har boka gitt inspirasjon til en arbeidsmetode. Den går i korthet ut på å fordype seg i verk som har nyhetens interesse rent komposisjonsteknisk, og deretter sette dette inn i en samtidig og historisk sammenheng.

[1] Kristiania, Aschehoug, 1921.

Som bokas tittel antyder, starter jeg før Debussys skaperperiode. Dette for å ha en mulighet til å påpeke årsaker til nye strømninger i et nytt århundre. Og jeg velger å slutte i 1951 med Schönbergs død. Det er mange andre måter å dele inn århundret på. Jeg velger denne måten fordi jeg ser Schönbergs musikk like mye som avslutningen på en epoke som begynnelsen på en ny. Om vi bare ser på hans tolvtoneteknikk, går det et skille mellom gammel og ny komposisjonsteknikk. Men om vi betrakter hans arbeid i en større sammenheng, er den en videreføring av den tysk-østerrikske tradisjonen, som på tross av atonalitet og dodekafoni er en forlengelse av romantikken.

Selv om bokas hovedanliggende er å se på fremveksten av nye komposisjonstekniske stiluttrykk, vil vi måtte se dette i sammenheng med, og i forlengelsen av, tidligere uttrykk.

En fremstilling av musikkens utvikling som en nyskapende form- og stilhistorie kan lett bli isolert fra en historisk prosess. Selv om denne boka ikke handler om musikksosiologiske eller sosialhistoriske problemstillinger, vil det tidvis måtte trekkes inn slike momenter for å kunne forstå opphavet til enkelte fremvekster på det skapende området. Men jeg er også av den mening at musikkhistorien forstått som en verkhistorie skiller seg vesentlig fra den allmenne musikkhistorien ved at kjernepunktet er forståelsen av enkeltverkene gjennom deres kunstneriske og estetiske karakter. Et verks iboende komposisjonstekniske kvaliteter er i seg selv interessante uten nødvendigvis å være et ledd i en utvikling. Slik sett sprenger ofte kunstverket grensene som rene dokumenter i en historisk prosess.

På samme måte som fenomenet musikk handler om dimensjonene tid og rom, vil denne boka forsøke å benytte de samme begrepene i fremstillingen av musikkens stilhistoriske utvikling. En historisk undersøkelse kan gjøres ut fra de samme to begrepene; en lengdesnittsundersøkelse der tiden, den historiske utvikling, er lagt til grunn, og en tverrsnittsundersøkelse, den romlige dimensjon, der sammenfallende begivenheter på like tidspunkter behandles. Det sier seg selv at den ene metoden ikke utelukker den andre. Erkjennelsen av dette preger da også bokas oppbygging og innhold. At boka er bygd opp etter disse prioriteringene er naturlig nok også et resultat av at det er en musikkteoretiker som har skrevet den, og ikke en musikkhistoriker. Jeg har valgt like mange sitater fra artikler og bøker skrevet av *komponister* som av *musikkforskere*, og det er en bevisst handling fra min side. Dette er ikke gjort av kvalitetsmessige hensyn, men ut fra den tankegang at komponister, som også kan uttrykke seg verbalt om sitt eget medium, har en mer direkte kontakt med egne meninger og holdninger til så vel teknikk som til selve verket, og til den kompositoriske ideen.

Denne boka kunne ikke blitt til uten nær kontakt med gode kolleger og venner. Jeg vil først og fremst takke min gode venn og kollega Elef Nesheim for utallige samtaler og diskusjoner og for å ha lest gjennom store deler av manuskriptet. Uten hans støtte, oppmuntring og faglige tilbakemeldinger ville dette arbeidet vært betydelig tyngre – og resultatet dårligere. Videre en takk til kollega Owain Edwards for å ha lest og kommet med mange positive forslag til endringer i innledningskapitlet. Også en

takk til kollega Ivar Frounberg for gjennomlesing og gode endringsforslag til avsnittene om musikken i Norden, særlig kapitlene om Danmark. Asbjørn Ø. Eriksen, ved Institutt for musikk og teater ved Universitetet i Oslo, takkes for konstruktiv kritikk og nødvendige endringsforslag i førsteutkastet til kapitlene om musikken i Russland og Sovjetunionen. Jeg har også kunnet dra veksler på min gode venn Jarl Munchs dype innsikt og kunnskap når det gjelder den generelle historiske fremstilling. Jeg vil også takke bibliotekpersonalet ved Norges musikkhøgskole som gjennom hele prosessen har vært til stor hjelp med å skaffe litteratur som ikke alltid fantes i deres egne gjemmer.

En takk også til min «veiledningsstudent» Ivar Smørgrav for solid faglig innsats ved utarbeidelse av Person- og verkregister. Jeg vil også takke de av forlagets ansatte jeg har hatt nærkontakt med, Kristin Ellen, Robert og Jonas for deres vennlige imøtekommenhet både faglig og ufaglig.

Sist, men mest, vil jeg takke den som har vært nær i hele skriveprosessen, min Brit, for vedvarende støtte, oppmuntring og tålmodighet gjennom en tidvis smertefull prosess – og for stor innsats ved gjentatte korrekturlesinger.

