

**GEIRR TVEITTS FØRSTE KLAVERKONSERT  
OP.5 – ANALYSE OG HISTORISK KONTEKST**

av

**ARIA SENEMAR**

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2011

## **Forord**

Jeg vil benytte anledningen til å takke Bjarte Engeset, Reidar Storaas og Hallgjerd Aksnes, som alle har hjulpet meg gjennom denne avhandlingen. Sist, men ikke minst, vil jeg også gi en stor takk til min veileder Asbjørn Eriksen for verdifull støtte og hjelp.

## Innhold:

1. Innledning.....	1
1.1 Presentasjon av oppgaven.....	1
1.2 Verkets historie.....	1
1.3 Oppgavens disposisjon.....	2
2. Analyse.....	4
2.1. Første sats.....	4
2.1.1. Generelt.....	4
2.1.2. Detaljert analyse.....	6
2.2 Andre sats.....	16
2.2.1 Generelt.....	16
2.2.3 Detaljert analyse.....	17
2.3 Tredje sats.....	29
2.3.1 Generelt.....	29
2.3.2 Detaljert analyse.....	31
2.4 Oppsummering.....	42
2.4.1 Form.....	42
2.4.2 Harmonikk.....	43
2.4.3 Tematikk.....	48
3. Orksetrasjon.....	50
3.1 Metode.....	50
3.2 Orkestrasjonsanalyse av Geirr Tveitts første klaverkonsert.....	53
3.2.1 Generelt om verkets orkestrasjon.....	53
3.2.2 Klaverets rolle og folkloristisk orkestrasjon.....	54
3.2.3 Formskapende orkestrasjon.....	62
3.2.4 Dramatikk.....	62
3.2.5 Analyse av noen karakteristiske deler.....	65
4. Nasjonalt tonefall? .....	72
4.1 Søken etter nasjonal identitet i Norge.....	72
4.2 Tveitt og den nasjonale tone.....	73
4.3 Folkemusikalske trekk i Tveitts første klaverkonsert.....	75
4.4 En «norsk» klaverkonsert? .....	78
5. Resepsjon.....	82
6. Avslutning.....	84
6.1 F-lydisk eller dorisk? .....	84
6.2 Lykkes Tveitt? .....	85
Kilder.....	88

# 1. INNLEDNING

## 1.1 Presentasjon av oppgaven

Jeg har lenge vært fascinert av skikkelsen Geirr Tveitt og hans musikk. Jeg hadde lest om hans første klaverkonsert, som ble betegnet som «klaverkonsert i f-lydisk». Etter første gjennomlytting slo det meg at betegnelsen ikke passet dette verket, hvis doriske karakter var dominerende. Dette gav meg motivasjon til å sette i gang med en avhandling som kunne øke vår kunnskap om verket. Samtidig så jeg muligheter for personlig utbytte av en analyse av verkets modale stil.

Forskningen rundt Geirr Tveitt, og særlig når det gjelder hans tidligere produksjon (frem til 1940), virker å være mangelfull. Dette har trolig mye med den tragiske gårdsbrannen i 1970 å gjøre, da mye av hans produksjon dessverre gikk tapt. Heldigvis finnes det noen bevarte tidlige verker som har blitt tatt frem igjen og spilt inn i nyere tid. Mens noen av disse oppførelsene er basert på noe ufullstendige kilder, finnes det sikrere kildemateriale til første klaverkonsert. Det finnes nemlig tre kilder til dette verket, som alle er oppbevart på MIC i Oslo: komplett oversikt over orkesterstemmer (udatert), versjon for to klaver (udatert), og partitur skrevet av kopist (udatert). Dirigent Bjarte Engeset har gjort en utmerket jobb i å samle og sammenligne disse kildene for å skrive et nytt partitur, utgitt i 2008. Det finnes nå to innspillinger av verket, blant annet en ledet av Engeset selv. Uten denne tilgjengeligheten ville en slik avhandling vært vanskelig å gjennomføre. Verkets innspillinger øker forhåpentligvis også interessen rundt Tveitt, og hans tidlige virke generelt. Således vil en avhandling som dette forhåpentligvis tas godt imot.

## 1.2 Verkets historie

12. september 1928 meldte Nils Tveit (senere byttet til Geirr Tveitt) seg opp som student ved Landeskonservatorium der Musikk zu Leipzig (Storaas 2008:34). I motsetning til Grieg trivdes Tveitt godt som musikkstudent i Leipzig. Om hans viktigste lærer Hermann Grabner skriver han følgende i et brev:

Til lærar i komposisjon har eg fått den beste av lærarane på konservatoriet – Dr. Hermann Grabner. Han er ein skarp fyr, kann du tru. Eg får pinedø kjøra meg. Ein time kontrapunkt og ein time harmoni kvar veka hjå han (ibid:35).

I 1930 gav Tveitt ut *tolv to-stemmige forstudier i lydisk, dorisk og frygisk* (opus 1), senere utgitt (med kun små forandringer) som *tolv to-stemmige invensjoner* (opus 2). Et «norsk» motstykke til Bach sine invensjoner – alle i de gamle modale toneartene dorisk, frygisk og lydisk, hvor Tveitt forsøker å inkorporere et «norsk» tonefall i en polyfon kunstmusisk stil (ibid 49-51 og Tveit:1983 72-73). Her hjemme fikk verket god kritikk. Arild Sandvold beskrev verket som:

...kanskje det betydeligste klaververk i de seneste år skrevet av en norsk komponist. For første gang har det lykkedes å skrive en polyfon stil, som i sig forener klassisk linjeføring med norsk tonefølelse (Storaas 2008:50).

Året etter, den 5.juni 1931, ble hans første klaverkonsert urfremført, dirigert av Alfred Szendrei. Herman Berlinski, en av Tveitts medstudenter ved konservatoriet, var solist, i fremføringen som ble kringkastet på et «Musikk der Zeit»-program. Det er noe usikkert når verket har blitt skrevet. Tveitt selv hevder at han skrev verket som 19-åring, det vil si allerede i 1927. Hvor mye som har blitt forandret i ettertid er uvisst. Det vi derimot vet sikkert er at Tveitt, etter en uttalelse i 1947, kunne fortelle at instrumentasjonen nylig var totalt omarbeidet (Engeset 2008:99). Nøyaktig hva som er forandret vet vi ikke, men skal vi tolke det han selv sier er det snakk om store forandring. Vi skal komme tilbake til dette senere. Verket er blitt utgitt som opus 5, og blir som nevnt ofte feilaktig beskrevet som «klaverkonsert i F-lydisk». Vi skal komme tilbake til denne betegnelsen under kapittel 6. Tveitt selv brukte «concerto per piano e orchestra».

## 1.3 Oppgavens disposisjon

For å kunne opparbeide en forståelse av Tveitts tonespråk er det essensielt å gjennomføre en strukturanalyse av verket. Jeg tar for meg hver sats for seg og analyserer musikken kronologisk, med samtidig fokus på form, harmonikk og tematikk. Denne kronologiske oppbygningen gir leseren anledning til å følge alle disse aspektene ved musikken gjennom én samlet lytte- og leseprosess. Jeg mener at dette er mer hensiktsmessig, enn en ren isolasjon

av form, harmonikk og tematikk, da de tre aspektene fungerer sammen i å danne lytterens inntrykk av musikken. Jeg har gjennom hele analysen trukket ut noteeksempler fra partituret – alt fra enkeltstemmer alene og sammen, til partiturreduksjon. Det vil likevel være nødvendig å ha hele partituret tilgjengelig under en gjennomlesning av min analyse. *Alle noteeksemplene i denne avhandlingen gjengis transponerte.* For å oppnå bedre flyt presenterer jeg innledningsvis før hver sats en grovanalyse av den aktuelle satsen, før legger frem en analyse på et mer detaljert nivå. Således er analysen, skrevet som en sammenhengende tekst, forhåpentligvis mer interessant å lese enn en analyse i form av en ren skjematisk inndeling av verket. Til de som vil bruke analysen til å danne et bilde av verkets uttrykk i korte trekk er det tilstrekkelig å bruke oppsummeringen mot slutten av kapittel 2.

Deretter skal jeg ta for meg en av de oversette faktorene ved musikalsk analyse, nemlig orkestrasjonanalyse. Her vil jeg i korte trekk presentere en analysemetode, før jeg begir meg utpå orkestrasjonsanalyse av selve verket. Analysen skal senere brukes til å forsøke å plassere Tveitt stilmessig i en norsk og europeisk kontekst. Etter analysen vil jeg drøfte Tveitts forhold til «norsk musikk», og hvordan vi skal tolke klaverkonserten i lys av dette, og debatten i norsk musikkliv i mellomkrigstiden. Avslutningsvis skal jeg prøve å bedømme verkets kvalitet. Hva er bra og hva kunne vært bedre?

# 2. ANALYSE

## 2.1 Første sats

### 2.1.1 Generelt

Første sats er langsom, med tempobetegnelsen *tranquillo*, altså rolig. Satsens viktigste tema (tema a) presenteres innledningsvis i klaver:



Temaet har en klar dorisk karakter. Kvintspranget f-c i første takt, og det faktum at tonen f kommer på tung betoning i begge taktene bekrefter f som vårt tonale sentrum. Harmonikken forsterker også det modale preget – den typiske funksjonsharmoniske spenningen er fraværende. Allerede i takt to møter vi en dur-subdominant etterfulgt av en moll-dominant, begge med tersen i bass. Denne innledningen etablerer det som skal bli satsens karakter – langsom og uttrykksfull, preget av modalitet. Temaets «hale» gjentas i horn i takt 3:



Denne «halen», heretter kalt «hornmotivet», viser seg etter hvert å være viktig hva angår satsens tematiske innhold. Harmonikken er fortsatt modal, med et hint av frygisk farge, i vendingen G-moll – Ass-dur – G-moll (t.3-4) i underliggende strykere.

Satsen har en relativt fri form. Det introduseres ikke kontrasterende temaer som i for eksempel en sonatesatsform. I stedet bruker Tveitt et slags knoppskyttingsprinsipp – en slåttepreget utviklingsteknikk, hvor temaene og motivene gjennom små forandringer stadig forandrer seg. Tveitts forhold til et «norsk» musikk vil bli nevnt flere steder i denne analysen.

I stedet for å drøfte dette fortløpende vil det komme et eget kapittel om dette senere. Et eksempel på satsens tematiske utvikling kan være i takt 65 – et temposkifte og modulasjon til D-lydisk skaper en ny frisk karakter. Tematikken derimot er basert på tema a fra innledningen:



Karakteren kan beskrives som lett og munter, med et tydelig «norsk» preg – rytmisk akkompagnement i første og andre fiolin, synkopert og med «folkelige» forsiringer. Under ligger en kontrabass på tonene D og A, hvilket skaper et stabilt og statisk bordunlignende underlag. I andre takt i illustrasjonen over ser man en ornamentering av det opprinnelige hornmotivet. Denne bearbeidelsen bruker Tveitt videre i en rekke gjentakelser, først som en overledning til en ny toneart, nemlig «tonikavariant» F-lydisk i takt 69, så til «tonikaparallell» Ass-lydisk i takt 72. Dette kommer vi tilbake til. Satsens innledning var preget av dorisk tonalitet, mens denne delen kontrasterer ved å bære preg av lydsk tonalitet. Dorisk og lydsk anses som kontrasterende på samme måte som vanlig dur og moll. Så ulik er den nye karakteren at jeg velger å se på den som en separat formdel. Etter høydepunktet i takt 80, tema a i tutti, vender vi tilbake til en slags «reprise» i takt 85, med tema a i klaver, denne gangen i G-dorisk. Satsen avsluttes ved at vi i takt 123 vender tilbake til hovedtonearten. Temaet spilles i obo og fagott, og satsen slutter åpent, nesten med et spørsmålstegn, ved hjelp av en ustabil Fm/C, altså T5 akkord. Basert på dette kan vi betegne satsen som en ABA'. Skjematisk kan det settes opp på følgende måte:



Formdel	A	B	A'
Taktnummer	1-64	65-80	81-126
Tonalitet	Preg av dorisk, med små innslag av andre modale tonearter	Sterk preg av lydsk.	Dorisk preget. Noe mer modulerende enn A.
Tematikk	Tema a, samt andre temaer som kan minne litt om tema a. Enkelte småmotiver.	Basert på tema a. Preg av ornamentering, og annen bearbeidelse av tematikken.	Stort sett temaer fra innledning, men enkelte innslag av tematisk bearbeidelse.
Karakter	Nedtonet, lengtende.	Munter og frisk, særlig tidlig i formdelen	Relativt lik A – noe roligere.

### 2.1.2 Detaljert analyse

Modalitet står sentralt i satsen, og allerede i de to første taktene er dette tydelig:

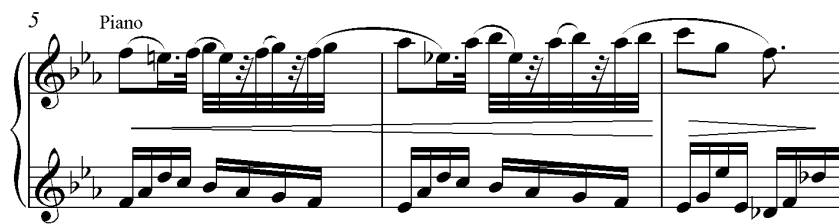
1 klaver

*f*      *mp*

Fm      Cm/G      Bb/D      Cm/Eb

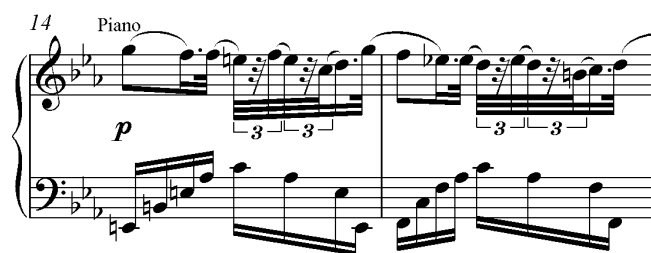
f:    T      D°      S+      D°  
         5      3      3      3

Molldominanter, dur-subdominanter, sekundære forbindelser og utradisjonelle omvendinger, som illustrert i eksempelet over, preger satsen. Funksjonsanalysen i note-eksempelet er laget for å illustrere at det er fullt mulig, men ikke særlig vesentlig å analysere på den måten, da «funksjonene» egentlig ikke har så sterk funksjon. Sammenlignet med musikk mer forankret i funksjonsharmonisk tradisjon, er de tonale sentrene mere diffuse, og ikke like stabile når de først er etablerte. Dette gir i stedet komponisten muligheten til lettere å modulere, og dermed nå nye tonale plan. Satsen er i hovedsak basert på det nevnte tema a. Dette utvikler seg og fremkommer stadig i nye former. Likevel presenteres vi innledningsvis et annet tema (tema b):



Temaet står i kontrast med tema a ved at det er rytmisk mer distinkt. Opp mot dette temaet settes et kontrapunkt som skaper gnissende sekunder – mellom e og d på tredje sekstendel i takt fem, og kanskje tydeligst den intense lille sekunden mellom d og ess på samme sted i takt seks. Dette, i tillegg til det rytmiske kan anses som en «norsk» karakteristikk. Satsens stadig vekslning mellom ulike modale klangfarger kommer godt frem i eksempelet over. Første takten har et tydelig dorisk preg, men med høyt syvende trinn. Dette er en karakteristisk klang, og ikke lik melodisk moll slik det tradisjonelt brukes. Andre takten i eksempelet har et lydisk preg i form av en ass-dur treklang med ess i bass, med den distinkte forstørrede kvarten karakteristisk for lydisk, tonen d, tillagt. Utsvinget i eksempelets tredje takt skaper et frygisk preg i form av akkordforbindelsen C-moll/Eb til Db. Vi hører altså tre forskjellige modale farger på tre takter – dorisk, lydisk og frygisk. Likevel står de hverandre nært tonalt, f-dorisk og ass-lydisk er for eksempel «parallele modale skalaer», begge med vanlig Ess-durs faste fortegn. Hvorfor skal vi da beskrive dette som skiftende tonalitet? De stadige skiftende fargene er ikke bare et resultat av akkordenes tillagte modale særpreg, som forstørret kvart, stor sekst, eller liten sekund – men også et resultat av en svakere spenning i retning én bestemt grunntone, typisk for ufunksjonell harmonikk.

Det er noe vanskelig å avgjøre dette temaets funksjon - enkelte vil kanskje si at dette er et kontrasterende tema, kanskje i noe som kan ligne i en sonatesatsform. Dersom dette skulle være tilfellet mangler det overledning typisk for sonatesatsformer, for ikke å snakke om kontrast i det tonale planet. En annen tolkning kan være at temaet er en del av tema a. I så fall vil jeg argumentere med at det er litt for forskjellig i uttrykket, nettopp på grunn av det rytmiske. Det er altså ikke nok kontrast til at det kan fungere som et sidetema, og akkurat nok kontrast til at det ikke kan fungere som en del av tema a. I tillegg vil vi se at temaet ikke benyttes som gjenstand for tematisk bearbeidelse i satsens midtdel, hvilket kunne forandret vår tolkning av temaets funksjon. Likevel er noe av uttrykket i dette temaet overført til det vi skal kalle «tema b' »:



*Tema b': takt 14-18*

Selve tema b fremkommer kun i satsen innledning, mens dens avledning (illustrert over) kommer både i satsens innledning og reprise, da i a-moll (takt 118). Trettitodels-notene er i tema b' forandret til trettitodels-trioler, hvilket kanskje er med på å forsterke den «lette» rytmen. Harmonisk sett er tema b' meget interessant. I understemmen ligger en forstørret treklang fra E, altså tonene E-Giss (notert ass)-C, men med E's kvint, H, tilstede. I toppstemmen blir i tillegg tonene g, f og d betont. Vi hører altså en akkord som med besifring kan beskrives som E7 b9 #9 b13 – altså en alterert dominant. Mest naturlig ville det kanskje vært å oppløse denne dominanten til A-moll. Tveitt oppløser den i stedet en halvtone opp, til satsen hovedtoneart, nemlig F-moll (dorisk). Tonen h i samme takt klinger også friskt, og kan ses på som et virkemiddel for å forsterke temaets «norske» karakter.