Uten økonomisk støtte fra Det faglitterære fond, som gjorde det mulig å avlønne vikar i tre måneder og et semesters forskningstermin fra Norges musikkhøgskole, ville skrivingen tatt uante år.

FoU-utvalget ved Norges musikkhøgskole takkes dessuten for økonomisk støtte til utgivelsen.

Oslo, høsten 2005

Nils E. Bjerkestrand

Innhold

Forord 5
1 Bakgrunn 11
Opplysningens århundre 13
Senromantikken 16
Den postromantiske generasjon 21
2 Fra århundreskiftet til Debussys død 29
Tidsbilde Paris 30
Claude Debussy 34
Debussys samtidige 51
Tidsbilde Wien 56
Arnold Schönberg 58
Alban Berg 77
Anton Webern 84
Ungarsk fornyelse 88
Béla Bartók 89
Russiske komponister i Russland og i Paris 93
«Den russiske skole» 94
«De fem» 96
«Akademikere» og brobyggere til en ny tid 98
Eksperimenter i Russland fra århundreskiftet til oktoberrevolusjonen 100
Igor Stravinskij 114
Nye strømninger i Europas «randstater» 125
England 125
Italia 126
Polen 130
Det «unge» USA 131
Charles Ives og andre 137
Gryende nyskaping i Norge og det øvrige Norden 143
Norge 143
Sverige 146
Danmark 147
Finland 149
Island 151

Andre kunstarter rundt første verdenskrig ... 152
3 Mellomkrigstiden ... 155
Kort historisk oversikt ... 155
Stravinskij og neoklassisismen ... 158
Schönberg og dodekafonien ... 165
Bergs og Weberns ulike veier ... 177
Ravel etter Debussy ... 185
Bartók og folkemusikken ... 189
Hindemith og nysakligheten ... 199
Nye parisiske strømninger ... 206
Les Six ... 206
Charles Koechlin ... 211
Andre franske komponister ... 215
Den nye musikken i Sovjetunionen etter oktoberrevolusjonen ... 217
Dmitri Sjostakovitsj ... 222
Ulike veivalg i det øvrige Europa ... 224
England ... 224
Italia ... 228
Tsjekkoslovakia ... 232
Polen ... 237
Hellas ... 238
Det «nye» USA ... 239
Edgard Varèse og andre ... 242
John Cage ... 250
Nyskaping i Norge og øvrige Norden ... 253
Norge ... 254
Sverige ... 270
Danmark ... 273
Finland ... 279
Island ... 282
4 Fra nytt krigsutbrudd til Schönbergs død ... 285
Olivier Messiaen ... 286
Darmstadtskolen ... 294
5 Koda ... 299
6 Anvendt litteratur ... 303
7 Person- og verksregister ... 309

I Bakgrunn

Den perioden som behandles i denne boka, fra overgangen mellom det 19. og det 20. århundre til Schönbergs død i 1951, er et halvsekel der optimisme avløser nederlagsstemning gang på gang. Med to verdenskriger med ca. 20 års mellomrom er det ikke til å undres over at samfunnet var preget av uro. Det var økonomisk og menneskelig ressurskrevende å bygge opp samfunnet igjen etter krigene. Det enkelte mennesket opplevde til tider en forvirrende blanding av optimisme og positiv fremtidstro og dyp mistro og pessimisme.

Overgangen til det 20. århundre sto imidlertid i optimismens tegn i mange land. Det ble innført demokrati i flere land, sosialismen fikk sitt gjennombrudd, og det oppsto en kollektiv fremtidsvisjon som virket befruktende på samfunnet generelt og på mange kunstnere spesielt.

Vi må gå bakover i tid for å kunne forstå noe av årsaken til det mylder av ulike kunstneriske uttrykk de skapende kunstnerne innenfor alle kunstgrener benyttet seg av mot slutten av det 19. og ved begynnelsen av det 20. århundre. Det er nødvendig å se på enkelte faktorer i samspillet mellom samfunnet og kunsten, selv om det ikke her på noen måte gis en fyllestgjørende beskrivelse og analyse av de samfunnsmessige, politiske og økonomiske forandringer som åpenbart har hatt innvirkning på kultur- og kunstlivets utvikling i vår del av verden. Det vil kort påpekes hvordan resultatene av til dels dramatiske samfunnsomveltninger påvirket samtidens skapende kunstnere. Deretter følges noen politiske og kulturelle hovedlinjer som har hatt betydning for arbeidsvilkårene til de skapende kunstnerne, og ulike veivalg som ble tatt ved inngangen til det 20. århundre.

Det som danner bakgrunnen for overgangen fra et jordbrukssamfunn til et industrisamfunn, er de store samfunnsmessige forandringer som blant annet har sitt opphav i den industrielle revolusjon, og som følge av den, de kulturelle endringer som startet i Storbritannia i siste halvdel av 1700-tallet.

Omveltningene kan tolkes som et samspill mellom sosiale og teknologiske faktorer. I det gamle jordbrukssamfunnet brukte det store flertall av befolkningen det meste av tiden og kreftene til å skaffe seg mat og et sted å bo. Dette var i hovedsak livets mål og innhold. En avgjørende betydning for samfunnsutviklingen hadde Storbritannias dominerende stilling på den internasjonale arena, med bakgrunn i koloniseringen, sammen med en generell positiv holdning til landevinninger på det vitenskapelige område.

Det «overskudd» som dette ga, ble omformet til konkrete og nyttige formål som kom store deler av befolkningen til gode. Britene levde i et samfunn der selve mentalitetsaspektet, de kulturelle faktorer, var av stor betydning. Dette førte til at det oppsto en interaksjon mellom det sosiale og menneskelige plan på den ene side og den teknologiske utvikling og de forandringer dette førte med seg, på den andre. Dette førte igjen til overgangen mot et forbrukersamfunn der etterspørselen stadig skapte nye behov. Slik sett var den industrielle revolusjon også en kulturrevolusjon som bidro til å forandre folks tenkemåte og vaner.

England hadde et rikt kulturliv på denne tiden. Med bakgrunn i landets sterke internasjonale stilling var den kontinentale innflytelse på kultur- og kunstlivet betydelig. Georg Friedrich Händels (1685–1759) inntreden på den musikalske arena allerede i 1710 vitner blant annet om dette. Händels inntreden skulle få langvarige ettervirkninger. Hans betydning for engelsk musikkliv kan ikke overvurderes. Händel introduserte den italienske operatradisjonen for det engelske publikum, mens hans oratorier, en sammensmeltning av den italienske operastilen og den engelske koraltradisjonen, fikk muligens enda større betydning. Slik bidro Händel sterkt til den kommende kulturelle nyorienteringen. Parallelt med dette oppsto det en interesse for gammel musikk. Samme år som Händel kom til London, i 1710, ble *Academy of Ancient Music* opprettet. Og i 1728 skrev John Gay (1685–1732) *The Beggar´s Opera* i kontrast til Händels oratorier. Dette verket var innledningen til den komiske operatradisjonen. Det ble avholdt mange musikkfestivaler, særlig korfestivaler, der «Händel-tradisjonen» var fremtredende. I 1724 ble for første gang *Three Choirs Festival* arrangert i katedralbyene Gloucester, Worcester og Hereford, en festival som gjennom sin eksistens den dag i dag beviser korbevegelsens betydning for Englands musikkliv.[2] Fra 1762 var Johann Christian Bach (1735–1782) også virksom i England, og fra 1783, gjennom *The Professional Concerts*, ble symfonier av Joseph Haydn (1732–1809) og Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) gjort kjent for engelsk publikum. Mot slutten av århundret besøkte Haydn selv England to ganger, i 1791–1792 og 1794–1795. Og i 1776 publiserte musikkhistorikeren John Hawkins (1719–1789) sitt store fembinds verk *A General History of Science and Practice of Music*. 13 år senere, i 1789, utkommer et like epokegjørende verk, *A general history of music; from the earliest ages to the present period* av Charles Burney (1726-1814).

Dette er noen få eksempler på den aktivitet, fremtidstro og åpenhet mot utenverdenen som var en del av samfunnsorienteringen på de britiske øyer på 1700-tallet.

[2] Edwards (1999): s. 183.

Opplysningens århundre

På samme måte som Storbritannia var den industrielle revolusjonens hjemland, var Frankrike arnestedet for de moderne politiske omveltninger. Bakgrunnen for den franske revolusjon i 1789 var mangesidig. Det var ikke bare undertrykkelse og matmangel som var årsaken. Frankrike var på slutten av 1700-tallet Europas rikeste land. Men rikdommen kom ikke alle til gode. Adelen i provinsene var ofte fattige med liten innflytelse, sammenlignet med adelen i byene. Mange ble etter hvert opptatt av opplysningstidens ideer, som i hovedsak kan forklares som et opprør mot tradisjonelle autoriteter som stat og kirke. Fornuften skulle være den nye autoritet. I Frankrike var det blant andre Voltaire[3] (1694–1778), Jean-Jacques Rousseau (1712–78) og Denis Diderot (1713–84) som representerte denne bevegelsen. Borgerskapet krevde etter hvert politisk innflytelse som skulle stå i forhold til ervervet økonomisk makt. Forfattere og journalister krevde trykke- og ytringsfrihet. Den amerikanske uavhengighetserklæringen gjorde sterkt inntrykk på store deler av adel og borgerskap. Den franske deltagelsen i den amerikanske uavhengighetskrigen (1778–83) førte også til økonomisk ruin for mange. Den symbolske verdien av stormingen av Bastillen den 14. juli 1789 skulle få varig betydning for Frankrike og flere andre land. Menneskenes selvbestemmelsesrett gjennom slagordene «frihet», «likhet» og «brorskap», skulle få gjennomslag i en rekke europeiske land, både på det politiske, sosiale og økonomiske området. De samme ideene satte også spor etter seg i den norske grunnloven av 1814.