Til nå har jeg definert 2 temaer: Tema a og tema b, med dens beslektede tema b'. Tema b sin rolle i satsen er mer eller mindre allerede nevnt, vi skal nå konsentrere oss om tema a sin funksjon: først i A-, så i B-delen. Hvordan skaper Tveitt både variasjon og enhet ved å forholde seg til dette materialet?



Allerede i takt ti, i eksempelet over, bearbejdes tematikken. Noteverdiene i takt ti og elleve kan minne om tema a's første takt, mens melodien fallende kontur og frasering bærer preg av hornmotivet. Det kan her være sannsynlig å tro at eksempelets to første takter er en blanding av temaets to første takter.

For tema a er på mange måter delt i to, første takt, la oss kalle det kvintmotivet; og andre takt, som danner det såkalte hornmotivet. Hornmotivet balanserer og avfraserer kvintmotivet, og vi



fortrinnsvis f-dorisk (t.23), til c-frygisk (t.25) og til fiss-moll gjennom en dess-dur (enharmonisk med ciss-dur, fiss-molls dominant) i overgang mellom takt 26 og 27.

I takt 45 blir vi presentert tema a i en dialog mellom fløyte og klaver, hvor spesielt kvintmotivet bearbejdes i form av nye intervaller og ornamentikk. Temaet i sin helhet, altså både kvint- og hornmotivet, trangføres mellom de to instrumentene, og sekvenseres smidig gjennom flere tonerarter.

Legg merke til trangføringen av temaet, og hvordan hornmotivet forandres for å passe de stadig skiftende harmoniske omgivelsene. Denne ornamenteringen i form av 32-delstrioler benytter så Tveitt videre:

De hurtige noteverdiene bidrar til stor bevegelse og spenning i retning et av satsens høydepunkter. Over det rastløse klaveret setter Tveitt inn tema a i henholdsvis trombone og treblåsere:

Han oppnår en spennende dialog mellom de forskjellige stemmene. Legg merke til at han i takt 60 forsterker intensiteten i partiet ved å augmentere tema a i trombone – i kontrast til det underliggende klaveret som gradvis har fått raskere noteverdier. Med tremolo crescendo i underliggende strykere forsterkes spenningen i det vi ledes mot et høydepunkt. Harmonisk intensiveres også spenningen. Vi hører igjen noe av den samme klangen som i den altererte dominantakkorden beskrevet innledningsvis. Se for eksempel takt 58: en tydelig alterert C-akkord med blant annet mollters, durters, liten sekund, liten sekst, og septim skaper dette en meget krass, ja nesten bisarr klang. Vi ledes mot f-moll og g-moll gjennom nok en spenningsfull akkord fra tonen f# (andre slag t.59). Videre fra g-moll heves g til giss, hvilket gir en noe lignende dissonans på en E-dur (t.61) som oppløses til a-moll. Fra takt 61 reduseres orkesterklangen ved at strykere tas bort, og vi får en litt annerledes orkestertekstur med kun trombone og klaver – bevegelsen og dynamikken vi har opparbeidet er likevel fortsatt til stede, og legger opp til karakterskiftet vi er i ferd med å møte. Denne formen for teksturforandring i siste liten er med på å skape variasjon og kontrast i forhold til karakterskiftet – orkesterfargen etter karakterskiftet er nemlig ikke helt ulik den vi hadde i området før takt 61. Fortynningen skaper altså både enhet og kontrast – klaveret får en siste oppmerksomhet og fokus før den blir fraværende fra lydbildet, idet a-moll dominantiseres fra andre slag i takt 62, og leder oss til en ny toneart og det som skal bli satsens **B-del**:

Vi har innledningsvis snakket om dette karakterskiftet – satsen har altså utviklet seg fra langsom og lengtende til frisk og folkelig. Fra dorisk til lydisk. Vi skal herfra se hvordan Tveitt bruker det tematiske materiale, og vender tilbake til en slags reprise, hvor den opprinnelige karakteren gjenopptas.

Vi hører med en gang hornmotivets viktige rolle. Etter karakterskiftet har temaet blitt ornamentert med trioler, hvilket forsterker det folkelige preget. Særlig med underliggende første- og andrefiolin – de raske figurene, og den stadige vekslingen mellom g og g# gir et ”slåtteaktig” preg.



Det ornamenterte hornmotivet sekvenseres nå til nye tonale plan. I dette tilfellet moduleres det fra d-lydisk, gjennom en ciss-moll treklang spilt melodisk, til f-lydisk (t.69-70) - den lydiske karakteren er altså beholdt. Likevel skjer det andre ting, særlig i bruken av orkesteret. Fløyte og horn legges til, og figuren i fiolin forandres noe, i det vi modulerer nok en gang: tema a i trompet, denne gangen i tonearten ass lydisk:



Legg merke til hvordan han opprettholder formdelens friske karakter ved å synkopere første note. Det bidrar til et noe lekent preg. Formdelen er preget av mediantforhold – vi modulerer fra d lydisk, til f-lydisk og til ass-lydisk, alle tre i tersavstand. Den formen for modulasjon står i kontrast til satsens innledning, der den tonale variasjonen i større grad var et resultat av skifte fra et modus til et annet med samme tonehøydevalg. Fra t.72 fortykkes underliggende strykere ved at cello og bratsj skrives inn – fiolinene legges også ned i leie, i tillegg til at strøkskiftene nå gjøres på hver note, i motsetning til tidligere da hele motivet ble spilt legato i ett strøk. Disse teksturforandringene skaper tyngde og spenning, i det vi ledes mot et nytt høydepunkt - orkesteret tyknes ytterligere ved at kontrabass kommer inn i opptakt til takt 76. Tematikken over er noe forandret:



Dette er helt klart en bearbeidelse av hornmotivet. Ornamenteringen i trioler, som vi hørte innledningsvis i B-delen, er forandret til trettito-deler. Det kan oppfattes som om noe av det friske «folkelige» preget er tatt bort. Det er også interessant å se hvordan hornmotivets karakteristiske fallende kontur ikke lenger er like tydelig. På mange måter vil alt som rytmisk ligner på dette:



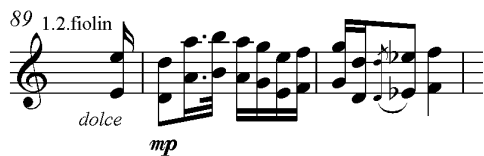
...gi oss assosiasjoner til hornmotivet.

Fra takt 76 veksles det mellom Ass-dur og C-moll, før akkorden Gess-dur presenteres i t. 78. Dette oppfattes som en mixolydisk vending, ikke ulikt tidligere lignende tonale utsving, for eksempel takt 7. I dette tilfellet bruker Tveitt akkorden Gess-dur til å modulere på nytt, denne gangen til h-dorisk. Lignende vending så vi i takt 27, der Dess-dur opptrådte som en slags dominant til Fiss-moll. I dette tilfellet (t.79/t.80) er akkorden Gess-dur enharmonisk med Fiss-dur, altså H's dominant. Det interessante her er hvordan Tveitt først bruker Gess som en fremmed akkord for å oppnå en modal farge, før deretter å bruke akkordens funksjonsharmoniske egenskaper – vi ledes altså til et nytt tonalt plan, og det som skal vise seg å bli satsens høydepunkt: Tema a gjentas autentisk i en orkestral oktav tutti, med styrkebetegnelsen *fff*. Etter dette er vi tilbake til satsens hovedkarakter – en lengtende klarinett spiller en variant av hornmotivet solo:



Utdraget bærer preg av lydisk (g), til tross for den dype d'en i bass. Ved nærmere gjennomlytting derimot, finner vi en ganske kraftig dissonerende klang, nemlig klarinettens giss over bratsjens g. Det virker nesten som om Tveitt prøver å unngå stabilitet, et ønske om å ikke helt tilfredsstille enda. Og med det kommer klaveret inn med temaet, slik det ble presentert i satsens innledning, denne gangen i en annen toneart, g-dorisk. Vi er nå kommet til A', hvor vi får et gjenhør med karakteren fra innledningen. Likevel er vi enda ikke tilbake til satsens opprinnelige tonale plan, f-dorisk.

Fra opptakt til takt 90 finner vi tema a i første- og andrefiolin. Hornmotivet er forandret, og vi ser nok en gang Tveitts forkjærlighet for modale skalaer.



I dette tilfellet blander han både dorisk, og melodisk moll slik vi drøftet innledningsvis med frygisk – i vendingen Dmoll-maj7 – Ess.

Tveitt bevarer det rytmiske, men bearbeider intervallene i det han sekvenserer hele det overnevnte eksempelet gjennom forskjellige tonale plan.

I takt 98 blir hornet inn med følgende:



Dette gir klare assosiasjoner til hornmotivet. Det kan dermed underbygge min tidligere påstand, om at motivets enkle grunnrytme er så godt innarbeidet i denne satsen, at den i seg selv er nok til å vekke assosiasjoner til hornmotivet hos lytteren. I tillegg er det nok ikke tilfeldig at Tveitt nok en gang har gitt denne oppgaven til nettopp horn - det skaper enhet ved at man minnes hornet i innledningen, og forbereder oss på det som skal komme:

101

trombone

*mf* *espressivo*

floyte  
oboe  
klarinet  
horn I

*p*

horn II  
fagott

OSV.

Vi ser altså trombone i «dialog» med en større blåserække, som svarer med gjentatte noteverdier. Ved å innlede dette partiet slik Tveitt gjør, altså med horn med gjentatte noteverdier, (illustrert i forrige eksempel), skaper han en jevnere overgang, og sterkere enhetsfølelse – det er altså liten tvil om at også dette er basert på hornmotivet, ikke minst fordi det etterfølger det såkalte kvintmotivet. Denne dialogen fortsetter Tveitt, gjennom flere tonale plan, og med forskjellige instrumentkombinasjoner, nærmere bestemt fagott med svar i strykere (takt 108). Partiet er preget av mollakkorder. Takt 102 til takt 113 består utelukkende av mollakkorder, alle i sekundavstand til hverandre. Som eksempel kan vi trekke frem vendingen fra A-moll til B-moll (t.106-109), og dens frygiske karakter, med tonen dess (t.108) som et lite spenningskapende særpreg. Legg også merke til at den karakteristiske doriske seksten i temaet er byttet ut med en eolisk liten sekst, f (fagott t.108).

Og når det såkalte tema b', nevnt tidligere, kommer igjen i opptakt til takt 118, er det liten tvil om at vi er på vei «hjem». Likevel har vi enda ikke kommet tilbake til hovedtonearten, f-dorisk. Tema b' settes inn i a-moll (melodisk moll/dorisk), og først fem takter senere når vi f-dorisk, ved at obo settes inn med tema a, etterfulgt av hornmotivet gjentatt i fagott.

Hva kan vi si om satsens avslutning? Vi har gått fra den friske B-delen, tilbake til satsens opprinnelige karakter – hvor mye av tematikken fra innledningen brukes, dog i stadig forskjellige tonale plan, ja vi kan nesten kalle det en «harmoniske vandring». Vi når faktisk hovedtonearten først kun fire takter før satsens avslutning. I tillegg slutter satsen, som tidligere nevnt, med en akkord i andreomvending. Den slutter altså åpent, spørrende, og på mange måter lite tilfredsstillende – men ikke nødvendigvis på en negativ måte. Dette er unge Tveitts første møte med større musikalske former, og satsens avslutning kan være et virkemiddel for å lede lytterens oppmerksomhet videre verket

## 2.2 Andre sats

### 2.2.1 Generelt

Mens første sats i stor grad var rolig, kan vi si at andre sats er en kontrast til dette. Satsens har et tydelig lekent, danseaktig preg, og et betydelig raskere tempo. F, det tonale senteret vi forlot i første sats er beholdt, men presenteres umiddelbart med lydsk karakter.

Sammenlignet med første sats, som nesten utelukkende var basert på tematikken presentert i de to første taktene, finner vi flere, i stor grad uavhengige, temaer i andre sats. Likevel er det ett tema jeg vil trekke frem som særdeles viktig:



2 klaver  
*mf*

7 6

Dette hallingpregede temaet (tema a), med dens karakteristiske rytme, er satsens viktigste tema, hva angår tematisk bearbeidelse. Videre vil jeg si at denne satsen har en ABA' form, men sammenlignet med første sats står denne B-delen som en selvstendig klaverkadens, uten særlig tilknytning til resten av satsen. Kadensen har improvisatoriske trekk, og står i kontrast til A-delen ved at den vender tilbake til første sats' lengtende karakter. Innledningsvis i kadensen blir vi presentert følgende tema:



123 piano solo  
*mf*

5

Det faktum at Tveitt bruker et selvstendig «kadenstema» bidrar til enda sterkere å skille kadensen fra resten av satsen. Tilbakevendingen, derimot, finner sted etter at en variant av tema a introduseres i klaveret. Dette skal vi se nærmere på senere. Hvorvidt vi skal beskrive den siste formdelen som A' eller C er noe vanskelig å avgjøre. Tematikken fra A-delen benyttes, men karakteren har i tillegg til det lekne danseaktig fått et noe «barbaristisk» preg –

særlig på grunn av harmonikken. Nettopp dette føler jeg er spesielt med satsen. Den utvikler seg harmonisk fra enkel til svært kompleks, og viser sider ved Geirr Tveitt vi hittil i verket ennå ikke har hørt noe til. Dette «ville» preget i satsens siste del skiller den såpass fra satsen forøvrig at man kan være fristet til å kalle den C, fremfor A'. Likevel er det tematikken såpass lik første del, at A' virker å være den beste betegnelsen. Skjematisk kan satsen settes opp på følgende måte:

Formdel	A	B	A'
Taktnummer	1-122	123-183	184-216
Tonalitet	Lydisk preg tidlig i satsen, men også tendenser til veksling mellom ren og forstørret kvart. Etter hvert benyttes alternative skalaformer som pentatonikk, kromatikk og mer syntetiske skalaer.	Modulerende, dur preget. Senere kommer innslag av lydisk, og vekslingen mellom ren og forstørret kvart, som i A.	Relativt dristig, sammenlignet med resten av verket frem til dette punkt. Innslag av kromatikk og bitonalitet i under- og mellomstemmer.
Tematikk	Et markant tema a, og dens varianter, men også innslag av andre temaer.	Formdelen tar utgangspunkt i et eget «kadenstema», men frigjør seg etter hvert fra dette. Variant av tema a binder formdelen til neste.	Diatoniske varianter av temaer fra A. Det «barbariske» preget er snarere et resultat av under- og mellomstemmene, enn det tematiske.
Karakter	Folkelig, dansbart.	Rolig, lengtende, improvisatorisk. Utvikler seg til mer hektisk.	Hurtig, vilt, nesten aggressivt.

### 2.2.2 Detaljert analyse

Satsens dansbare «norske» preg er tydelig allerede fra første takt med følgende figur i fagott:



Tonene h og e fungerer, ikke bare som harmonisk pekende i retning F-lydisk, men også som forslagstoner, hvilket forsterker slåttepreget. Kontrabassens dype tremolo, veksling mellom f og e skaper et rumlende orgelpunkt. Over dette settes tema a og underliggende kontrapunkt inn:

Temaets lydiske karakter kommer frem ved de markerte treklangsbyrtingene på akkordene G (med den karakteristiske høye kvarten, h) og F. Deretter sekvenseres den første frasen ned en kvart – det harmoniske underlaget derimot, forblir det samme. Legg merke til de slåttelignende sekunddissonansene, i henholdsvis takt 8 og 10 – et kontrapunkt lignende det i takt 5 i første sats – helt klart skapt med tanken om å skrive «norsk» musikk.

Tveitt foretar seg så et skifte i tekstur, hvor det rumlende orgelpunktet forsvinner, og vi blir introdusert et nytt tema, tema b:

Dette temaet får ingen viktig rolle i satsen hva angår tematisk bearbeidelse, men vekslingen mellom ren og forstørret kvart i takt 16 viser seg å komme igjen flere steder. Denne vekslingen husker vi også fra B-delen i første sats, der den fant sted i det underliggende strykerakkompagnementet - helt klart et av Tveitts «folkelige» virkemidler. Dette skal vi komme nærmere inn på senere.

Innledningsvis er satsen, som nevnt tidligere, harmonisk enkel, med få skalafremmede toner innen hvert avsnitt – de tonale variasjonene som forekommer er som regel skifte av tonale plan. I opptakt til takt 19 kommer tema a tilbake, denne gangen i Ass-lydisk. Tveitt bevarer og forsterker på denne måten satsens lydiske karakter, samtidig som modulasjonene skaper en følelse av variasjon og fremdrift. I takt 29 vender vi nok en gang tilbake til satsens hovedtoneart, F-lydisk, når følgende tema (tema c) presenteres i klaver:



Legg merke til vekslingen mellom lydisk og vanlig dur, som nevnt under tema b. På samme måte er heller ikke dette temaet veldig viktig for satsens videreføring – likevel er den av såpass særegen karakter at jeg har valgt å kategorisere den som et selvstendig tema.

Ved dette punkt introduserer Tveitt en antydning til karakterskifte, og vi finner satsens første tematiske bearbeidelse. Over et akkompagnementmønster i klaver, en veksling mellom akkordene F og G – et lydisk særpreg, hører vi følgende:

Cello spiller en augmentert versjon av første motivet i tema a, før det imiteres i obo – det hele i retning en roligere, mer lyrisk karakter. Men Tveitt gir ikke helt slipp på satsens lette, danseaktige karakter – rett etter den uttrykksfulle oboen, kommer nemlig tema c tilbake, som en slags påminnelse om satsens grunnstemning, før cello og obo nok en gang antyder en roligere karakter.