Rousseau, som også var komponist og musikkteoretiker, bidro sterkt til utformingen av den såkalte uttrykksestetikken. De grunnleggende ideene var bestrebelsene mot å skrive i en enkel og naturlig stil med utgangspunkt i hans tanker om «å vende tilbake til naturen». Selv om opplysningstidens kunstnere og deres etterkommere ut fra disse ideene sto i kontrast til barokkens affektlære, tok de med seg mange av barokkens ideer og musikalske former inn i en ny tid. Rousseaus ideer fikk blant annet avgjørende betydning for Christoph Willibald Glucks (1714–87) operareform.

I Tyskland fikk den franske revolusjon også betydning. Tyskland var på 1700-tallet ingen nasjonalstat. De omkring 25 millioner tyskere var fordelt på mange større og mindre stater, hvis største interesse ofte var å bekjempe hverandre. Etter tredveårskrigen (1618–48) var det tyske keiserriket delt inn i ca. 300 suverene fyrstedømmer der fyrstene etter hvert hadde samme makt som kongene i de europeiske monarkier. De tyske borgerne hadde i lang tid lært å underordne seg «overmakten» i sitt eget fyrstedømme. Keiserriket som helhet var på grunn av sin splittelse et lett bytte for stormaktene – i vest Frankrike og mot øst Russland. Habsburgsdynastiets lange levetid og store innflytelse over nærmest hele Europa, samt det østerrikske keiserdømmes utbredelse og innflytelse, var i beste fall med på å utsette en tysk samling. Senere

[3] Voltaire var hans kunstnernavn. Opprinnelig het han François-Marie Arouet.

kriger med nabolandene skulle være med på å forsinke en forening av de mange tyske statene der Preussen i lang tid hadde en dominerende stilling.

Det skulle gå flere hundre år, helt til 1867, før Tyskland begynte å ta form av en nasjonalstat. Men heller ikke da hadde Riksdagen innflytelse over verken utenrikspolitikk eller militærvesen. Parlamentarismen lot vente på seg. Det var rikskansleren som sto direkte ansvarlig overfor keiseren. Men Tyskland ble etter hvert en forbundsstat bestående av 26 stater, og var i virkeligheten et militærstyrt land helt frem til det 20. århundre. Weimar-republikken, som ble opprettet etter første verdenskrig, og som varte til Hitlers maktovertagelse i 1933, hadde i sin forfatning nedfelt sosiale og demokratiske rettigheter. Dette ble satt på harde prøver gjennom blant annet en ufattelig inflasjon, noe som skapte grobunn for nazismen.

Det var først etter den andre verdenskrig at Tyskland ble et demokrati. Dette gjaldt bare for Vest-Tyskland som i 1949 fikk en provisorisk grunnlov som skulle gjelde til landet ble gjenforent – en gjenforening som først skjedde ved Murens fall i 1989. Gjennom alle disse turbulente århundrene har likevel Tyskland alltid spilt en betydelig rolle i europeisk kultur- og kunsthistorie.

Landets kulturelle storhetstid skulle få varig betydning for ettertiden. Tysk åndsliv var på slutten av 1700-tallet meget sammensatt og preget av mange motsetninger. Fornemmelsen av vanmakt sto imidlertid i sterk kontrast til en særpreget tysk stolthet. De kulturelle «fremskritt» var et viktig, og kanskje avgjørende, bidrag til at Tysklands nasjonale renessanse gjenoppsto.

I 1771 begynner Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) å arbeide med *Faust*, et verk som er forblitt et av de største i verdenslitteraturen, mens filosofen Immanuel Kant (1724–1804) ti år senere ga ut det mest berømte av sine revolusjonære verk, *Kritik der reinen Vernuft*. Friedrich von Schillers (1759–1805) verk *Die Räuber* inneholdt også tidens revolusjonære glød. Den såkalte *Sturm und Drang*-perioden[4] (ca. 1770–85) kan betegnes som en reaksjon på den franske forstandsdyrkelsen i den klassisistiske estetikk, samtidig som den representerte en motstand mot opplysningstidens ideer. Og ved siden av litteraturen og filosofien hadde musikken sin «gullalder» med blant andre Ludwig van Beethoven (1770–1827).

Den franske revolusjon hadde ikke, som mange trodde og håpet, oppnådd å innføre «menneskelige rettigheter» for det brede lag av befolkningen. 1800-tallet fortsatte med kriger[5], samtidig som stormaktene ved *Den hellige allianse*, vedtatt under Wiener-kongressen i 1814–1815, delte landområder mellom seg og forsøkte ved det å holde nye revolusjoner tilbake.

[4] Uttrykket *Sturm und Drang* er hentet fra et drama av F.M. von Klinger i 1776.

[5] Dette var kriger som for eksempel Napoleonskrigene mot mange forskjellige land fra 1803 til slaget ved Waterloo i 1815, Krimkrigen (1853–1856), krigen mellom Østerrike og Preussen (1866) og den fransk-tyske krig (1870–1871) – for å nevne noen.

Tilgangen på materielle goder startet den teknologiske utvikling og de hurtige endringer i livsbetingelsene som den industrielle revolusjon hadde skapt. Oppdagelsen av nye energikilder som olje og elektrisitet og mulighetene til å fremstille stål av jern bidro etter hvert til en gjennomgripende forandring av folks livsbetingelser. Som et resultat av de nye industrielle produksjonsmidlene som kunne levere nye varer i store mengder, ble det skapt et naturlig behov for større konsum. Forbruket måtte derfor sikres for at produksjonen kunne opprettholdes og utvikles. Som en følge av disse endringene, og som en nødvendighet for videre utvikling, fikk transportsystemet en avgjørende betydning. Jernbaner og veinett ble bygd over hele Europa og bidro sterkt til folks muligheter til å utvide sitt kjennskap til andre lands kulturer. En ny tidsalder var på vei.

Dette resulterte både i fremtidstro og pessimisme. Fremtidstroen hadde blant annet sin forklaring i at man kunne se en utvikling mot en lettere tilværelse ved at tilgangen på kapitalvarer ble sikrere, og at hverdagslivet for mange ble betydelig enklere, blant annet ved innføring av elektrisitet. Optimismen i store lag av befolkningen i de fleste land i Europa og USA var betydelig.

Nye deler av borgerskapet fikk i løpet av 1800-tallet kontakt med et kultur- og kunstliv som tidligere var forbeholdt aristokratiet. Innenfor musikklivet vokste det frem offentlig konsertvirksomhet, som en parallell til offentlige museer. Musikklivets struktur ble raskt forandret. Ved siden av en form for kollektiv utvikling av nye orkesterselskaper, musikkforeninger og korbevegelser, og dermed store skarer med tilhørere, skjedde det parallelt med dette en dyrkelse av geniet og virtuosen – det enkelte mennesket. Et interessant trekk ved denne perioden – en periode som upresist blir kalt romantikken – var at det ved siden av fremføring av samtidsmusikk oppsto en betydelig interesse for tidligere tiders musikk. Palestrina (1525/26?–1594) og Johann Sebastian Bach (1685–1750) ble «gjenoppdaget» og fikk betydning for mange komponister som ønsket å bygge sine nye ideer på historisk etablerte grunnverdier, som Max Reger (1873–1916) og mange andre. Som et resultat av tidligere kolonisering og stadig bedre kommunikasjon landene imellom oppsto det også en interesse for det fremmede, det eksotiske. Carl Maria von Webers (1786–1826) og Richard Wagners (1813–1883) valg av emner i operaene gjenspeiler også tidens interesse for gamle sagn og myter.

Men ved siden av denne fremtidstroen vokste det også frem en pessimisme som hadde sin bakgrunn i frykten for å forlate det kjente og trygge i tilværelsen. Dette hadde blant annet sin årsak i at mange følte seg tilsidesatt når fruktene skulle høstes.

I Norge var også siste halvdel av 1800-tallet rik på politiske og samfunnsmessige begivenheter. Kampen med Sverige om unionsoppløsningen var i gang, og parlamentarismens innføring skapte strid langt utover de politiske miljøene. Fra å være en av de fattigste nasjoner i Europa, fikk også Norge gjennom industrialiseringen en stigende økonomisk fremgang. Disse forandringene var likevel med på å skape nye problemer både politisk og sosialt i et land som skulle bygge opp en egen identitet. Og det var

ikke til å unngå at slike store og raske omveltninger fikk konsekvenser for kunst- og kulturlivet ikke bare i Norge, men også i resten av Europa.

Samfunnsforandringene fikk naturlig nok innvirkning på de skapende kunstnernes valg av motiver og uttrykksmidler. Samfunnsmessige strømninger førte blant annet til at kunstnere innenfor litteratur og malerkunst fikk ny interesse for å gjenskape den dagsaktuelle virkelighet. Dette virkelighetsbeskrivende kunstuttrykket skjøv den tidligere betoningen av det romantiske, eventyrlige og fantastiske i bakgrunnen. Realismen, og dens forlengelse, naturalismen, kan sees som et resultat av de nye samfunnsmessige materialistiske trender. Forfattere som f.eks. Émile Zola (1840–1902) beskrev i realistiske skildringer folks hverdagsliv, og malere som Gustave Courbet (1819–1877) gjenga virkelighetsnære visuelle skildringer av både bylivets dystre sider og bøndenes strevsomme liv. Alt dette sto i grell kontrast til tidligere skjønnhetsdyrkelse og idealisering av en ikke alltid sann virkelighet.

Tvilen om «sannhetsgehalten» i verdien av overleverte bidrag fra forrige generasjon var stor. Den tyske filosofen Friedrich Nietzsche (1844–1900) bidro sterkt til denne tvilen med sitt angrep på eksisterende religion og moral. Hans syn på manglende distanse mellom det gode og det onde i mennesket, og at det ikke lenger eksisterte noen absolutt sannhet, konkluderte med at «Gud er død!».