Dette er altså, på samme måte som i takt 34, en bearbeidelse av tema a. Det er interessant å se hvordan Tveitt gradvis forandrer temaet – assosiasjonen til tema a i takt 43 ville neppe vært like klar, om det ikke hadde vært for bearbeidelsen i takt 34. Det overnevnte eksempelet er i så måte avhengig av det vi hører i takt 34 for å fungere enhetlig med resten av satsen, slik den gjør. På sett og vis er dette det samme knoppskytningsprinsippet Tveitt, som nevnt, benyttet

seg av i første sats. Antydningen til karakterskifte, fra hurtig og leken, til rolig og lyrisk peker frem mot satsens rolige midtdel – Tveitt forlater nemlig ikke satsens grunnkarakter enda. Vi foretar en modulasjon en halvtone opp, til Gess-lydisk (takt 56/57) hvor vi går tilbake til tema a, omtrent slik det ble presentert innledningsvis i satsen. Denne gangen legges tema i første- og andrefiolin, samt klarinetter, med en noe hardere tilnærming hva angår artikulasjon – med hyppige strøkskifter i hele strykebesetningen, og korte aksentuerte toner i trombone, horn og fagott. Temaet gjentas deretter i klaveret, før vi hører en fallende Ess-mollpentatonsekvens i takt 65 – en sekvens som forøvrig ligger godt under fingrene, da den bare bruker de svarte tangentene på piano. Dette punktet er et slags harmonisk vendepunkt i satsen, hvor Tveitt inkorporerer tonemateriale vi ikke har sett lignende til:

Den noe røffe artikulasjonen, beskrevet tidligere, overføres når en variant av tema a (t.66) kommer igjen. For selv om det hersker liten tvil om at dette er en bearbeidelse av tema a, byr det oss på problemer når vi skal beskrive den harmonisk. Ser vi partiet som helhet forholder den seg rundt tonene D og Ess. Tveitt oppnår en sterk spenning, både på grunn av temaets nye, forandrede intervaller, men også den meget tette og nye uvanlige instrumentasjonen i bassregisteret. Takt to og fire trekker mer i retning Ess-moll, og fungerer som hvilepunkt. Partiet har en mørk og mystisk, nærmest trolsk karakter, og bevares videre:

Her tar Tveitt i bruk dimskala<sup>1</sup>, idet han bearbeider tema a. Skalaens egenart forsterkes ved at bassen veksler mellom a-d og b-ess. I vårt forsøk på å analysere takt 66-70 ser vi at den «trolske» skalaen (fra tonen d) som ble beskrevet har enkelte likheter med dimskala.

I innledningen av analysen av andre sats, beskrev jeg satsens gradvise overgang fra harmonisk enkel til kompleks. Senere beskrev jeg et vendepunkt (t.66) i satsen, der den mer dristige harmonikken presenteres. Overgangen skjer likevel veldig glidende – etter modulasjonen til Gess-dur gjentar Tveitt varianter av tema a, i stadige skiftende tonalitet. Han binder delene sammen med den nevnte fallende pentatonsekvensen, og diverse orkestrale virkemidler. Skjematisk kan vi sette opp takt 57 til 74 slik:

---

<sup>1</sup> Fra engelsk «diminished»: En skala bygd opp av utelukkende halve og hele trinn. Også kjent som oktatton skala, grunnet dens åtte toner per oktav. En dimskala fra tonen D vil være bygget av opp av følgende toner: D – Ess – F – Gess – Ass – A – H – C



<b>Del</b>	<b>Takt</b>	<b>Tema</b>	<b>Tonalitet</b>	<b>Instrumentasjon</b>	<b>Karakter</b>
1	57-60	Variant av tema a	Gess-lydisk	Tema i strykere og klarinett, enkelt og balansert bassregister – dobling av cello, trombone og kontrabass.	Temaet artikuleres markert og hardt.
2	61-64	Variant av tema a	Gess-lydisk	Tema i klaver, solo. En klarinett-tone binder delen med den forrige.	Lett
3	65-66	Fallende sekvens	Gess-dur / Ess-moll pentaton	Klaver, solo	Et brudd. Overgangspreget
4	67-70	Variant av tema a	«Trollsk» – se beskrivelse. Konsentrert rundt Ess og D.	Tema i strykere. En klarinett dobler deler av temaet. Veksling mellom tett og ubalansert bassregister, til litt mer stabil «opløsning». En klarinett dobler	Temaet artikuleres markert og hardt. Mystisk preg.
5	71-74	Variant av tema a	Dimskala. Konsentrert rundt Ess og D	Tema i klaver, solo. En klarinett oktav binder delen med den forrige.	Lett, men ikke like lett som del 2
6	75-76	Fallende sekvens	Ess-moll / Gess-dur pentaton	Klaver solo, klarinetten fra forrige del ligger over.	Et brudd. Overgangspreget

Vi ser altså at en symmetrisk inndeling, der del en og to gjenoppstår i ny «harmonisk drakt» som del fire og fem, adskilt av pentatonsekvensen. Det faktum at vi hele tiden har med en variant av tema a å gjøre, med dens karakteristisk rytme, samt at orkesterteksturen repeteres tilnærmet likt, gjør at den harmoniske overgangen føles glidende og gradvis.

Pentatonsekvensens tvetydige tonale sentrum, det faktum at den både kan tolkes som Gess-dur og Ess-moll, bidrar også til den glidende overgangen.

I takt 77 innføres nok et tema, tema d:



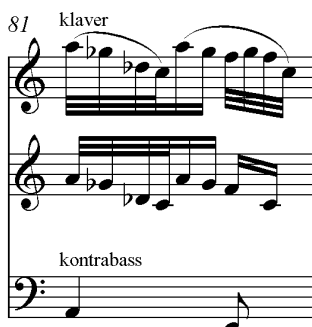
Vi har altså modulert fra Gess-dur til noe litt mer uklart. Harmonisk sett ligger vi rundt D-moll - i det vi hører en melodisk moll oppgang. Temaets svellende karakter og den rastløse klaverstemmen skaper spenning. I klaver introduseres et motiv (motiv 1), som senere blir vesentlig:



Vi kommer tilbake til dette motivet senere. Tveitts forkjærlighet for kontrapunkt og imitasjon kommer frem i takt 79 – der tema d's andre takt imiteres i treblåsere, med tilsvarende motstemme i bratsj. Det hele resulterer i en dialog mellom strykere og treblåsere. Tema d sekvenseres så videre:



Det kan se ut til at vi nærmer oss en slags F-dur, til tross for den karakteristiske forstørrede sekunden A-Gess. Harmonisk sett er takt 81 interessant:



Vi ser satsens stadig dristigere harmonikk utvikle seg – en A med stor og liten ters (c og ciss (notert dess)), samt forminskert septim (gess), som «oppløses» til en slags E – med liten og stor none (f og fïss (notert gess)) og kvint (c) over seg. Det er mer å sannsynlig å se på harmonikken som et biprodukt av en horisontal tankegang i forhold til den aktuelle tematikken (se forrige eksempel). Bassens E, til tross for en slags oppløsning i retning F i overstemmen, henger nok sammen med Tveitts evne til å ville hale ut spenningen. Det hele er ment å gå fort forbi, å etterlate et slør av toner som gjenspeiler melodien.

Tveitt leder oss herfra nok en gang i retning F-lydisk, med en stigende sekvens i strykere og klaver (t.83-86), før han i siste liten «ombestemmer seg», og leder oss til a-moll (t.87), etterfulgt av en a-moll7 nedadgående arpeggiosekvens i klaver. Videre bruker han tema d, denne gangen i a-moll istedenfor d-moll, til å lede oss til C-lydisk (t.95).

Her ser vi en tydelig bruk av *motiv 1*, beskrevet tidligere:

Motivets rytme blir mer distinkt ved at Tveitt skriver inn artikulasjonen vi ser over i takt 96. Videre herfra veksles det, nok en gang, mellom ren og forstørret kvart (f og f#), som i takt 96-98. Fra C-dur/lydisk rettes vår oppmerksomhet i retning dominantplanet G, idet spenningen stiger:

I klarinetter hører vi et fragment av tema a – Tveitt bearbeider den karakteristiske rytmen fra temaets første takt. Melodien alene går i G-dur/C-lydisk, og trenger ikke nærmere beskrivelse – hornstemmen derimot, er meget spennende. Parallelle desimer, først fallende, så stigende – både store og små skaper en intens motstemme til temaet. Stemmen har en uavhengig, harmonisk koloristisk funksjon, som kan minne om «skiftende bakgrunnsteknikk» fra russisk romantisk musikk (Eriksen 2009:3). I tillegg ligger cello og kontrabass på et rytmisk ostinat på G, C-dur/lydisks «dominant», som er vesentlig i dette partiet, idet strykere svarer klarinetten over med følgende:



Her hører vi nok et bearbejdet fragment av tema a, denne gangen bare det første motivet. Også i dette partiet (t.105-111), kan overstemmen sies å være preget av G-dur/C-lydisk. Det er i det hele tatt spennende hvordan Tveitt bevarer det tematiske preget rent tonalt, men likevel klarer å forandre den helhetlige karakteren så godt, ved hjelp av den underliggende harmonikken. La oss ta en titt på bassen:



Den stadige vekslingen mellom G og Ass er spenningskapende, og er i stor grad forklaringen på partiets rastløse harmoniske karakter. Bass-stemmen har i tillegg en tydelig horisontal utforming, og fungerer som et slags kontrapunkt. G-Ass vekslingen går i retning C-dur – den dreier litt rundt vekslende spenning/oppløsning (t.107-111) før den «lander» i takt 112.

Det neste partiet er egentlig en repetisjon av taktene 101-111, bare med intensivert spenning - den koloristiske hornstemmen har fått selskap av klarinetter, og er begge lagt i et høyere leie. Tematikken er den samme, men lagt i andre instrumenter. Tveitt benytter instrumentdobliger og utvidelse av orkesteret for å oppnå et crescendo, som ender i et høydepunkt når trompet og pauke kommer inn i takt 120. Denne gradvise oppbygningen mot en ny formdel er den samme som i første sats, mens klaverets rolle er den motsatte: i første sats var klaveret med på å bygge opp, før den forsvant i overgangen til B-delen. I det vi går

inn i andre sats' B-del er det klaveret som står for tur, i en klaverkadens med en ganske annerledes karakter enn satsen for øvrig.

Jeg nevnte innledningsvis at kadensen i stor grad står for seg selv, med mer eller mindre ingen innblanding av de temaene vi har sett på til nå. I stedet hører vi et nytt tema, kadenstemaet:



Dette benytter Tveitt som grunnlag videre i kadensen. Temaet sentreres rundt akkorden C, med en tillagt none, tonen D. Den fallende bevegelsen, etterfulgt av en trille mellom c og e er karakteristiske trekk som gjør varianter av temaet lett gjenkjennelig. På dette punkt er kvarten i skalaen ubrukt – det er dermed ikke mulig å avgjøre om temaet er lydisk eller vanlig dur. Først i takt 127 (delvis 126), etableres en følelse pekende i retning C-lydisk. Men også i denne formdelen, som i A-delen, veksles det enkelte steder mellom høy og ren kvart, altså lydisk og vanlig dur. Kadensens improvisatoriske karakter kommer frem ved at temaet bearbejdes, og at ikke -tematiske motiv og sekvenser trekker oss i forskjellige retninger - i takt 135 bruker Tveitt en trille, og en fallende mellomstemme i det vi modulerer en halvtone ned til H-dur, hvor den karakteristiske lydiske eissen i takt 136 stikker seg tydelig frem. Etter enda en modulasjon, denne gangen fra Ciss-moll til Ab-dur treffer vi nok en gang på vekslingen mellom ren og forstørret kvart:



Trolig er dette det eneste stedet i kadensen, bortsett fra tilbakevendingen til A', hvor vi kan trekke paralleller til tematikk fra A-delen. Kvintolene, og vekslingen kan nemlig minne om tema c, beskrevet tidligere.

Fra takt 159 begynner en improvisatorisk klaveroverledning, fra Ab-lydisk til F-lydisk/dur i takt 170-171, før vi starter tilbakevendingen i takt 175:

Det er altså nok en gang et fragment av tema a som bearbejdes. Vi er tilbake rundt F-lydisk, men allerede i takt 176, ser vi at det tonale ikke er like stabilt. Det samme motivet bruker Tveitt så videre:

Dette er temmelig likt takt 104-112 – med utgangspunkt i F-dur/lydisk i toppstemmen, har understemmen et ustabilt preg, med den repeterende tonen dess liggende som et slags spenningskapende orgelpunkt. Dette kan kanskje minne om en tritonussubstitusjon for «dominantens dominant». Selve tonen dess har i hvert fall en viss draging ned mot C. Slike termer er kanskje lite relevante i modal musikk, men fokuset på halvtonen over kvinten (dess i forhold til f, for eksempel) brukes såpass ofte her at jeg synes det er viktig å belyse det. I eksempelets siste takt, t.184, vender orkesteret tilbake, og vi kan fastslå en avgrensning av satsens siste formdel, A'.

Vi har beveget oss fra en rolig, lyrisk klaverkadens, tilbake til en hurtig karakter. Tveitt tar opp den harmoniske karakteren i partiet før kadensen. Han bevarer her, som tidligere, den diatoniske tematikken, men fargelegger med en meget interessant harmonikk. Nøk en gang er det fokus mellom tonikaplanet f-lydisk, og tonen dess (t.184-187). Her er nok i tillegg dragingen fra tonen dess og ned til c mer merkbar. I takt 188-191 skjer i mine øyne det harmonisk mest modernistiske hittil i verket:

Til tema- a varianten settes en rekke parallelle kvinter, både i tett leie i bassregisteret, deretter repetert i klarinetter/horn i spredt leie. Kvintene går en nedadgående bevegelse i trinnvis store sekunder. Dette stikker seg så mye ut at det kan beskrives som bitonalitet.

Etter denne voldsomme, nesten bisarre harmoniseringen, gir Tveitt lytteren en svak følelse av tonal tilfredsstillelse: tema b fra satsens innledning kommer igjen, denne gangen i klaver (t.192-199). Vi er tilbake i F-lydisk, både i akkompagnement og tematikk. Det kan virke som om vi er på vei tilbake til satsens opprinnelige harmoniske karakter, i det vi foretar en modulasjon til Ass-lydisk, hvor tema-a variant gjenoppstår, i en orkestral semi-tutti (t.200). Det «rene» lydiske preget, satsens grunnkarakter, er i ferd med å sette seg igjen, mens Tveitt tydeligvis ikke helt enda ønsker dette. Han passer nemlig på å introdusere følgende avledningsmanøver:

I trompetstemmen ligger en skala lignende Ass harmonisk moll (i dette tilfellet har den hevet fjerde trinn). Melodisk sett er det en bevegelse i retning Ass-moll – understemmen derimot ligger på h-e, noe som kan minne om den tidligere nevnte tritonussubstituerte bidominanten. Viktigere enn en analytisk beskrivelse er det nok å konkludere at Tveitt, på dette stedet, lykkes med å forvirre lytterens forestilling om «ren» lydisk – det er fortsatt noe som ikke stemmer overens med en eventuell tilbakevending til satsens grunnkarakter.

Vi husker fra første sats at det opprinnelige tonale planet sent ble nådd. Dette må sies også å være tilfellet i denne satsen. Vi fortsetter nemlig i Ass-lydisk (t.206) før Tveitt vender tilbake til F-lydisk via en dim skala:

208 trompet

cresc. ff

Dimskalaen er nok en unnamanøver fra å etablere en endelig tonal lydisk følelse. Når vi endelig er i F-dur avsluttes satsen med en hurtig nedadgående lydisk sekvens, før orkesteret spiller en sforzando tutti F-dur akkord, med, ikke overraskende, en C i bass. Vi får ingen endelig reprise av temaene før satsen avsluttes. Vi har foretatt en harmonisk vandring fra enkel, til meget kompleks. Manglende oppløsning av denne kompleksiteten, fører lytterens ønske om «konklusjon», også her videre til neste sats. I så måte har Tveitt nok en gang lyktes i å vende vår interesse videre i verket.

## 2.3 Tredje sats

### 2.3.1 Generelt

I tredje og siste sats returnerer vi til første sats' rolige tempo. Det første temaet som presenteres (tema a) har flere likhetstrekk med tema a i første sats:

Lento klaver

1

10

Begge åpner med et kvintsprang, for så å etterfølges av en fallende bevegelse. I så måte er også begge temaene i dorisk, ihvertfall innledningsvis. Det frister da å si at første og tredje sats ligner, og på flere enn én måte gjør de da det – men sannheten er at satsenes preg er forskjellige i større grad enn man skulle tro. Tema a's lengde er et godt bilde av tredje sats'



hoveduttrykk – sammenlignet med første sats' korte tema som bearbeides nesten i det uendelige, møter vi i tredje sats' et betydelig lengre tema, som ikke får like stor betydning for satsens tematiske utvikling. Satsens øvrige tematikk er også preget av lange melodiske strekk. Vi skal se nærmere på de ulike temaene og deres særpreg i en grundigere analyse senere.

Harmonisk sett er tredje sats mer funksjonsharmonisk enn de to andre satsene, hvis hoveduttrykk har ligget i modal harmonikk. Andre sats' innslag av modernistiske trekk som bitonalitet og syntetiske skalaer forekommer ikke i tredje sats. Dissonansene skapes i stedet som et resultat av metningstoner tillagt akkorder i en funksjonsharmonisk kontekst. Dominanter etablerer spenning og videreføres til deres respektive oppløsningsakkorder. Dette kommer særlig tydelig frem når vi nærmer oss satsens høydepunkt (t.189) - hvor dominanter med b9 og #9; og forstørrede dominantseptimakkorder forekommer hyppig. Denne funksjonsharmoniske tendensen er likevel ikke særlig kompleks - de begrenser seg til dominant - tonika funksjoner, med enkelte innslag av heltoneforbindelser (f.eks. t.161-162), og i noen tilfeller dominantisering av tonika, før de føres videre (f.eks. 183-187). Det er altså ikke snakk om en gjennomkromatisert harmonisk stil à la Wagners «Tristan og Isolde». Spenningen ligger mer i instrumentasjonen og de uttrykksfulle melodiske linjene. Vi må heller ikke avskrive modal harmonikk helt, for satsen bærer fortsatt relativt store preg av den modale harmonikken som kjennetegner klaverkonserten som helhet.