Senromantikken

Nietzsche kan brukes som overgangsfigur til de endringer som etter hvert skjedde på musikkens område. Fra å være en hengiven beundrer til å føle avsky for Wagners musikk, gir han bidrag til de raske forandringene i tiden. I 1876 skiftet han fra å skrive et hyllingsbrev til Wagners 63-årsdag til å ta avstand fra hans ideer og hans musikk. Han hadde da overvært åpningen av festspillene i Bayreuth ved uroppføringen av *Nibelungenringen*.

Det interessante i et musikkhistorisk perspektiv er at Nietzsche setter Georges Bizets (1838–1875) *Carmen* opp som motsetning til Wagners tilbakeskuende mytologiske dramaer. Sett fra vårt ståsted kan dette virke underlig, siden Bizets musikk vanligvis ikke blir betraktet som nyskapende eller formalt sett fremadrettet. Men det som fascinerte Nietzsche, var nettopp librettoen som er hentet fra en novelle fra 1847 av Prosper Mérimée (1803–1870), og som skildrer realistiske hendelser blant sigøynere i Sevilla. Kjærlighetsdramaet mellom sigøynerpiken Carmen og soldaten José beskriver den frihetstrang som samtiden var opptatt av – bort fra romantikkens fantasier og over til realismens beskrivelse av virkeligheten.

En annen linje opp til århundreskiftet er den tysk-østerrikske tradisjonen helt fra Bach via Haydn, Mozart og Beethoven til Johannes Brahms (1833–1897). Noen betrakter Brahms som inkarnasjonen av konservatisme, ja, endog uten betydning for

musikkens utvikling.[6] Men hvis vi ser på hvordan han bygger opp sine symfonier, er han på mange måter nyskapende og peker fremover mot århundreskiftet. Brahms arvet de klassiske formene som fra før Beethovens tid hadde vært sonateformens prinsipp om kontraster i tematikken. Dette kan karakteriseres som denne formens egentlige budskap. Det Brahms gjør, er ikke bare å bruke klassisismens gamle former, men han går også tilbake til barokken og henter f.eks. passacagliaformen. I siste sats av den fjerde symfonien benytter Brahms nettopp passacagliaformen. Og det passer ham godt siden det nettopp er variasjonsprinsippet som er sentralt i hans komposisjonsteknikk. Men her, som i alle andre av hans symfonier, legger han til nye ideer i variasjonsteknikken. Det er ikke bare passacagliamotivet som varieres, men også stadige nye kontrapunkt som settes sammen med utgangsmotivet. Summen av motiv og kontrapunkt danner så grunnlag for nye variasjoner. Dette bidrar til at satsene i hans symfonier får stor fremdrift.

Komponister som Brahms og hans samtidige, som f.eks. César Franck (1822–1890) og Anton Bruckner (1824–1896), tilhørte en generasjon som fremdeles hadde tro på at den symfoniske tradisjonen kunne holdes i live og videreutvikles. Selv om Brahms tok avstand fra Bruckners lange symfonier, og trass i det faktum at de sto på hver sin side i «striden» (se nedenfor), står de i den samme tradisjonen. Det som Brahms også bidro sterkt til, var utviklingen av kammermusikken henimot en symfonisk dimensjon. På dette området kan han betraktes som en fornyer. Vi skal senere se at Arnold Schönberg videreførte dette.

Andre halvdel av det 19. århundre var i Tyskland preget av debatten mellom de såkalte klassisister og nytyskere, i utgangspunktet representert ved henholdsvis Brahms og Wagners musikk. Debatten fikk imidlertid betydning for musikkens utvikling langt utover Tyskland. Verken Brahms eller Wagner var personlig opphavet til denne debatten, det var deres musikk og tolkningen av den som skapte to leire. I den offentlige debatt var det musikkritikere som Franz Brendel (1811–1868), som ble redaktør av *Neue Zeitschrift für Musik*[7] i 1844, som forsvarte Wagner og Franz Liszt (1811–1886). Eduard Hanslick (1825–1904), som i 1854 utga det musikkestetiske skriftet *Vom Musikalisch-Schönen*, ble en iherdig forkjemper for Brahms´ musikk.

Det striden kort fortalt handlet om, var forholdet mellom absolutt musikk og programmusikk. Man kan si at denne striden i en større historisk sammenheng føyde seg inn i de samfunnsmessige rivninger mellom det overleverte, det bestående, på den ene siden, og på den andre siden ønsket om å tilføre musikkens innhold mer revolu-

[6] Gray (1971): s. 1: «There is no great figure in the history of music who has not in some way or other contributed substantially to the enrichment and expansion of the art, with the possible exception of Brahms, [..]. The history of music would be the same in all essentials if Brahms had never lived.» (Sic!)

[7] Robert Schumann var i 1834 med på å grunnlegge *Neue Zeitschrift für Musik* som ble et viktig talerør for hans ideer. Det var gjennom dette tidsskriftet at han blant annet ved sin omtale av den 20-årige Brahms bidro til hans anerkjennelse som komponist.

sjonære ideer. Men denne striden fikk isolert sett bare betydning for den musikalske elite og var således et estetisk og komposisjonsteknisk anliggende.

Og her er komposisjonsteknikken nettopp kjernepunktet. Stridens kjerne kan kort skisseres ved at klassikerne hevdet at musikkens innhold og uttrykk bare besto av «dens bevegelige toner» som skapte formen. Nytyskerne mente derimot at instrumentalmusikken helt siden Beethovens tid hadde forenet det kompositoriske med det dikteriske slik at det i komposisjonsteknikken lå muligheter til å beskrive et litterært innhold.

Felles for disse motsetningene, særlig innenfor instrumentalmusikken, var imidlertid at utgangspunktet var Beethovens musikk. Han hadde f.eks. i sin femte og niende symfoni og i de siste strykekvartettene knyttet satsene tematisk sammen på en slik måte at selv sterkt kontrasterende satser og deler av satser oppleves som helheter. Teknikken kan kort beskrives som en tematisk prosess der stoffet på én og samme tid utvikles *og* skifter karakter.

Hector Berlioz (1803–1869) benytter en slik teknikk allerede i 1830 i *Symphonie Fantastique*, der han lar en tematisk idé gjennomsyre alle satsene. Noe av det samme gjør Schumann i sin d-mollsymfoni fra 1851, som er skrevet i et sammenhengende forløp. Her lar han f.eks. fjerdesatsen få funksjon av reprise som erstatning for denne satsdelen i første sats. I den opprinnelige versjonen fra 1841 het verket *Symfonisk fantasi*, noe som kanskje bedre beskriver verkets form.

Den som kom til å forene den ensatsige formen og et dramatisk innhold (opera- og konsertouverturer) med symfoniens større format og formale variasjonsmuligheter, var Franz Liszt (1811–1886). I årene fra 1850 skapte han det som skulle bli innbegrepet av programmusikken, det symfoniske diktet.

Den tematiske bearbeidelse som Liszt i flere verker benytter seg av, er blitt kalt *metamorfose*. Ett og samme tema gjennomgår en prosess slik at de samme tematiske ideer kan opptre med helt forskjellige uttrykk. Et godt eksempel på dette er *Les Préludes* fra 1854. Her skildrer han en tekst som beskriver livets vei mot døden: kjærligheten, stormen, idyllen og kampen. Alle fire «stadier» tar utgangspunkt i det samme tematiske materialet, men forvandles til nye uttrykk. Et viktig element i denne tematiske metamorfoseteknikken er bruk av tempo- og karakterbetegnelser, noe som er med på å knytte den musikalske tematikk nært til det litterære programmet.

Den andre linjen, med Brahms som utgangspunkt, representert bl.a. også ved César Franck, Camille Saint-Saëns (1835–1921) og Anton Bruckner, bidro sterkt til å holde liv i den klassiske symfoniske tradisjonen. Men om grunnlaget for ideologiene var forskjellige mellom de to linjene, klassikerne og nytyskerne, ligger det likhetstrekk i selve komposisjonsteknikken. Den tematiske prosess som utvikles gjennom symfonisk diktning / programmusikk, lar seg også registrere innenfor tradisjonelle former. Å komponere symfonier bygd opp etter klassisk mønster 50 år etter Beethoven bød selvfølgelig på utfordringer. Kjent er de vanskeligheter Brahms strevde med. Men i ettertid kan vi se

at nettopp Brahms benyttet de samme metoder i sine symfonier som Liszt gjorde i sine symfoniske dikt. Han benytter, i likhet med Beethoven, en teknikk der små motiver gjennomsyrer flere temaer i en sats, noe som bidrar til stofflig enhet og sammenheng.

I Frankrike stiftet en krets av komponister, med Camille Saint-Saëns som leder, foreningen *Société Nationale de Musique*. Deres motto var *Ars Gallica*, et motto som sto for fremme av den nasjonale franske musikk. Dette gikk konkret ut på å stimulere franske komponister til å skrive musikk ved å friste med fremførelsesmuligheter. Men mer interessant i denne sammenheng er at Saint-Saëns selv var påvirket av tysk programmusikk, og han kan betegnes som den første franske komponisten som benyttet både Liszts symfoniske diktning og hans motiviske metamorfoseteknikk, – først i *Danse macabre* fra 1874, dernest i orgelsymfonien i c-moll fra 1886.

César Franck blir ofte fremstilt som en motpol til Saint-Saëns. Men de har det til felles at de begge var påvirket av Liszts´ metamorfoseteknikk og symfoniske diktning. I Francks fire symfoniske dikt, samt *Symfoniske variasjoner* for klaver og orkester fra 1885, ser vi klare trekk fra Liszts komposisjonsteknikk. I d-mollsymfonien forener han denne påvirkningen med Brahms´ motivteknikk. Hans komposisjonsstil står også i gjeld til Wagners kromatiske «Tristan-harmonikk» med dens hyppige alterasjoner og «uendelige melodikk». *Ars Gallica*-gruppen og deres etterfølgere var således ikke bare en reaksjon på tysk innflytelse.