Det er noe vanskelig å dele inn satsen i mindre formdeler, da den utvikler seg mer som en organisk form. En mulig løsning kan likevel være å dele verket inn i A B A' C A''. Skjematisk vil en slik inndeling kunne se slik ut:

Formdel	A	B	A'	C	A''
Taktnummer	1-58	59-84	85-134	135-206	207-243
Tonalitet	Modal. Dorisk/melodisk moll og lydisk. Statisk.	Veksling mellom modal (lydisk, med innslag av mixolydisk og frygisk) og funksjonell harmonikk. Modulerende, og raskere harmonisk puls.	Mer modulerende enn A. Ellers relativ lik.	Innledes som B, med noe veksling mellom modal og funksjonell harmonikk. Blir etter hvert helt funksjonell. Dissonerende og modulerende – spenningsfull.	Tilbakevending til A. Modal, veksling mellom lydisk og dorisk. Stabil, men med enkelte overraskelser.
Tematikk	Tema a – langstrakt, moll.  Tema b – kortere noteverdier, dur.  De kontrasterende temaene settes etter hvert opp mot hverandre.	Innledes av et «signalmotiv», som utvikler seg til tema c – et langstrakt tema, i likhet med tema a.	Tendenser til fragmentering og bearbeidelse av tematikken.	Innledes som B. Men får et markert vendepunkt i t.157-160. Tar utgangspunkt i tema c. Spinner videre på dette – varierer og bearbeider gjennom forskjellige tonale plan.	Tema a og b.
Karakter	Langsom og uttrykksfull. Enkel. Rolig, særlig innledningsvis.	Litt kraftigere parti. Semitutti – klaveret er fraværende.	Lik A, men med variasjoner i instrumentasjon.	Massiv – tydelig verkets høydepunkt.	Tilbakevending til satsens innledende karakter. Stadig mer «nakent» og neddempet.

Jeg skal nå prøve å gå grundigere til verks i analysen av verkets tredje sats. Her vil jeg berøre og begrunne beskrivelsene i den skjematiske fremstillingen over.

### 2.3.2 Detaljert analyse

Tema a har sterke båndullaktige preg. Det er utvilsomt noe «norsk» over det. Tonalitet er noe tvetydig – første takts kvintsprang etablerer en spenning i retning tonen F, og i takt to etableres den doriske følelsen. Akkompagnementet derimot, spinner videre på den velkjente andreomvendingen vi kjenner fra de to andre satsenes avslutninger:

**Lento**  
klaver

1

*p*

(senza *Re*)

7

13

På den måten er det noe tonalt ustabilit allerede fra start. I takt fem sekvenseres den første frasen opp en kvint, til C, og trekker oss altså enda mer fra F som tonalt sentrum. I vår beskrivelse av tema a's tonalitet er det viktig å nevne at vi befinner oss innen et modalt uttrykk. Spenningen i retning en bestemt tonika er altså ikke like sterk, og i et langstrakt tema som dette er det vanskelig, om ikke uunngåelig, at den tonikalske følelsen skifter noe. Det blir altså noe problematisk og si at temaet «modulerer» til c– det vil være mer riktig og si at det dreier i retning c, slik det gjøres i takt 12, før vi trekkes tilbake i retning f i taktene 13-18. Tonen e i takt 4 og 16 opptrer som en ledetone til f– hvilket peker i retning melodisk moll. Dette er en modal bruk av melodisk moll – den opptrer ikke i en funksjonsharmonisk kontekst, men snarere over en statisk flate. Til tross for dette, er det likevel grunn til å tro at Tveitt har tenkt på tema a som dorisk, men med variasjoner – det doriske preget er ikke like tydelig her, som for eksempel i første sats' tema a. Det tretakts lange ostinatmønsteret er også interessant: det faktum at det begynner og slutter på tvers av frasene i overstemmen understreker dens koloristiske, fremfor funksjonelle rolle. Etter at temaet introduseres i solo klaver innledningsvis gjentas det i orkesteret – temaet ligger da i strykere, mens understemmen fra klaveret i innledningen er lagt henholdsvis i fagott og horn.

I klaveret er det lagt en nedadgående skalasekvens. Også her forekommer tidvis tonen e som et koloristisk virkemiddel:

klaver  
f

21

Denne, nesten harpeligende, sekvensen gir et drømmende, svevende, preg. I klaverets understemme har Tveitt bevart C som betont basstone. Klaveret akkompagnerer så videre over tema a, frem til og med takt 36, før vi hører følgende:

klaver  
p

37

Dette «kvintmotivet» bruker Tveitt senere i satsen som overganger mellom temaer. Vi får tydelige assosiasjoner vi tema a's åpningsmotiv. Kvintmotivet har en åpen klang og har på den måten mange tonale videreføringsmuligheter. I dette tilfellet går vi til «parallelltonearten»  
Ass-lydisk:

klarinetter  
mf espressivo

38

Dette temaet (tema b) kontrasterer tema a på flere måter:

- Det er i lydsk (dorisk motsetning)
- Artikulasjonen er lettere
- Noteverdiene er raskere

Likevel samles tema a og tema b, når Tveitt senere, i opptakt til takt 45, legger de over hverandre:

44

klaver

bratsj/klarinet  
cello

*mf*

*espressivo*

Riktignok er tema a bearbeidet, og når det nå forekommer over en ass-bordun får det en mer durpreget klang. Likevel møtes de to temaene nå til et samlet uttrykk – nettopp dette ligger til grunn for at jeg innledningsvis omtaler hele dette partiet som A. Tveitt bygger så videre på det såkalte kvintmotivets, for å føre oss til et nytt tonalt plan:

49 klaver

Vi modulerer altså til Dess-lydisk, hvor tema a og b nok en gang forekommer over hverandre. Kvintmotivets muligheter kommer igjen frem i det vi nærmer oss nok en overgang. Tveitt innleder neste del, den vi har kalt for formdel B på følgende måte:

57  
horn  
klaver  
*mp* osv. (tema c)

Vi hører nok en gang en variant av kvintmotivet i klaver, som forbereder oss på en overgang – hornet kommer så inn med et slags signalmotiv over kvinten dess-ass i klaver. Motivet fremhever den lydiske tonaliteten - særlig det melodiske spranget Ass-G (fra kvint til forstørret kvart) opplever jeg som meget spenningskapende. Det uttrykksfulle hornet kan også minne om hornmotivet i første sats, kanskje nettopp på grunn av dens ekspressive, enkle natur. Dette signalmotivet fortsetter til satsens første høydepunkt (t. 62) og danner grunnlaget for det vi etter hvert skal lære å kjenne som tema c:

61 obo  
*poco f espressivo*  
70  
76

Det er noe problematisk å avgrense tema c. I sammenligning med formdel B' har jeg valgt å begrense det til takt 61-81 (gjengitt over). Som tema a er også tema c langt – preget av åttendeler og tidvis store sprang etterfulgt av trinnvis bevegelse i motsatt retning. Det inneholder få tydelige særtrekk. Den melodisk store septimen som vi husker fra signalmotivet kan være et. Likevel er det hovedsakelig fraseringene og melodiens konturer Tveitt bruker videre i satsen – der de to siste frasene (t.70-77) er de viktigste hva angår tematisk bearbeidelse. Dette ser vi eksempel på allerede i taktene 82–85.

Bruddet vi møter med signalmotivet og det nye tematiske materiale det bringer med seg, gjør at jeg har valgt å sette grensen mellom formdelene A og B akkurat her (t.59). Men også i harmonikken ser vi tendenser til forandring: Den harmoniske pulsen, hvis vi i det hele

tatt har hatt noen til nå, har økt. Omgivelsene er nå mindre statiske. Vi finner eksempler både på modale og funksjonsharmoniske akkordvendinger: den mixolydiske vendingen Ess-moll – Ass11 i takt 69-71 og den etterfølgende lydiske Ass11 – Dess#11 (t.71-75), eller den funksjonelle altererte vekseldominantiske Cess7b5, som videreføres trinnvis ned til dominant kvart-sekst i retning Ess-moll i takt 78-80. Sistnevnte får overraskende nok modal oppløsning, i det vi lander på en Gess-lydisk flate i takt 81. I det hele tatt er B preget av økt spenning – Tveitt reiser spørsmål som nærmest ber om å bli besvart, men etterlater lytteren en uløst konflikt. I stedet får vi altså et gjenhør med tema a, i det vi returnerer til formdel A'. Han holder seg på samme tonale plan (gess lydisk), men dreier fokuset til den modalt parallelle ess-dorisk, før han brått modulerer opp en heltone, tilbake til F-dorisk:

OSV.

Fragmenteringen av tema a i takt 85-90, etterfulgt av modulasjonen til F-dorisk er med å gi et midlertidig gjennomføringsaktig preg. Likevel må det sies at A' videre ikke oppfyller denne beskrivelsen. Bortsett fra forandring i instrumentasjon og enkelte fraseringer oppstår temaene i stor grad uforandret, og i sin helhet, for eksempel allerede fra takt 91 til takt 109, hvor tema a gjengis mer eller mindre nøyaktig slik det gjøres i A. Av ren tematisk bearbeidelse, annet enn det som gjøres allerede i A, begrenser seg til noe så lite som:

Det er altså mer en variert repetisjon, enn en gjennomføring, hvor variasjonen i større grad ligger i den noe lettere artikuleringen, og enkelte instrumentasjonsforandringer. Tveitt selv hadde flere utkast til instrumentasjonen, så det er sannsynlig å tro at denne form for variasjon var en klar tanke bak A'. I det vi nærmer oss formdel C ser vi en fortykning av orkesteret sammenlignet med A, hvilket varsler høydepunktet som er i ferd med å komme. Det er noe vanskelig å definere formdelene B og C. C kunne kanskje like gjerne kalles B' – de starter

begge likt, men utvikler seg i forskjellig retning. Således kunne man kanskje også forskjøvet formdelenes grenser. Som vi var inne på innledningsvis baserer satsen seg mer på langstrakte temaer og gradvis utvikling – av den grunn synes jeg det er tilstrekkelig å benytte den forminndelingen jeg har gjort. Vi skal komme tilbake til dette senere.

Der det var fraværende i hele B, er det nå klaveret som introduserer C med det såkalte signalmotivet:

134

Motivet er rytmisk bearbejdet. Det er intensivert – oktaver i klaveret, med underliggende kvintbordun (dess-ass) i strykere og klarinetter, som forsterker motivets lydiske karakter. I opptakt til takt 138 kommer første- og andrefiolin inn og «tar over» det som blir et gjenhør med tema c. Akkompagnementet, som i B lå i strykere, er nå lagt i treblåsere og bratsj. Vi ser tendenser til et kraftigere bassregister, mens temaet i seg selv er lagt opp en oktav. I takt 144 inntreer klaveret med et massivt triolakkompagnement, og intensiverer i stor grad orkesterteksturen med det. Formdelens, og satsens vendepunkt, finner sted i takt 157. Mens vi i b hørte denne akkordvendingen:

Reduksjon

77 tema

akkompagnement

Gess (lydisk)



...Går C en annen retning med:

154 tema  
akkompagnement C7(#5)

Vendepunktet er altså når Tveitt harmoniserer meloditonen B, med en forstørret C-dominantseptim, istedenfor Gess dur, slik han gjorde i formdel A. Denne viderefører han...

158 tema  
akkompagnement

...til en Fm9 – og med det intensiveres satsen i retning satsens og verkets største høydepunkt.

Tematikken i dette partiet er i stor grad basert på tema c:

148 2. fiolin

Motiv c1 (over) er en frasering som danner det viktigste motivet i bearbeidelsen av tema c.

Ellers er motiv c2...

138 2. fiolin

...trolig opphavet til

Disse motivenes viktighet kan vi se ved å trekke ut en frase fra det aktuelle partiet:

I eksempelet over ser vi hvordan Tveitt bruker de ulike motivene. C2 stykkes opp i enda mindre fragmenter og sekvenseres videre. Bearbeidelsen fortsetter med:

Det er i det hele tatt vanskelig å kjenne igjen de opprinnelige motivene i det de forandres og blandes med hverandre. Likevel er det såpass gjennomført og gradvis bearbeidet at tematikken virker enhetlig. For å vise hvordan Tveitt utvikler tematikken videre skal vi avgrense en av bearbeidelsene som tema d:

Temaet er som nevnt basert på tema c, sterkt forandret gjennom gradvis utvikling av motivene. Vi kan dele tema d i tre motiver, en i hver takt. Frem mot høydepunktet bearbeider og intensiverer Tveitt tema d ved økning av noteverdiene og fortetning av disse motivene, alt sammen i en lang stigende sekvens (t.168-189). Vi skal se nærmere på denne intensivering:

168 *fiolin 1* *accel. poco a poco*

*ff* tema d d intensivert1 d intensivert2

176 d intensivert3 d intensivert4 *fff*

183 d intensivert5 d intensivert6 d intensivert7

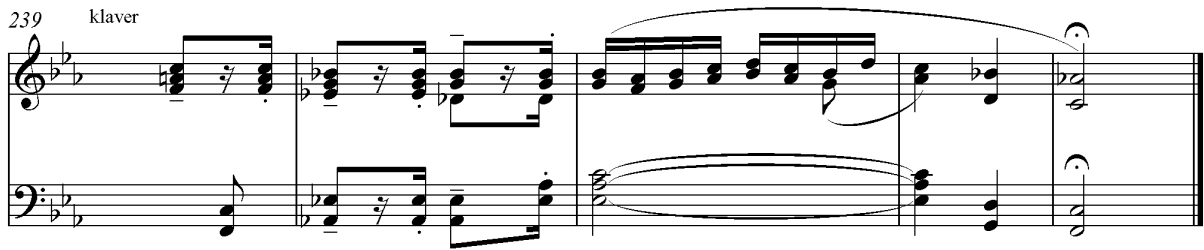
188 (8) *arco grando* d intensivert8 d intensivert9 *fff*

I eksempelet over har jeg prøvd å vise hvordan Tveitt bygger opp intensiteten ved å bearbeide og sekvensere tema d. Første intensivering er tema d forflyttet opp en sekund, mens vi allerede i andre intensivering også ser en økning av noteverdiene i temaets første og siste motiv. I tredje intensivering ser vi hvordan Tveitt utelukker tema d's andre motiv. Ved å ta sekstendelene i takt 177 i betraktning kan det også være grunn til å si at motiv 1 og 2 er slått sammen. Bearbeidelsen av motiv 3 slik gjort første gang i takt 176, blir etter hvert det viktigste leddet i intensivering frem mot høydepunktet i takt 193. Særlig i intensivering 6-9 er dette tydelig.

Den harmoniske spenningen oppstår ved bruken av virkemidler som forstørrede treklanger og deres heltoneforbindelser (t. 161-162), dominant b9 (for eksempel t.170) og metningstoner, tillagt eller forholdt, over ikke-dominante akkorder (for eksempel t.173). Det oppstår også spenning gjennom melodiske virkemidler, som harmonisk/melodisk moll med dobbel ledetone (for eksempel t.168-169). Vi nevnte innledningsvis at dette partiet i stor grad var preget av funksjonsharmonikk. Under har jeg prøvd å illustrere de ulike toneartene vi går igjennom. Jeg har, så langt det er mulig (og vesentlig) skrevet inn akkordenes funksjoner.

Som nevnt hører vi satsens, og verkets, desidert klareste høydepunkt i takt 193:

Vi opplever en voldsom dramatisk oppbygning før dette høydepunktet (t.157-193). Tveitt bearbeider tema d, frem mot klimakset i takt 193 – orkesteret spiller fullstendig tutti i en polyrytmisk tekstur. Det hele ender med det melodiske «sukket» gjengitt i noteeksempelet over, før det brått roes ned idet vi ledes i retning det vi skal kalle formdel A’’. Harmonikken trekker nok en gang i en modal retning – hornene fra takt 201 forteller oss dette. På dette punkt har orkesterets tutti blitt redusert til tynn strykebesetning og horn. Vi etablerer en følelse av g-dorisk(t.213), før vi får et gjenhør med tema a, endelig tilbake i f-dorisk (t.207) - temaet spilles i sin helhet slik vi hørte det i innledningen. Tveitt er likevel ikke ferdig med å overraske, for i det vi forventer det utelater han kvintmotivet, og går i stedet rett på tema b – ikke i parallelle Ass-lydisk, men tonikavariant F-lydisk. På dette punktet kan det se ut til at Tveitt planlegger å slutte verket i dur, en slags vandring fra det lengtende åpningstemaet, gjennom en massiv kamp, til en seirende slutt i dur. Men i takt 240 gjør han likevel følgende:



Satsen (verket) slutter på en f-moll akkord (i grunnstilling!), gjennom et tonalt rykk fra F-lydisk til Ass-lydisk og via en G-moll akkord. Denne sluttkadensen bekrefter den doriske rammen rundt verket, som både startet og sluttet i f-dorisk. Dette skal vi ta opp igjen i kapittel 6.

## 2.4 Oppsummering:

### 2.4.1 Form

Felles for alle satsene er at de har en tilbakevendende del, der tematikken fra introduksjonen gjentas. Videre kan vi si at alle de tre satsene har en slags tredelt form. Dette er særlig tydelig i første og andre sats: i første sats utgjør B-delen den hurtige delen, der temaet presenteres i lydsk, istedenfor dorisk. I andre sats er klaverkadensen satsens klare B-del. I tredje sats er den tredelte formen noe mer uklar, men kan argumenteres for på følgende måte:

A	B	A'	C (B')	A''
Takt 1-58	Takt 59-84	Takt 85-134	Takt 135-206	Takt 207-243

Jeg nevnte også at C på mange måter like gjerne kunne bli betegnet som B'. Videre er det som nevnt helt klart noe gjennomføringsaktig med A' og B', som da kan ses sammen, fra et overordnet perspektiv. På den måten kan vi gruppere de ulike formdelene slik:

X	Y	X'
A B	A' B'	A''
Takt 1-84	Takt 85 – 206	Takt 207-243

Både første og andre sats slutter på utilfredsstillende andreomvendingsakkorder. Dette kan ses som et virkemiddel for å vende lytterens oppmerksomhet videre i verket.

Med det skulle vi trodd at avslutningen i tredje sats skulle balansere det hele, med et lengre stabilt parti i hovedtonearten. I stedet får vi denne noe overraskende vendingen mot satsens slutt:

239 klaver

Verket slutter altså brått, med et rykk fra F-lydisk til F-dorisk via Ass-lydisk. Vi får altså ikke den lange utstrukkede avslutningen på tonika, som enkelte kanskje ville forventet.