Anton Bruckner ble av samtiden betraktet som «nytysker» i og med at han blant annet benyttet Wagners store orkesterklang som utgangspunkt for sitt behov for oppbygging og intensivering av melodiske og harmoniske sekvenser. Og det er nettopp her vi kan se en tydelig forskjell på Brahms og Bruckners komposisjonsteknikk. Som nevnt ovenfor var den teknikken Brahms brukte, basert på prinsippet om variasjon. Bruckner varierer ikke sine tematiske ideer, han sekvenserer dem. Denne sekvensteknikken, sammen med dynamiske virkemidler, bygger opp lange og til dels statiske tonale flater. Jens Brincker uttrykker det slik:[8]

> Det, der driver værket hos Bruckner, er store statiske flader, hvor harmonikken åbnes, sådan at der kommer en masse forskellige klange ind under en og samme tonale hat.

Slik sett er Bruckner med på å videreutvikle linjen fra Wagner. Men samtidig representerer han linjen med absolutt musikk i forlengelsen av Schuberts symfonier, på samme måte som Brahms representerer linjen fra Beethoven.

I Russland hadde man en lignende polarisering mellom en konservativ, internasjonal linje med blant andre Anton Rubinstein (1829–1894) som en av lederne, og en mer radikal linje som baserte seg på nasjonale og slaviske ideer, selv om de gikk lenger tilbake i tid. Der var komponister som Modest Musorgskij (1839–1881), Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844–1908) og Aleksandr Borodin (1833–1887) førende. De siste benyttet ofte i sine komposisjoner pentatone skalaer og melodiske formler, ofte uten ledetonevirkninger. Dette ga assosiasjoner både til gammel ortodoks rus-

[8] Brincker (1993): s. 26.

sisk kirkemusikk og folklore. Det ga preg av modalitet og sto i sterk kontrast til den konservative linjens bruk av høyromantikkens funksjonelle harmonikk. På denne måten bidro deres avstandtagen til den sentraleuropeiske linjen til å påvirke den russiske musikalske romantikken i andre halvdel av århundret. En komponist som Pjotr Tsjaikovskij (1840–1893), som hadde vært elev av den «konservative» Anton Rubinstein ved konservatoriet i St. Petersburg i årene fra 1862, ble opplært i den tradisjonelle og konservative retningen. Og på mange måter forener Tsjaikovskij disse to retningene. Han er solid plantet innenfor den symfoniske formtradisjonen, samtidig som flere av hans mest sentrale verker bygger på sitater fra folkemusikken, som f.eks. den andre symfonien i c-moll og klaversonaten i b-moll. Vi skal senere se at Igor Stravinskij (1882–1971) betraktet Tsjaikovskijs musikk som viktig for sine egne valg.

I Norge sto Edvard Grieg (1843–1907) midt i den sentraleuropeiske romantiske tradisjonen. Samtidig var han den viktigste forgrunnsfiguren for sammensmeltningen av den romantiske tradisjonen som inkluderte det nasjonale tonefall med interesse for og bruk av folkemusikk. Han overførte f.eks. melodiske og harmoniske særtrekk fra norsk folkemusikk, bl.a. i sine ensatsige klaverstykker og i klaverkonserten. Den fremste representanten for den symfoniske tradisjonen i Norge på denne tiden var Johan Svendsen (1840–1911). Motsetningen som preget europeisk musikkhistorie i 1870-80-årene mellom den klassisk orienterte romantikken og den «nytyske» retningen, gjorde seg også gjeldende i Norge. Nils Grinde skriver i *Norsk Musikkhistorie*[9]:

> Naturligvis kunne ingen musiker i denne tida komme utenom en komponist som Wagner. Alle måtte ta standpunkt til ham, og noe påvirket av ham er flere av våre komponister. Størst betydning hadde han kanskje for Johan Svendsen, men tross sin Wagner-beundring var den klassiske tradisjon så sterk hos Svendsen at han ikke ble noen Wagner-epigon. Den første norske komponist som tilhørte den radikale fløy var Selmer, men hans kunstneriske holdning ble som nevnt preget av møtet med Berlioz´ musikk; Wagner spilte mindre rolle for ham.

I Gerhard Schjelderups (1859–1933) mange operaer ser vi også åpenbare stiltrekk fra Wagners musikkdramatikk, mens Johan Selmers (1844–1910) studieopphold i Paris gjorde ham kjent med Berlioz´ programmusikk. Dette fikk avgjørende betydning for hans veivalg. Den 20 år yngre Hjalmar Borgstrøm (1864–1925) videreførte den tyske programmusikken med en mer filosoferende holdning langt inn i det 20. århundret.

I Finland hadde Jean Sibelius (1865–1957) like stor innflytelse som Grieg hadde i Norge, og som Carl Nielsen (1865–1931) fikk i Danmark noe senere. Sibelius sto midt i den romantiske symfonitradisjonen og den symfoniske diktningens tradisjon. Det som i vår sammenheng er interessant å fremheve, er noen særegne karakteristiske trekk ved hans symfoniske komposisjonsteknikk som vi senere skal se videreført av yngre, mer «moderne» komponister. Eksposisjonsdelen i den klassiske sonatesatsformen er hos Sibelius ofte svært kortfattet utformet. Dette fordi eksposisjonen ofte

[9] Grinde (1993): s. 133.