Den siste akkorden står dessuten i tersposisjon, med ass som topptone. Kanskje gjør Tveitt dette for å bevare verkets enkle preg, til tross for den noe dramatiske midtdelen i tredjesatsen. En «klassisk» avslutning på tonika á la Beethoven ville kanskje ha blitt oppfattet som et stilbrudd i dette verket, noe Tveitt helt klart unngår. Således står denne enkle nedstrippede slutten godt til verket for øvrig.

## 2.4.2 Harmonikk

### 2.4.2.1 Modalitet

Ikke-funksjonell, og da særlig modal, harmonikk er dominerende. Av de modale skalaene er dorisk og lydsk meget hyppig brukt, mens frygisk og mixolydisk også forekommer på enkelte steder. De doriske og lydiske klangene er hovedsakelig et resultat av statiske underlag (for eksempel borduner), enn mer dynamiske akkordprogresjoner som dur-andretrinns-akkord (lydisk) eller dur-subdominant (dorisk), selv om vi finner eksempler på det sistnevnte enkelte steder. Også selve melodiene har i de fleste tilfeller klare modale utforminger.

1. sats t.32-38: Et samspill mellom klarinett og obo i e-dorisk over en dyp kvintbordun i strykebesetningen. Legg merke til den høye ledetonen d# i takt 34. Det veksles altså mellom melodisk moll og dorisk. Jeg har likevel valgt å se på begge deler som dorisk, da den høye ledetonen fungerer mer koloristisk enn funksjonell, slik den tradisjonelt gjøres i funksjonsharmonisk musikk. Likevel er det verdt å nevne at Tveitt hyppig bruker dorisk med høy ledetone.

2. sats t.56-60: Tveitt bearbeider et motiv fra satsens åpningstema. Her i Gess-lydisk, med kraftige kvinter i understemmen. Tveitts bruk av kvinter skal vi komme tilbake til senere.

I 3.sats t.201-204 finner vi en dur-subdominant i andreomvendning (g-dorisk), i vår tilbakevendning fra satsens høydepunkt. Det er viktig å merke seg at slike modale progresjoner ikke har den hensikt å være like dynamiske som funksjonelle progresjoner.

Både lydisk og dorisk forekommer som nevnt hyppigst over bordunlignende underlag. Eksempellet over er i så måte et av de mer sjeldne når det kommer til doriske akkordvendinger. Derimot er de noe mer sjeldne innslagene av frygisk og mixolydisk som regel et resultat av modale akkordvendinger.

2 horn 1  
*p dolce espr.*  
 fiolin II  
 bratsj  
 cello  
 kontrabass  
*p*

I 1.sats opptakt til takt 3 hører vi det såkalte hornmotivet for første gang. Harmoniseringen Gm – Ass – Gm, har et karakteristisk hint av (g) frygisk i seg, som underbygger motivets lengtende og melankolske karakter.

En annen modal akkordvending finner vi i 1.sats t.78-79 – hvor vi hører den mixolydiske akkordvendingen Ass – Gess – Ass.

Tveitt veksler på flere steder mellom ren og høy kvart – dette kan være et forsøk på å imitere den «halvhøye» kvarten som ofte forekommer i norsk folkemusikk.

28

2.sats klaver t.28: Teknikken brukes som et melodisk virkemiddel.

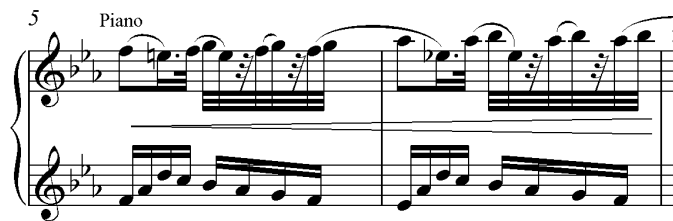
65  
 klarinett  
*f*  
 fagott  
*f*  
 fiolin 1  
 fiolin 2  
*mf*  
 kontrabass  
*mf*



1.sats t.65: B-delen introduseres med tema a i D-lydisk. Denne gangen veksler Tveitt mellom ren og høy kvart i akkompagnementet (fiolin 1 og 2). Dette kommer vi tilbake til under avsnittet om Tveitt og nasjonalt tonefall.

Den svakere grunntonefølelsen (i musikk basert på modale skalaer) gjør modulasjon til fjernliggende tonearter enklere - noe Tveitt ofte utnytter. I 2.sats takt 207-210 modulerer han fra Ass-lydisk til F-lydisk via en to takters dimskala<sup>1</sup>. Lignende mediant-forhold finner vi også i 1. sats, der vi i B-delen modulerer fra D-lydisk til F-lydisk (t.69) til Ass-lydisk (t.72).

Skifte fra et modus til et annet med samme tonehøydevalg (samme fortegn), forekommer også hyppig:



I 1.sats t.5 ser vi denne teknikken i bruk. Vi går fra en F-dorisk (melodisk moll) til en Ass-lydisk farge i neste takt. Alle med Ess-durs faste fortegn. Legg merke til den karakteristiske gnissende lille sekunden i takt 6 mellom d og ess.

Et annet eksempel er overgangen fra Gess-lydisk til Ess-dorisk i 3 sats' t.84-85.

#### 2.4.2.2 Harmonikk generert av andre skalaer

Andre skalaer som brukes er pentatonskala, dimskala, og heltoneskala. Særlig i andre sats er dette et særtrekk. Denne satsen skiller seg også ut fra de to andre med sine modernistiske innslag – bitonalitet og andre, til tider bisarre, harmoniske effekter tas i bruk. Disse partiene er hovedsakelig et resultat av spenningen som oppstår mellom de ulike stemmene:

<sup>1</sup> Fra engelsk «diminished»: En skala bygd opp av utelukkende halve og hele trinn. Også kjent som oktaton skala, grunnet dens åtte toner per oktav. En dimskala fra tonen D vil være bygget opp av følgende toner: D – Ess – F – Gess – Ass – A – H – C

I andre sats takt 188-192 harmoniserer Tveitt et motiv fra tema a med en rekke parallelle kvinter. Sammen med dette hallingpregede motivet utgjør disse et dissonerende klangbilde.

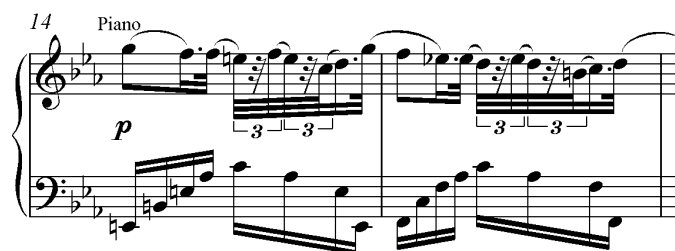
I 2.sats takt 101 satte Tveitt det samme motivet fra tema a opp mot horn i kromatiske desimer. Det underliggende rytmiske ostinatet i cello og kontrabass bidrar også til at dette partiet klangmessig stikker seg ut som spenningsfull.

Eksempel på heltoneskala finner vi i horn i tredje sats takt 161-162. Her bruker Tveitt heltoneskalaen i en akkordforbindelse mellom C dominantseptim og en forstørret D-dominantseptim, som blir dominanten til Gm i takt 164. Således brukes heltoneskalaen mer funksjonelt, enn koloristisk, i dette tilfellet.

I 2.sats hører vi følgende:

Tveitt bruker en dim-skala til å vende tilbake til satsens hovedtoneart – F.

Vi ser også tendenser til utvidede alterasjoner i dominantakkorder.



1.sats t.14-15. Akkorden i takt 14 kan besifringnoteres som E (b13 b9 #9).

Alterasjonen i eksempelet over er et virkemiddel Tveitt på ulike måter bruker der han ønsker å oppnå harmonisk spenning – toner som liten none, forstørret none og forstørret kvint går igjen som spenningsskapende metningstoner på dominanter. Særlig i dramatiske partier ser vi tendenser til dette. Et par eksempler vil være takt 58 i 1.sats, i oppbygningen mot satsens B-del, eller store deler av det dramatiske partiet i 3.sats t.157-193.

Alle tre satsene, og særlig de to siste, starter harmonisk enkelt – og utvikler seg til noe mer komplekst etter hvert.

### 2.4.3 Tematikk

Verket inneholder ikke tematisk bearbeidelse i en brahmsk forstand, hvor ulike temaer og deres motiver bearbejdes og settes opp mot hverandre, ofte i en gjennomføringsdel. Selv om det finnes eksempler på noe som ligner sistnevnte, er Tveitts tematiske bearbejdelser i dette verket i hovedsak gjentagelse og gradvis forandring av bestemte motiver fra et gitt tema. Motivene gjennomgår i mange tilfeller stor forandring. Et eksempel på dette er det såkalte hornmotivet fra første sats:



Som bearbejdes til:



...og blant annet:



Vi kommer til å trekke paralleller mellom dette og knoppskytingsteknikk i norsk slåttemusikk i kapittel 4.

I noen tilfeller lar Tveitt temaene stå mer uforandret, og oppnår i stedet spenning ved å sette dem i ny harmonisk kontekst. Et eksempel på dette hører vi i 2.sats takt 184-191, hvor tema a kommer tilbake, over et helt nytt harmonisk underlag. Det gir det hele et «skjevt» preg, mens lytteren prøver å finne tilbake til det «norske» lydiske lydbildet fra innledningen.

Det introduseres også temaer som Tveitt lar være å bearbeide - se for eksempel tema b' i første sats t.14, eller tema b i andre sats t.1, og tema b i tredje sats t.39. Alle unngår tematisk bearbeidelse gjennom hele satsen, men fremstår i stedet mer eller mindre uberørte (men noen ganger modulerte) i satsenes tilbakevendende deler, som et slags holdepunkt for den returnerende formdelen. I 1. og 2. sats er det i hovedsak de innledende temaene som danner grunnlag for den tematiske bearbeidelsen. Således skiller tredje sats seg litt ut – selv om det innledende tema blir bearbeidet noe, er det et senere tema (tema c t.59) som danner det sterkeste grunnlaget for bearbeidelse. I satsens C-del finner vi bearbeidelse av motivene (fra tema c) fra takt 158 til verkets høydepunkt i takt 193. Her bearbeider Tveitt motivene gradvis ved å fortette leddene i en stadig stigende sekvensering.

# 3. ORKESTRASJON

## 3.1 Metode

16 år etter verkets urfremførelse, kunne Tveitt bekrefte at verkets orkestrasjon nylig var totalt omarbeidet.

...for mange år seinare, i august 1947, fortel han at «instrumentasjonen er nylig totalt omarbeidet». Klaverkonsert nr 1 slik me kjenner han i dag er såleis ein bearbeidd versjon, ei vesentlig forbetra utgåve vil me tru, i høve til den opphavlege frå 1927/31 (Storaas:53).

Det er derfor vanskelig, om ikke umulig, å kunne drøfte orkestrasjonen i dette verket som «tidlig Tveittsk». I vår beskrivelse av verket er det likevel vesentlig og se på instrumentasjonen, da det uansett vil gi oss økt kunnskap om Tveitts tonespråk.

Før vi begir oss ut på en instrumentasjonsanalyse er det essensielt å definere en instrumentasjonsanalytisk metode. Innen vestlig kunstmusikk har instrumentasjonsanalyse ofte blitt skjøvet til side til fordel for andre aspekter i musikken, som form, tematikk og harmonikk. Dette har igjen ført til manglende systematikk innen instrumentasjonsanalyse. Der øvrige aspekter ved musikken er blitt analysert etter definerte termer gjennom flere hundre år, er instrumentasjonsanalyse preget av usystematisk og summarisk arbeid (Godøy 1993:1).

Det er opplagt et problem for arbeid med musikalsk analyse at vi mangler et mer systematisk begrepsapparat for det som har å gjøre med instrumentasjonen av verk, ettersom den instrumentale utformingen av verk nå en gang er en svært vesentlig del av den musikalske virkeligheten (loc.sit).

Ved å understreke instrumentasjonens viktighet i lytterens møte med musikken, kan vi se nødvendigheten av instrumentasjonsanalyse. Således kan vi understreke viktigheten av instrumentasjonsanalytisk systematikk. Når jeg tidligere i analysen sier at 3.sats har sonatesatsaktige trekk, er det inneforstått hva en sonatesatsform er - over to hundre år med systematisk formanalyse gjør at dette er et «selvsagt» prinsipp. Derfor har jeg heller ikke brukt tid på å definere disse tradisjonelle formbegrepene tidligere i analysen. Neglisjeringen av instrumentasjonsanalyse derimot, gjør at vi dessverre enda ikke opererer med slike selvsagte termer innen dette feltet. Et begrep som for eksempel *tekstur* vil ikke kunne benyttes uten en nærmere beskrivelse. Rolf Inge Godøy definerer *instrumentasjon* som «...kunnskap om den faktiske klanglige utformingen av et musikkverk eller et utsnitt av et musikkverk» (Godøy 1993:2). Videre brukes begrepene instrumentasjon og orkestrasjon litt om hverandre. Ifølge Godøy er orkestrasjon læren om instrumentasjon i musikk skrevet for

orkester, samtidig som han peker på at begrepet *orkester* kan variere. Likevel er det, særlig med tanke på det engelske ordet *orchestration*, som er synonymt med det norske begrepet *instrumentasjon*, noe vanskelig å skille de to. I analysen av denne klaverkonsert vil jeg uansett bruke begrepet *orkestrasjon*, da det oppfyller både Godøys (verket er for klaver og orkester), og den engelske definisjonen av begrepet. For å kunne systematisere instrumentasjonsanalysen presenterer Rolf Inge Godøy en *multidimensjonal tankegang* hvor målet er å differensiere ulike aspekter ved den klingende musikken - de tre viktigste aspektene er *klangfarge*, *tekstur*, og *harmonikk*. Han understreker viktigheten av å, tiltross differensieringen, beholde et helhetlig perspektiv, og et bevisst forhold til sammensattheten (Godøy 1993:10).

Hva som menes med klangfarge, på fransk og engelsk kalt «timbre», kan ofte være noe uklart. Det har i senere tid vært forsøkt å beskrive klangfarge på grunnlag av akustiske egenskaper, ved hjelp av musikkteknologiske hjelpemidler. Godøy påpeker at dette ikke er tilstrekkelig for å kunne beskrive en klangfarge.

«Lyden er rett og slett for multidimensjonal til at en enkelt representasjon er mulig, så man må i alle tilfeller velge mellom mange dimensjoner når man vil representere lyden» (ibid:12). Han etterlyser en «klangdifferensiering på et fenomenologisk grunnlag, det vil si på grunnlag av maksimet om «å utspørre den lyttende bevissthet» (ibid:11). Lytterens oppfatning av klangfarge lar seg altså ikke forklare kun ved hjelp av musikkteknologiske hjelpemidler. En klangfarge kan derfor med fordel heller beskrives ved hjelp av metaforer. Metaforer er et middel for å forstå det ukjente gjennom det kjente. Hard/myk, lys/mørk, tørr/våt og lignende kan være gode beskrivelser av klangfarge. «Ved å bruke metaforer i omgang med musikk kobler vi et flyktig og abstrakt fenomen til konkrete opplevelser fra andre konseptuelle domener» (Møller 2010:4).

I motsetning til tradisjonell harmonisk analyse, der målet er å beskrive akkorder i relasjon med hverandre er Godøys differensiering av *harmonikk innen instrumentasjonsanalyse* en beskrivelse av ulike akkorders oppbygning og utlegging i orkesteret. Dette må naturligvis også ses i lys av stemmeføring og behandling av akkordfremmede toner (Møller 2010:6).

Harmonikk, som læren om to eller flere toner som klinger sammen, vil *per definisjon* alltid være en del av instrumentasjonen. Men det som da interesserer oss mest ved harmonikk i denne sammenhengen, vil skille seg en del fra det som det blir lagt vekt på i mer system-orienterte analytiske sammenhenger, ettersom det er de teksturale og akustiske disponeringene av akkorder som her vil være det viktigste (Godøy 1993:13).

En orkestrasjonsanalyse kan altså ikke ses på som adskilt fra en harmonisk analyse – de henger sammen.

Godøy beskriver *tekstur* som «the missing link» i musikkteori, det som ligger mellom harmonikk og den faktiske klanglige utformingen av musikken (Godøy 1993:15). Videre skriver han at «... teksturer har i så måte hatt en lignende status som klangfarger har hatt i europeisk musikkteoretisk tenkning, dvs. som noe som så avgjort har vært tilstede i den musikalske praksis, men som i liten grad har vært tematisert i musikkteorien» (loc.sit.). Han definerer tekstur som «den rytmiske og konturmessige utformingen av musikken på basis av en underliggende harmonikk» (Godøy 1993:18). Tekstur kan altså ses som forholdet mellom de ulike elementene, eller «lagene», i musikken. «Lagene» kan for eksempel beskrives som forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Walter Piston beskriver, i sin lærebok i orkestrasjon, syv forskjellige teksturer:

- Orchestral unison
- Melody and accompaniment
- Secondary melody (melodi, obligatstemme og akkompagnement)
- Part writing (koralaktig sats med likeverdige stemmer)
- Chords (enkelstående akkorder)
- Contrapunctual textures (består kun av melodisk materiale)
- Complex textures (kombinasjon av to eller flere av de overnevnte teksturene)

(Piston 1969:355-405)

Godøy trekker også frem Schaeffers idé om at vår oppfattelse av tekstur er basert på forskjellige mønstre i klangen (Godøy:16).

De viktigste dimensjonene her er de som kalles *grain* og *allure*, og som jeg i denne sammenhengen velger å gjengi som henholdsvis «overflate» og «framtoning». *Grain* angir mønstre eller «krusninger» på et mikroskopisk nivå i teksturer, som for eksempel triller, tremmolo, og vi kunne også si hurtige arpeggio-bevegelser innen en mer stabil klang. Men *grain* kan også angi mønstre på enda mer mikroskopisk nivå, som f.eks. vibrato, «knitringer» i kontrabass- eller dype fagott-toner, «snerringen» i sterke messingblåsertoner osv. *Allure*, som også har den mer bokstavelige betydningen av «gangart», angir mønstre i framtoningen på et litt høyere nivå, og kan f.eks. angi forskjellige rytmemønstre. Begge disse dimensjonene blir så videre differensiert med hensyn til hastighet, utslag, relativ plassering, osv. (Godøy 1993:16).

Jeg har nå forsøkt i korte trekk å oppsummere Godøys multidimensjonale tilnærming innen instrumentasjonsanalyse. Jeg vil nok en gang understreke at differensieringene ikke kan ses på

som isolerte fenomener ved musikken – klangfarge vil være avhengig av harmonikk og tekstur, og tekstur vil være avhengig av klangfarge og harmonikk, og så videre.

## **3.2 Orkestrasjonsanalyse av Geirr Tveitts første klaverkonsert**

### **3.2.1 Generelt om verkets orkestrasjon**

Orkesterets besetning er relevant for verkets uttrykk. Tveitt tar i bruk et lite orkester - vi hører en fløyte, en obo, to klarinetter i Bb, en fagott, to horn i F, trompet i Bb, trombone, pauke og strykere i tillegg til klaveret. Det er sannsynlig å tro at Tveitt skrev for et mindre orkester for at det lettere skulle bli oppført. En annen forklaring kan være at han, i en så ung alder, enda ikke behersket å skrive for et fullt symfoniorkester. Dette er vanskelig å si noe om, da vi ikke vet nøyaktig når verket ble skrevet, og hva som har blitt forandret i ettertid. Verkets instrumentasjon er i stor grad med på å forme dets hovedkarakter, nemlig det sårbare, lengtende preget. Allerede i åpningen av første sats etableres dette, kanskje særlig på grunn av det ekspressive hornmotivet i takt 3. Dette skal vi komme tilbake til senere. Orkesteret benyttes sparsomt, med få tutti-partier. I første sats finner vi ingen komplett tutti. Det nærmeste er satsens høydepunkt i takt 80, hvor hele orkesteret, med unntak av klaveret spiller. I det hele tatt er det i konsertens første sats orkesteret brukes på enklest mulig måte. Tveitt skiller de ulike gruppene – mer i retning en Rimskij-Korsakov-aktig skole, enn den tyske, hvor instrumentgruppene og deres funksjoner er mer blandet. Dette gjelder verket for øvrig, men særlig i første sats er dette tydelig. Se for eksempel satsens B-del (t.65-80), hvor tematikken nesten utelukkende ligger i blåsere, mens akkompagnement er lagt i strykere. Mot slutten av delen blandes de ulike gruppene noe, for å forberede oktavnisonen i takt 80. Likevel er det et markant skille mellom instrumentgruppene. Sammenligner vi dette, med for eksempel Brahms må vi naturligvis også ta det musikalske materiale i betraktning – Brahms' musikk inneholder ofte flere lag: ters-, sekstkoblinger og diverse kontrapunkt bidrar til en mer polyfon tekstur, og gjør blandingen av instrumentgruppene mer markant.

I andre og tredje sats hører vi komplette tuttier i satsenes høydepunkter, henholdsvis t.212 (2.sats) og t.189-193 (3.sats). Tveitt er god til å innføre teksturforandringer i instrumentasjonen gradvis, der umiddelbar kontrast ikke er et virkemiddel. Dette oppnår han ved å la ulike instrumentgrupper overlape teksturforandringen. Se for eksempel partiet i 2.sats opptakt til takt 57 og frem til takt 76, hvor klarinettene fungerer som et slags enhetlig



lim mellom den stadige alterneringen av strykere og klaver. Horn og fagott brukes også hyppig til å binde orkesteret sammen. Se for eksempel første sats t.101-111, hvor fagotten spiller kontinuerlig: først som bassinstrument der treblåserne og horn akkompagnerer trombonen, deretter som ledende melodistemme over strykernes akkompagnement. I en klaverkonsert har naturligvis klaveret også en slik rolle. Denne formen for overlapping anses som en grunnleggende orkestrasjonsferdighet. Likevel er det såpass gjennomført at det tyder på et modent håndverk hos Tveitt. Kanskje er nettopp dette noe av det han forandret i ettertid?

### **3.2.2 Klaverets rolle og folkloristisk orkestrasjon**

Tveitts klaverkonsert består i stor grad av teksturer bygd opp av ulike former for melodi med akkompagnement. Nettopp derfor er det også som regel et tydelig skille mellom instrumentgruppene. Dette skillet er relevant å se nærmere på i en solokonsert – hvordan settes soloinstrumentet, i dette tilfelle klaveret, opp mot resten av orkesteret? Klaveret opptrer både som ledende melodistemme, og som en del av akkompagnementet. Vi skal trekke frem noen eksempler på hvordan dette gjøres.

II

Giocoso

Fl.

Ob.

Cl. I, II

Fg.

Cor. I, II

Tba.

Tbn.

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*cresc.*

*cresc.*

*mf*

*mf*

V

9 A

Fl.

Ob.

Cl. I, II

Fg.

9 I & II unisoni

Cor. I, II

Tba.

Tbn.

9

Timp.

9 A

Pno.

9 A

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

I starten av andre sats ser vi hvordan Tveitt skaper en åpen klangfarge, som et resultat av en enkel tekstur bestående av en rytmisk figur i fagott og cello, en «brumrende» kontrabass i bunn, og en relativt tynn klaverstemme, hvor bare diskantområdet av instrumentet brukes. Partiet inneholder flere folkloristiske virkemidler – det kvintfokuserte akkompagnementet, som skaper denne åpenheten, er trolig et av dem. Ellers er klaverstemmen utformet som en feleimitasjon, med dobbeltgrep og sekundklanger. Dette er et av flere eksempler på hvordan Tveitt bruker orkestrasjon som verktøy i hans forsøk på å skape folklorismer. Dette kommer vi tilbake til senere. Innledningen av andre sats er et eksempel på en «melodi med akkompagnement»-tekstur der klaveret spiller melodien. Et eksempel på det motsatte, nemlig at klaveret akkompagnerer, kan være innledningen av tredje sats, fra takt 19 til 36. Hovedtemaet legges i oktav i første- og andrefiolin, mens klaveret akkompagnerer, sammen med fagott, horn og bratsj. Jeg har tidligere beskrevet dette partiet som «drømmende» – noe orkestrasjonen bidrar til. Igjen er det relativt tynt orkestrert, med få instrumenter og lite bass. Oktaveringen av melodien i strykere er med på å forsterke dens ekspressivitet. Det er interessant hvordan Tveitt presenterer nytt akkompagnerende materiale når klaveret skifter rolle fra melodistemme til akkompagnatør, istedenfor å gjenta sekstendelsfiguren fra venstrehånd i takt 1-18. Denne er nå lagt i alternerende fagott og horn. Klaveret spiller i stedet en harpeliggende fallende treoktavs skalabevegelse.

Vi finner også eksempler på partier hvor klaveret blandes mer med resten av orkesteret, enten dens rolle er å spille melodi eller å akkompagnere. I andre sats, mellom takt 77 og 94, finner vi et godt eksempel på hvordan Tveitt gjør dette.



86

1

Fl.

Ob.

Cl. I, II

Fg.

Cor. I, II

Tba.

Tbn.

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*sf*

*mf*

V

I utdraget (fra takt 83) ser vi at topptonene i klaveret følger strykernes sekvens, mens det innimellom fylles ut en F-dur arpeggio, i 32-dels noter i høyre hånd, og 16-dels trioler i venstre hånd. Selve den polyrytmiske teksturen i klaveret blir ikke veldig tydelig, men de hurtige bevegelsene bidrar til et «sildrende» lydbilde, med økt bevegelse og spenning.

Det er relativt lite kontrapunktisk materiale i dette verket. Tematikken holder seg nesten utelukkende i toppstemmen, noen steder i mellomstemmen, og nesten aldri i bassen. Klaversatsen for seg er kanskje den som tydeligst inneholder klare motstemmer. Et eksempel på dette kan være tema b i første sats t. 5. Dette partiet kan fortelle oss noe om Tveitts ønske om å imitere norsk felespill, hvor dobbeltgrep og åpne strenger brukes hyppig, både som harmonisk støtte og polyfont underlag. Sekundklangene i sistnevnte eksempel er således sannsynligvis en form for folklorisme. Folkloristisk instrumentasjon finner vi som sagt eksempler på flere steder. Første- og andrefiolins akkompagnement fra takt 65 i 1.sats gir assosiasjoner til hardingfelespill – raske legatofraser over koloristiske toner (som for eksempel forstørret kvart), alt i parallelle terser, gir en tilsløret underliggende klangfarge som kan være Tveitts forsøk på å imitere hardingfelen og dens klingende understrenger. Mangelen på kontrapunktisk skriving tross, finner vi likevel eksempler på tekturen Piston beskriver som «secondary melody» – altså en tekstur med to melodiske elementer.





I dette tilfellet legges en bearbeidelse av tema a, under tema b. Understemmen er en dobling av klarinett, bratsj, og cello, hvor sistnevnte ligger i oktaven under.

Det virker som om Tveitt skriver med klar visshet om ulike orkesterteksturer. Han oppnår de ulike virkemidlene ved å *varierte* instrumentenes frasing (særlig bue/legato i strykere); akkordtonenes avstander, særlig i bassregisteret; og bassens generelle tilstedeværelse. Et eksempel på en slik teksturforandring kan være overgangen til takt 72 i første sats. Det interessante her er hvordan Tveitt oppnår kontrast uten at det går på bekostning av enhet – dette gjør han ved å forandre fraseringen i underliggende strykere fra legato, til non legato. Selve den rytmiske figuren er den samme som i taktene før. I tillegg legges leiet noe ned, samtidig som at bratsj og cello blir med for å «tykne» lydbildet. Kontrabassen derimot, fjernes inntil videre. Alt dette skjer i tillegg til at det melodiske materialet flyttes fra treblåsere til trompet. Dette partiet er for meg et tegn på et raffinert håndverk, med fokus på detaljer.

### **3.2.3 Formskapende orkestrasjon**

Tveitt benytter orkestrasjonen også som et formskapende virkemiddel. A- og B-delen i første sats kontrasterer i tempo og tonalitet, ved at den langsomme lengtende doriskpregede A-delen går inn i en hurtig dansbar lydsk B-del (t.65). Men også instrumentasjonen kontrasterer, ved at klaveret utelates gjennom hele B-delen. A' kommer tilbake ved at klaveret gjenintroducerer temaet og karakteren fra innledningen (t.85). I det hele tatt er det gjennomgående at klaveret enten tas bort eller kommer inn i overgangene mellom de ulike formdelene – før solokadensen i andre sats er klaveret fraværende i 22 takter før (t.101-123). På samme måte tas det bort i 8 takter (t.184-192) hvor A' kommer igjen. Også i tredje sats finner vi eksempler på dette. Utelatelsen av klaveret fra takt 60 til takt 85 underbygger inndelingen av B. I takt 85, definert som A', gjenintroduseres klaveret umiddelbart.

### **3.2.4 Dramatikk**

Jeg har tidligere nevnt at klaverkonserten er enkelt orkestrert, med få tuttipartier. Vi skal likevel se på hvordan Tveitt bruker orkesteret i de mer dramatiske partiene. I den anledning har jeg valgt frem to utdrag jeg føler kan illustrere dette godt.

Musical score for a symphony orchestra, page 61. The score is in 3/4 time and features a complex arrangement of instruments. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark 'Q' and ending with a rehearsal mark 'R'.

**Instrumentation and Dynamics:**

- Flute (Fl.):** Starts at *ff* (fortissimo), marked with a '200' dynamic. Features a *8va* (octave) section.
- Oboe (Ob.):** Starts at *ff*. Features a *2* (second) section.
- Clarinets (Cl. I, II):** Starts at *ff*. Features a *2* (second) section.
- Bassoon (Fg.):** Starts at *ff*.
- Cor Anglais (Cor. I, II):** Starts at *ff*.
- Trumpets (Tbn.):** Starts at *f*.
- Timpani (Timp.):** Starts at *mf* (mezzo-forte).
- Piano (Pno.):** Starts at *f*. Features a *8va* section.
- Violins (Vln. I, II):** Starts at *ff*. Features a *8va* section.
- Viola (Vle.):** Starts at *ff*.
- Violoncello (Vc.):** Starts at *ff*.
- Double Bass (Cb.):** Starts at *ff*.

**Performance Markings:**

- Rehearsal marks 'Q' and 'R' are placed at the beginning and end of the systems, respectively.
- Dynamic markings include *ff*, *f*, *mf*, and *f*.
- Tempo markings include '200'.
- Octave markings include *8va*.
- Section markings include *2* and *3*.

Musical score for orchestra and strings, measures 206-210. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. I, II), Bassoon (Fg.), Cor in F (Cor. I, II), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 206-210 are marked with a first ending bracket (8<sup>va</sup>) above the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Violin parts. The Flute part begins with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Oboe part begins with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Clarinet part begins with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Bassoon part begins with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Violin I and II parts begin with a *ff* dynamic and feature a triplet of eighth notes. The Viola part begins with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Violoncello part begins with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Contrabass part begins with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes.

The score includes various dynamics such as *ff*, *cresc.*, and *più cresc.*. The Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Violin parts are marked with *ff* and *cresc.*. The Cor part is marked with *ff* and *cresc.*. The Tbn. part is marked with *ff* and *cresc.*. The Timp. part is marked with *f* and *ff*. The Pno. part is marked with *f* and *ff*. The Viola part is marked with *ff* and *più cresc.*. The Vc. part is marked with *ff* and *più cresc.*. The Cb. part is marked with *ff* and *più cresc.*.

Etter kadensen har vi kommet til andre sats' mest dramatiske del. Vi skal se på taktene 205-207. Tveitt bruker nesten hele orkesteret, her i et meget bredt register - fra kontrabass i bunn til piccolofløyte på topp. Grunnet lite mannskap (enkle blåsere) er et slikt bredt register noe vanskelig å balansere. Tveitt løser dette godt – istedenfor å la mellomregisteret lide, fyller han ut dette området i klaveret (særlig venstre hånd). Dette resulterer i en åpen klang, grunnet store avstander mellom treblåserne, samtidig som lydbildet likevel er noe massivt – kanskje på grunn av den sterke artikulasjonen i (særlig dype) strykere, og motstemmen i bratsj, fagott, og klarinetter i taktene 205-206.

Det neste dramatiske partiet vi skal se på er oppbygningen rundt høydepunktet i tredje sats (t.193). Fra takt 157, der vi går til en overraskende forstørret C dominantseptim, ser vi hvordan Tveitt gradvis legger til instrumenter for å oppnå økt spenning. Jeg oppfatter førstehorn, med den alarmerende melodiske kvarten i takt 165-166, som spenningsskapende, et tydelig frampek mot høydepunktet. I taktene etter takt 166 tilkaller Tveitt trompet og obo for å doble melodien. Akkompagnementet forsterkes med introduksjonen av fløyte, og dobbeltgrep i bratsj/cello. Slik fortettes lydbildet stadig, fra introduksjonen av klarinettene i takt 181, til paukene i takt. 189. I tillegg ser vi en tendens til at akkompagnementet spiller i stadige høyere leie, i tråd med den stadig stigende melodikurven. Se for eksempel hornene og trombonen fra takt 166-193. Det hele ender i et voldsomt klimaks (189-193), der Tveitt benytter seg av intensiteten i fiolinenes øverste leie. Partiet preges av en tett polyrytmisk orkestertekstur, som i og for seg heller fungerer som et «teppe av lyd», istedenfor et rytmisk virkemiddel.

### **3.2.5 Analyse av noen karakteristiske avsnitt**

Jeg skal nå presentere to partier jeg mener er karakteristiske for verket, samt prøve og begrunne hvorfor orkestrasjonen er en viktig faktor i vårt inntrykk av disse utdragene. Jeg har i beskrivelsen av verket flere ganger benyttet meg av ord som «sårbart» og «lengtende», og få steder kommer det bedre frem enn nettopp i innledningen.



8 **A** **B**

Fl.

Ob. *espressivo*  
*mf*

Cl. I, II

Fg.

Cor. I, II *I, solo*  
*p* *p*

Tba.

Tbn.

8

Timp.

8 **A** **B**

Pno. *p* *p*

Vln. I

Vln. II *mf* *p*

Vle. *p* *mf* *p*

Vc. *p* *mf* *p*

Cb. *p*

Verket begynner med solo klaver, som introduserer det tematiske materialet, hvilket etter hvert viser seg å være grunnlaget for hele satsen. Tveitt skriver en enkel pianostemme. Den kvintdominerte venstrehånda skaper en åpen klang, som sammen med fraværet av en tung og markert bass skaper et tynt, nakent og sårbart preg. Deretter kommer det såkalte hornmotivet (takt 3). Dette er egentlig en gjentakelse av tema a's andre takt. Det er vanskelig å kritisere valget av horn i nettopp denne situasjonen. Det ligger i et meget godt leie, og sammen med det underliggende relativt tette strykeunderlaget skaper det et utrolig ekspressivt melodisk «sukk». Jeg må innrømme at jeg ble fenget ved første gjennomlytting, allerede her. Fra takt fem fortsetter klaveret solo, fortsatt i høyt leie, med til tider skarpe dissonanser mellom venstre og høyre hånd. Deretter gjentas hornmotivet (i horn), etterfulgt av en obo, som svarer hornet med å bearbeide motivet videre. Alt dette er gjort over det samme strykerunderlaget som i takt 3 og 4. I alle tilfeller snakker vi om en enkel melodi+akkompagnement-tekstur, hvilket jeg i hovedsak har valgt å trekke frem på grunn av sin karakteretablerende natur for verket som helhet – verkets sårbare preg etableres i innledningen. Tradisjonelt sett er vi i en klaverkonsert vant til å høre en hurtig førstesats – Tveitt gir oss noe helt annet, og legger opp til dette med denne enkelt, men smakfullt orkestrerte innledningen.

Tveitts orkestrasjon avviker til tider fra det vi ser på som balansert og «velklingende» – om hans «hundrad hardingtonar» skriver Bjarne Engeset følgende:

(...) Geirr Tveitt har som oftast ein annan agenda: Han vil lage eit orkestralt uttrykk for natur, folk og lynne i Hardanger. Og da vert det naudsynt å finne ein eigen særprega orkesterklang som ikkje berre fylgjer klassiske orkestreringideal. (...). ...han er også på jakt etter ein mystisk, mytisk klang. Inne i haugen bur dei underjordiske, og klangen derifrå høyrer vi berre som i ein draum. (Engeset 2003:195)

Selv om «hundrad hardingtonar» er små stykker med mer eller mindre programmatisk innhold, er det sannsynlig å tro at Tveitt har tillatt seg å bruke lignende virkemidler i klaverkonserten også. I den sammenheng vil jeg trekke frem et eksempel jeg synes illustrerer Tveitts bevisste avvik fra det klassiske klangidealet.





69

Fl.

Ob.

Cl. I, II

Fg.

Cor. I, II

Tba.

Tbn.

69

Timp.

69

Pno.

69

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

*p*

*f*

*sf*

I den detaljerte analysen beskrev jeg dette partiet (t. 66-70) som «trollsk». Den markerte artikuleringen i strykere har et lekent, humoristisk preg, samtidig som partiet rent harmonisk avviker veldig fra satsens til nå enkle harmonikk. Satsen som til nå har vært basert rundt dur og lydsk, preges nå mer av en syntetisk skala, konsentrert rundt D-dur og Ess-moll, med noen likhetstrekk til den etterfølgende dimskalaen i takt 70. Se den detaljerte strukturanalysen for nærmere beskrivelse. Partiet er et av de få eksemplene der Tveitt i større grad blander instrumentgruppene. Melodistemmets kontur blir markert i førstehorn og i begge klarinettene. Klarinettene fungerer som nevnt tidligere også som et «lim» mellom dette, det forrige og det etterfølgende partiet. Bassene i strykere blir forsterket med en dyp staccato-trombone, som forsterker det humoristiske «trollske» preget. Denne dype og tette, men likevel lett artikulerte bassen bidrar til å skape en mystisk klangfarge – helt klart en koloristisk effekt som Tveitt tar i bruk. Dette avslappede forholdet til dissonanser i bassregisteret (for eksempel kontrabassens D, med celloens Ess (liten none)) kommer igjen flere steder der Tveitt ønsker å oppnå spenning – se for eksempel takt 170 i tredje sats, der bassens dype F# ligger en liten none under celloens G, i en F#7b9-akkord. Der vi i en analyse trekker frem et parti som spenningskapende harmonisk er det viktig også å se på instrumentasjonen, slik vi nettopp har gjort. En beskrivelse av et slikt parti i form av en reduksjon, der vi beskriver musikken med et besifringssymbol, i dette tilfelle F#7b9-akkord, er alene altså ikke en detaljert nok beskrivelse. Som Godøy påpeker kan vi ikke se på en harmonisk analyse og orkestrasjonsanalyse som to adskilte fenomener (jfr. punkt 3.1). *Sammen* gir de oss en bedre innsikt i Tveitts tonespråk som helhet.

# 4. NASJONALT TONEFALL?

## 4.1 Søken etter nasjonal identitet i Norge

For å kunne se på Tveitts forsøk på å uttrykke et nasjonalt tonefall er det nødvendig å kunne se dette i kontekst av musikklivet fra 1800-tallet og frem. Den tids komponisters ønske om å skape en nasjonal identitet bunner i Norges politiske og økonomiske utvikling etter grunnloven i 1814.

Så godt som gjennom hele 1800 tallet foregikk en intens innsats på alle fronter – politisk, sosialt, kulturelt, kunstnerisk – for å skape en norsk nasjonal identitet. Ikke minst kom kunsten – og i særlig grad musikken – til å spille en betydningsfull rolle i disse bestrebelsene. (Vollsnes 1999:11)

Å forstå hvorfor akkurat kunsten ble så viktig i nasjonsbyggingen forutsetter i første omgang at vi forstår begrepet «nasjon»:

Ifølge den svenske idéhistorikeren Sven-Eric Liedman innebærer en nasjon et *futurum*, noe som skal skapes. På den annen side er nasjon *imperfektum*, forutsetninger, historiske røtter, minner etc. Nasjon kan da ses på som en idé, det er ikke bare folket, noe geografisk eller noe ved statsdannelsen som konstituerer en nasjon, men det er i stor grad mer abstrakte ting som språk, kultur, lover, og en *bevissthet* om dette felleskapet. (Vollsnes 2000a:25)

Slik kan vi forstå det norske samfunnets søken etter alt som kunne definere Norge som nasjon – musikken ble således et viktig virkemiddel. Resultatet ble en stadig voksende interesse for norsk folkemusikk, med den begrunnelse at den i stor grad var uberørt av europeisk innflytelse. Industrialiseringen og det etter hvert nasjonalt voksende skillet mellom bygd og by resulterte i en eksotisering av bondekulturen, noe komponister som Lindeman og Kjerulf, og senere Svendsen og Grieg benyttet som virkemiddel i sin musikk, ved å inkorporere folkemusikk i sine komposisjoner. Men:

I kampen for nasjonal egenart var det ikke bare spenningsforholdet mellom by og land som inspirerte til kreativitet innenfor den nasjonale kunsten. Det var i høy grad også tale om et intenst vekselspill mellom det som kom utenfra og det som ble skapt i Norge. (ibid:12)

Norske komponister reiste til utlandet og studerte, og hentet inspirasjon, særlig fra det tyske musikklivet. Etter hvert opplevde man et skille, ikke bare innad i Norge mellom bygd og by, men mellom Norge og europeisk musikkliv for øvrig. For å dyrke denne nasjonale identiteten vendte datidens komponister seg altså til den norske folkemusikken, som ifølge dem selv var uberørt av europeisk kulturliv. Det er viktig å merke seg at komponistene så på sin integrering av folkemusikk som foredling av materialet, og at ønsket om å bevare dens karakteristikk,

som for eksempel svevende tonalitet, ikke ble vektlagt. Om svevende tonalitet skriver Olav Sæta at «I tider med lavere status for sjangeren [...] var oppfatningen i skolerte musikkretser at slik folkesang var falsk og preget av mangelfull musikalitet og sangteknikk». (Sæta 2004:165)

Av de norske 1800-talls komponistene er det særlig Grieg som assosieres med det klingende «norske». Så sterk er assosiasjonen at det som regel ikke er mulig å skille Griegs personlige særpreg, det «griegske», fra det «norske»:

Når vi i dag likevel opplever det meste av hans [Griegs] musikk som «norsk», skyldes i det i høy grad at hans personlige uttryksmåte var så særpreget av det ble oppfattet som identisk med det nordmenn betraktet som «det norske» i musikken. Ja selv utlendinger opplevde det slik. Tyskerne sa av og til: «Er norwegert» (Vollsnes 1999:15).

Søken etter et nasjonalt tonefall var ikke noe unikt for Norge, men en idé som regjerte i store deler av Europa. Ved å overføre folkemusikalsk materiale til kunstmusikk, fratok komponistene mange av folkemusikkens karakteristikk. Slik er det derfor rent substansmessig mange fellestrekk på tvers av de ulike kulturene.

Regardless of the milieu being depicted, exotism and folklorism almost invariably make do with the same technical devices: pentatonicism, the Dorian sixth and Mixolydian seventh, the raised second and augmented fourth, nonfunctional chromatic coloration, and finally bass drones, ostinatos, and pedal points as central axes. (Dalhaus 1989:306).

Vi må således ikke glemme at musikalsk folklorisme er en betegnelse på funksjon, og ikke substans (Dalhaus 1989:302). Å drøfte hvorfor musikken låter «norsk» eller ikke er interessant, men det vil aldri kunne forandre det faktum at musikken til Grieg ble, og fortsatt blir, *oppfattet* som «norsk».

## 4.2 Tveitt og den nasjonale tone

Etter århundreskiftet oppstod det en ny dypere interesse for folkemusikk. Både samlere og komponister gikk inn for å tilegne seg detaljert kunnskap rundt norsk folkemusikk. Dette gjenspeiler seg i musikklivet for øvrig. Enkeltpersoner som for eksempel komponisten Eivind Groven, med direkte folkemusikalsk bakgrunn, bidro sterkt til denne økte kunnskapen med opptak, nedtegnelser, og senere med sitt arbeid i NRK. Geirr Tveitt sin interesse for folkemusikk, kombinert med en sterk ideologi, gjør det vesentlig for oss å se hvordan dette kan ha påvirket komponeringen av klaverkonsert nr.1.

Tveitt var fra tidlig av opptatt av at hans musikk skulle ha et klart nasjonalt preg. I følge hans egne beskrivelser lærte han den norske folkemusikken å kjenne fra tidlig alder. Denne tilknytningen til norsk folkemusikk kan i ettertid likevel diskuteres. Tveitt var født i Bergen og oppvokst i Drammen, og selv om han tilbrakte litt tid i Hardanger, og senere i Voss, er det sannsynlig å tro at hans selvsikre forhold til folkemusikk var noe romantisert i lys av den norske musikkdebatten i 1920-årene med blant annet David Monrad Johansen i spissen. Sistnevnte holdt i 1924 et i ettertid omdiskutert foredrag, «Nasjonale værdier i vår musikk», hvor han ønsket en ny oppblomstring av det nasjonale tonefallet – i en slags konservativ motforestilling til de nye retningene i europeisk musikkliv. I følge Monrad Johansen var den eneste måten man kunne redde seg fra uheldige sider ved den europeiske musikkutviklingen, å nok en gang vende tilbake til våre nasjonale røtter (Tveit 1983:12-13). Som en løsning presenterte Monrad Johansen en rekke trekk ved vår folkemusikk, som han mente bør tjene som utgangspunkt for den norske kunstmusikken:

- 1) Hyppig bruk av tritonus.
- 2) Forkjærlighet for kvint-intervallet
- 3) Fri rytmisk behandling
- 4) Homofon stil
- 5) Modale trekk
- 6) Korte motiver, som gir seg utslag i små former i kunstmusikken (Tveit 1983:13).

Han ender opp med å spesifisere musikalske elementer som skal ivareta det «norske», men ramser i stedet opp stiltrekk som hverken kan anses å være typiske for norsk folkemusikk alene, eller norsk kunstmusikk med folkemusikalsk tilknytning alene (Vollsnes 2000a:125). Slike beskrivelser i form av «særtrekk» kan i mange tilfeller være misvisende:

Faren ved beskrivelsesmåten er at en profilerer for mye *forskjellene* fra det kjente etablerte. For lesere – og utøvere – uten etablert kodeførståelse kan det lett medføre at dette med «særtrekk» overdrives, komprimeres, og generaliseres, noen ganger helt ut i det kuriøse (Sæta 2004:165).

Det er i det hele tatt et overfladisk forhold til det «genuint norske» David Monrad Johansen presenterer. Likevel er det sannsynlig å tro at disse strømningene hadde sterk innflytelse på den unge Tveitt i forkant av komponeringen av klaverkonserten.

## 4.3 Folkemusikalske trekk i Tveitts første klaverkonsert

Vi skal trekke ut enkelte ting fra klaverkonserten som virker å være inspirert av norsk folkemusikk:

Første sats t 65.

Tema a fremstår i D-lydisk, med tydelige assosiasjoner til en hallingrytme. I fiolinstemmene ser vi en veksling mellom forstørret og ren kvart. Dette kan ha vært Tveitts forsøk på å få frem den «halvhøye» kvarten fra overtonerekka. Videre fra dette partiet repeteres og bearbejdes hornmotivet (takt 66) på en måte som kan gi assosiasjoner til knoppskytingsprinsippet fra slåttetradisjonen, der et motiv gjentas og varieres som et resultat av improvisasjon. Dette partiet gjenspeiler noe av dette spontane, improvisatoriske preget. Denne formen for tematisk bearbejdelse er den mest sentrale i verket som helhet, og det er svært sannsynlig å tro at Tveitt anså dette som et virkemiddel hentet fra slåttetradisjonen. Bassens statiske funksjon er et «folkelig» særpreg. Lignende statiske funksjoner finner vi også i understemmene andre steder. Tveitt ser ut til å ha en forkjærlighet for rytmiske ostinater, som for eksempel:

2.sats, takt 1.

Således er det noe misvisende å kalle et slikt ostinat for statisk, nemlig fordi det er rytmisk dynamisk. Harmonisk derimot, fungerer det som en statisk «bordun», som fremhever det modale i overstemmen. Også rene kvintborduner finnes flere steder i verket, for eksempel i tema b i 3.sats takt 39. For Tveitts forkjærlighet for kvinten kommer tydelig frem. Vi finner flere lange partier der kvintborduner brukes som akkompagnement: for eksempel trede sats t. 45-60, eller 1.sats t. 32-45. Vi ser også tendenser til hyppig bruk av parallellføringer - både kvintparalleller og oktavparalleller mellom ytterstemmene forekommer flere steder: for eksempel oktavparallellen mellom bassen og hornets Ass-G i 1. sats t. 3-4. Trolig er dette et virkemiddel han anser hentet fra norsk folkemusikk, noe han senere også argumenterer for i sin teoretiske avhandling. Tveitts ostinatbruk er likevel ikke bare harmonisk statisk. I særlig ett tilfelle er det harmonisk meget spenningskapende:

188 partitur-reduksjon

The image shows a musical score for measure 188, labeled '188 partitur-reduksjon'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melody starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a sustained chord with a '(b)' marking. The bottom staff is in bass clef and contains a complex rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Dynamics include 'f' and 'ff'.

2.sats takt 188.

Dette kjennetegner andre sats forøvrig – Tveitt benytter virkemidler man kan anse som inspirert av norsk folkemusikk, og setter de i en helt ny kontekst. Det blir i stor grad en ideologisk tilnærming til stoffet – i dette tilfellet er et motiv fra et slåttetema, inspirert av folkemusikk, satt opp mot et rytmisk ostinat (med kvinter), inspirert av folkemusikk.

Resultatet er derimot alt annet enn norsk, grunnet ostinatets harmoniske funksjon. Det minner mye mer om europeisk modernisme, enn genuin «norsk» musikk.

**Lento**  
klaver

*p*

(senza *Re*)

Det sangbare tema a fra 3. sats t. 1 inneholder tydelige bånsullaktige trekk. Den er rytmisk enkel med repetitivt preg. Temaet er dominert av kvintsprang, og kan gi assosiasjoner til sunget tekst. Understemmen gir temaet en «vuggende» følelse, og er med på å definere bånsullpreget. Viktigst av alt er den doriske karakteren, som nok en gang peker mot verkets hovedkarakter. Av alle de modale skalaene var Tveitt særlig opptatt av dorisk, som han mente hadde en fullkommen symmetri med lik oppbygning både i stigende og fallende retning:



Den doriske skalaen, eller «rir» som Tveitt kalte den, er grunnlaget for en mengde norske folkesanger, upåvirket av det Tveitt kalte intereuropeisk tonekunst (Tveit 1983:85). Ikke overraskende er det nettopp denne skalaen som danner det tonale grunnlaget i denne klaverkonserten. Således kan vi si at Tveitts bruk av dorisk til enhver tid er hans måte å uttrykke et nasjonalt tonespråk. Dette, og Tveitts generelle bruk av modalitet, skal vi komme tilbake til senere.



Etter første fremføring i Norge uttalte Harald Sæverud følgende:

Konserten er et forsøk på å fylle de store former med uforfalsket norsk musikk, med folkestemming og slåtter som bærende grunnlag. (...)Slåtte-satsen var livfull både med nydelige arabesker og med avsnitt som var like lettflytende, men mer innholdsløs. Som helhet var verket meget velskapt, morsomt, og takknemlig. (Tveit:163)



*2.sats innledende tema a*

At Sæverud derimot betegner andresatsen som «slåttesatsen» er interessant. Verkets hurtige andresats er nemlig den tydeligste «slåttepregede» satsen, med dens hurtige dansbare karakter og lydiske tonalitet. Det innledende lydiske preget brytes derimot senere av et mer modernistisk, til tider «barbaristisk» tonespråk, mye av det Tveitt nettopp kritiserte Grieg og hans slåtter op.72 for (Tveit 1983:63). Den eneste forskjellen er at Grieg benytter autentisk materiale nedtegnet av Johan Halvorsen etter Knut Dahle, mens Tveitt trolig har skrevet sine egne «slåttetemaer».

## 4.4 En «norsk» klaverkonsert?

I analysen av klaverkonserten fremkom det at modalitet var et av de mest sentrale virkemidlene i verket. I sin avhandling om «det parallelle ledetonesystem» fra 1937 definerer Tveitt de fire skalaene: «rir», «sum», «fum», og «tyr». I virkeligheten er disse skalaene det samme som dorisk, frygisk, lydisk og mixolydisk, selv om Tveitt anså bruken av disse som noe forskjellige. Han nevner også at det er falskt å bruke gamle greske betegnelser på fenomener som er så tydelige i vår egen kultur og historie (Tveit: 1983:82). Selv om avhandlingen ble skrevet etter klaverkonserten er det sannsynlig å tro at mye av denne tankegangen ligger til grunn for hans bruk av modalitet også i hans tidligere komposisjoner. Denne utstrakte bruken av modalitet er altså ifølge Tveitt et resultat av hans norske innflytelse. Hans beskrivelser henger sammen med den på den tiden stadige sterkere tanke om

å skrive i en «norrøn tone» med mål om å bringe tilbake elementer fra en tid der Norge var i maktposisjon. Denne tendensen kan vi spore bare ved å se på en rekke verkstitler av norske komponister fra den aktuelle tiden: *Draumkvedet*, *Voluspaa*, *Sigvat Skald*, *Bendik og Árolilja*, *Armljot Gelline* m.m (Vollsnes 2000b:136). Resultatet er en noe syntetisk tilnærming til det Tveitt beskriver som «urnorsk». Pauline Hall kritiserte nettopp dette: «Tveitts norskdomsbegeistring får ham imidlertid til å hevde at det skulle være noe spesielt norsk eller nordisk ved dette tonespråket...» (Vollsnes 2000b:127). I en artikkel skrevet i 1948 retter Hall mer kritikk mot strømningene i norsk musikk fra mellomkrigstiden:

Det er bare en storartet misforståelse å tro at innslag av kirketoneartene og parallell stemmeføring og slikt er en mønsterbeskyttet norsk oppfinnelse. [...] Slike innslag finner en rett som det er i nyere musikk, i fransk, i engelsk, i italiensk, men brukt diskret og poengtert og for en bestemt virknings skyld. Ingen har hevdet at noe enkelt land sitter inne med eneretten til disse uttrykksmidlene. Men her hjemme har mange komponister berust seg på den siste undergjørende musikalske patentmedisinen i den sikre tro at den er ur-norsk. Og i årenes løp har en sett de nasjonal-musikalske tendensene gli over i karikaturen. (Hall 1948:207-208)

Tveitt nevnes ikke konkret i artikkelen, men det er liten grunn til å ikke anse denne kritikken som rettet mot blant annet ham. På mange måter kan vi si at Tveitts ønske om å skrive «norsk» musikk er mer på et ideologisk plan, enn en praktisk tilnærming av stoffet. De tilsynelatende «urnorske» særtrekkene i hans musikk viser seg altså bare å være særegne tveittske trekk, uten at vi nødvendigvis skal dømme musikkens *kvalitet* ut i fra dette.

I flere av Tveitts kjente tidlige verker, som for eksempel klaverkonserten og invensjonene, er modalitet et sentralt virkemiddel. Det kan være interessant å reise spørsmål om hvordan Tveitt utviklet denne modale stilen i så ung alder. Det er sannsynlig å tro at dette er en videreføring av hans idé om modalitet som et sentralt trekk i folkemusikk. I så tilfelle kan vi snakke om at Tveitt, i likhet med Grieg, *vertikaliserer* folkemusikalske modale trekk, hvis modalitet i større grad er basert på horisontale, melodiske linjer (Aksnes 1999:348). Vi kan trekke linjer mellom Tveitts modale stil og Monrad Johansens foredrag i 1924. Påvirkning av impresjonister som Debussy og Ravel, og deres bruk av modalitet er også sannsynlig, selv om Tveitt ganske sikkert ville ha nektet for det. I forbindelse med oppføringen av *Baldurs draumar* uttalte han følgende i Norsk Tidend, om hvorvidt musikken han skriver skal være «norsk» eller ikke:

Selvfølgelig, det er komisk å skrive a la Ravel i Norge. Internasjonal musikk fins ikke, men bevarer det er mange som lager musikk etter en internasjonal kokebok, akkurat som det sitter arkitekter som sitter med en linjal og tegner streker bortover etter samme oppskrift (Tveit 1983:111).

Det er i det hele tatt noe vanskelig å avgjøre nøyaktig hvor Tveitt har hentet inspirasjon til denne modale stilen fra, særlig siden vi ikke vet nøyaktig når klaverkonserten ble skrevet, og hva som har blitt revidert i ettertid. Vi må forøvrig uansett ikke tro at Tveitt prøver å skrive norsk folkemusikk i hans komposisjoner.

Det er ikke beinveges etterlikning. Eg har berre brukt toneskala'ne åt den eldste norske folkemusikken og folkevisone, teke ut systemet og sett det ut i ei meir medveten form. Eg meiner nemleg at det er ikkje ideell norskdom å freista få eit orkester til å klinga som ei hardingfele. Vi skal ikkje etterlikna, men skapa vidare i same ånda og med same innhaldet (loc. cit.)

Det vi kan si sikkert er at Tveitt har hentet inspirasjon på forskjellige steder, for så å forvandle det til noe eget.

Tveitts klaverkonsert er én fra det lille knippet norske klaverkonserter vi har. Det er vanskelig å utelukke påvirkning fra Griegs klaverkonsert, da kanskje særlig konsertens (Griegs) tredje sats med dens hallingrytme og modale vri mot slutten. Vi vet spesifikt at Tveitt i tidlig alder også studerte verker av Sinding. Til komponisten sendte han også musikk han hadde skrevet, hvorpå han fikk positiv tilbakemelding (Storaas 2008:31). Det kan derfor tenkes at Tveitt har studert Sindings klaverkonsert, uten at vi kan slå fast noe sikkert. Fra Tveitts klaverkonsert kan vi, særlig fra andre sats, trekke paralleller til modernistiske retninger i europeisk musikk. Den røffe bitonale behandlingen av melodisk materiale, tydelig inspirert av norsk folkemusikk, minner om en «folkelig ekspresjonisme» eller «barbarisme».

188 partitur-reduksjon

Fra andre sats, takt 188

Avsnitt som dette kan minne om Bartók og Prokofiev, selv om Tveitt har uttrykt mangel på interesse for Bartók (Aksnes 1999:353). De rytmiske ostinatene i verket kan også sies å være inspirert av russisk musikk, uten at vi kan slå fast noe sikkert. Vi vet at Tveitt var positiv til de russiske 1800-tallsnasjonalistene (Storaas 2008:41,150), men trolig på et mer ideologisk plan. Om sine rytmiske ostinat ville Tveitt nok ha pekt på norsk folkemusikk alene som inspirasjon.

## 5. RESEPSJON

Etter fremførelsen i Bergen med Harmonien dirigert av Harald Heie, var Harald Sæverud stort sett positiv og uttalte blant annet:

Konserten er et forsøk på å fylle de store former med uforfalsket norsk musikk, med folkevisestemning og slåtter som bærende grunnlag. Det kan falle dårligt og virke lettkjøpt, men Tveit har gjort det meget morsomt med en pianistisk takknemlig solostemme og meget talentfull instrumentasjon (Storaas:52).

Etter filharmoniens fremførelse, dirigert av Olav Kielland kan man lese at kritikeren Ulrik Mørk også var imponert:

Verket er et levende eksempel paa hvilken spirekraft der er i norske slaatter og norske rytmer. Verket er norsk og atter norsk fra ende til annen, men det er norske toner i europeisk bearbeidelse, fulle av sprettende liv og med stenk av ung, myk lyrikk (loc.sit.).

Jeg kan ikke finne en eneste anmeldelse der «norskheten» i verket ikke understrekes. I *Norgesbladet* skriver Jens Arbo:

Motivene var ofte nasjonale og syntes til dels hentet fra vår folkemusikk. I siste sats' slåttmotiver og rytmer, i dens kraftige lydiske farver og friske opsving, lå der virkelig helt nye, forjettende toneelementer (Arbo 1932.)

Konsertprogrammenes hovedverk var «Voluspaa» av David Monrad Johansen. Det må derfor tas i betraktning at publikum og kritikere trolig forventet at konserten skulle innholde noe «norsk» musikk. Likevel kan vi nok ganske sikkert konkludere at Tveitts forsøk på å skrive «norsk» musikk var vellykket, rent funksjonsmessig. Også i Tyskland oppfylte verket denne funksjonen:

[...] und weiter, als Uraufführung, eines für Klavier von Nils Tveit gesunde Musik mit Norwegischem Einschlag, dabei aber durchaus originell in der Bearbeitung volkstümlicher Themen, - harmonisch stets vornehm und äusserst geschicht und dankbar im Satz des Klavierpartes, der durch Hermann Belinski in eindrucksvoller Klarheit erstand.(Tveit 1983:163).

Noe kritikk måtte Tveitt også høre, særlig hva angikk klaversatsen:

[...] Klaverpartiet var for stedmoderlig behandlet i forhold til orkesteret, som klang betydelig bedre, og gav ikke solisten større anledning til å vise sine evner og ferdigheter (Tidens Tegn 1932).

Dette kan ha vært en av mange grunner til at Tveitt 15 år senere forandret verkets instrumentasjon:

...for mange år seinare, i august 1947, fortel han at «instrumentasjonen er nylig totalt omarbeidet». Klaverkonsert nr 1 slik me kjenner han i dag er såleis ein bearbeidd versjon, ei vesentlig forbetra utgåve vil me tru, i høve til den opphavlege frå 1927/31 (Storaas:53).

Også andre aspekter ved verket ble kritisert:

Musikken er av helt nasjonal karakter, og der er meget stemning over motivene som fremkommer gjennom klaversoloen og orkesteret, men nogen utvikling synes jeg ikke de får, komponisten behandler ikke stoffet inngående nok, det hele blir likesom for kort (Aftenposten 1932).

Et annet sted kan vi lese:

Et nytt navn, Nils Tveit, tok vesentlig interesse ved den norske aften i går, en ungdom som debutterer med en klaverkonsert. Bare det, at han går like løs på en så stor oppgave, krever respekt. Så har det mindre å si, at han ikke ubetinget seirer alt i første omgang. Det er især komposisjon det skorter på; et innledende «scherzando» fører raskt over i adagio; satsen får ingen fyldestgjørende gjennomføring, fantasien blir snytt for det vesentlige, den flukt i utviklingen som skulde overbevise om dypere sammenheng og mening. Og før en vet ord av det, står man alt ved annen og siste sats, allegretto, bygget over et hallingmotiv, som likesom ikke vil slippe kvelertaket (Dagbladet 1932).

Til tross for den krasse kritikken over konkluderer de fleste med at Tveitt var en komponist med stort talent med en fremtid innen norsk musikkliv. Sistnevnte kritiker skriver avslutningsvis at:

...det skulde også bare mangle, at et debutarbeid som dette ikke hadde sine lett påviselige svakheter; og de er heldigvis av den art tiden kan rette. Om tankene i sig selv ikke virker slående karakteristiske, får de gjennom en vår og fin harmonisering allikevel et preg som stiller musikken i originalt lys og gir komponisten eindomsrett (loc. cit.)

# 6. AVSLUTNING

## 6.1 F-lydisk eller dorisk?

Som nevnt i innledning blir klaverkonserten betegnet nesten utelukkende som «klaverkonsert i F-lydisk» (Storaas 2008:51 og Aksnes 2000:118). I analysen kom jeg frem til at satsenes tonearter var følgende:

- 1.sats – F-dorisk (notert med tre b'er som faste fortegn)
- 2.sats – F-lydisk (notert uten faste fortegn)
- 3.sats – F-dorisk (notert med tre b'er som faste fortegn)

Jeg har brukt satsenes innledninger og avslutninger, samt de dominerende toneartene i de ulike satsene for øvrig, som kriterier for å bestemme toneartene. Ut i fra dette kan vi argumentere imot at verket betegnes som «Klaverkonsert i F-lydisk». Det korrekte vil være å bruke *klaverkonsert i f-dorisk*. Det er uvisst hvorfor verket har fått denne feilaktige betegnelsen. Dette kan ha blitt til i kjølvannet av resepsjonen det fikk etter urfremføringen i 1932. At flere kritikere understreker verkets utpregede bruk av lydisk (f.eks. Arbo:1932), er en teori. Tveitt skriver lydisk i store deler av klaverkonserten (som for eksempel B-delen i 1.sats; hele 2.sats; tema b i 3.sats), men langt mindre enn dorisk, som i tillegg utgjør rammene på verket. Kritikernes anmeldelser kan være et resultat av manglende musikalsk skolering, og det faktum at det lydiske særpreget lettere ble oppfattet enn det doriske. Det sistnevnte er særlig relevant ut i fra den kjensgjerningen at lydisk ble, og fortsatt blir, oppfattet som «norsk». Trolig forventet også publikum dette «norske», i lys av konsertprogrammet for øvrig, som også inneholdt Monrad-Johansens *Voluspaa*. En annen sannsynlig grunn er det faktum at det muligens *kun ble fremført to satser*: «[...] Og før en vet ord av det, står man alt ved annen og siste sats, allegretto, bygget over et hallingmotiv[...]» (Dagbladet:1932). Hvis de to satsene var første og andre, som det etter sitatet å bedømme mest sannsynlig er, er det mer forståelig at kritikere trekker frem det lydiske som dominerende toneart. Det hadde vært interessant og funnet ut om andresatsen sluttet slik den gjør i dag. I så fall sluttet hele verket på en andreomvendingsakkord under den norske

urfremføringen. Detaljer som dette gjør det vanskelig å vite nøyaktig hva og hvor mye Tveitt har forandret i ettertid.

Slik verket fremføres i dag er det uansett mer riktig å omtale det som *klaverkonsert i f-dorisk*. Som nevnt i innledningen var denne misforståelsen rundt verkets betegnelse på mange måter en utløsende faktor for mitt valg av oppgave. Forhåpentligvis har jeg med denne avhandlingen klart å rette på dette.

## 6.2 Lykkes Tveitt?

Til tross for blandet kritikk var de fleste enige om at Tveitt virket som en lovende komponist. Vi skal nå se på hvilke deler av konserten som fungerer, og hva som kunne ha vært gjort bedre. Det er noe vanskelig å bedømme verket slik det en gang var, da det er uvisst hva Tveitt har forandret i ettertid. Jeg skal prøve å beskrive verkets kvaliteter slik det fremføres i dag på grunnlag av det partituret som nå foreligger.

Orkestrasjonen må sies å stort sett å være godt utført. Ikke bare er det håndverksmessig godt, ved at orkesteret stort sett klinger balansert; det er også utformet slik at det forsterker verkets utvikling og dramatik. Tveitt oppnår spenning ved å gradvis forsterke og intensivere bruken av orkesteret. Oppbygningen frem mot takt 193 i 3.sats må sies å være det beste eksempelet på dette. Under kapittelet om orkestrasjon nevnte jeg at Tveitt også orkestrerer formskapende. Ved å bruke kontraster i orkestrasjonen underbygger han satsens form. Tilstedeværelsen av klaveret spesielt, enten den kommer inn eller uteblir, er et av Tveitts tydeligste virkemidler for å forsterke følelsen av nye formdeler. Denne (til tider meget) tydelige forminndelingen er likevel ikke nødvendigvis en positiv ting. Det kan også ses på som en lite kompleks, og kanskje noe banal, måte å utvikle satsen på, sett fra et post-mahlersk ståsted.

Pianisten Håvard Gimse, som har spilt inn verket sammen med dirigent Bjarte Engeset, uttalte (i samtale) at klaversatsen enkelte steder var litt tynt utformet, og at det i tuttipartier derfor var noe vanskelig å ikke bli overdøvet av orkesteret. Pussig nok ble dette også nevnt av kritikere etter verkets fremføring i 1932 (se resepsjon), før Tveitts nevnte bearbeidelse av orkestrasjonen. Vi kan altså undre oss om han har tatt til seg denne kritikken eller ikke, da han bearbeidet verkets orkestrasjon i underkant av tjue år senere.



I kapittel 4 kunne vi lese at Monrad Johansen, i sitt foredrag i 1924 oppfordret komponister til å skrive i et «norsk» tonefall, blant annet ved hyppig bruk av parallelle kvinter og oktaver. I Tveitts første klaverkonsert ser vi en tydelig bruk av dette virkemiddelet. Se for eksempel strykere i 1.sats t.32-44; overliggende blåsere, underliggende strykere i 2.sats t.184; eller klaver i 3.sats takt 50. Parallellene oppstår her i akkompagnementet. I innledningen av første sats derimot, hører vi parallelle kvinter/oktaver mellom ytterstemmene (horn og kontrabass i takt 3 og 4). Det kan på en måte tyde på et mangelfullt håndverk hos den unge komponisten. Dette kan ha vært tilfellet dersom Tveitt skrev denne konserten i 1927, før han reiste til Leipzig og fikk undervisning i blant annet kontrapunkt. Likevel vil jeg si at det i kontekst av verket for øvrig ikke oppfattes som stilistiske brudd, og at vi trolig kan se på det som et bevisst virkemiddel fra Tveitts side, i likhet med de tidligere nevnte eksemplene.

Den tematiske utviklingen verket igjennom er basert på stadige små forandringer i temaene/motivene. Jeg har tidligere beskrevet dette som en slags «knoppskytingsteknikk». Denne måten å utvikle tematikken på kler verkets relativt enkle natur godt. Slik Tveitt har utviklet det tematiske materialet, særlig i de to første satsene, oppnår han en god balanse mellom variasjon og enhet. Det må sies å være godt utført av en uerfaren komponist. Verkets lille besetning, og den noe utradisjonelle «langsom – hurtig – langsom»-inndelingen peker i retning concertinosjangeren. I lys av dette kan vi si at tredje sats viser en litt for ambisiøs side hos den unge Tveitt. Satsen har enkelte sonatesatsaktige trekk, uten at det er i nærheten av å få den tematiske utviklingen vi forventer i en sonatesats. Hele utviklingen frem mot det dramatiske høydepunktet (t. 193) virker å være litt ute av proporsjon i forhold til resten av verket. Dynamikken, den voldsomme klaversatsen, og den funksjonelle harmonikken minner mer om et forsøk på å gjennomføre et rachmaninovsk høydepunkt, mer forankret i senromantisk tradisjon. Således bryter dette partiet litt med verkets stil for øvrig.

Det mest unike med verket, må jeg si, er bruken av modalitet. En god balanse mellom «bordunmodalitet», der modaliteten oppstår over enkle klangflater; og modalitet som et resultat av en mer dynamisk harmonikk. Denne modaliteten anses å være et forsøk på å skrive i en «norsk» tone. og det er fristende å si at det fort kan virke hemmende på komponister å følge slike «oppskrifter».

Faren ved denne musikalske massesuggestionen ligger i det faktum at ofrene lar seg besnære av de ytre trekkene, det som skal være norsk, og glemmer å forske etter det som skjuler seg i de dypere lagene. Bestemte formler viser vei både på det rytmiske og melodiske og harmoniske feltet, bruksanvisningen er ikke vanskelig å følge, og resultatet blir at det personlige preget hos komponistene viskes ut (Hall 1948:209).

Dette synes jeg ikke gjelder Tveitt og hans første klaverkonsert. I bunn og grunn kan all musikk reduseres til bestemte formler. Om Tveitt har fulgt slike formler eller ikke vet vi ikke. Men resultatet er uansett et unikt klangbilde som jeg synes bærer sterke preg av den unge Tveitt.

Geirr Tveitt var en fargerik skikkelse i norsk musikkliv. Han var ekstremt begavet, ikke bare innen musikk, men også som maler og språkforsker. Hans interesse for det nasjonale, og hans til tider kontroversielle utsagn og teorier (som for eksempel hans teoretiske avhandling) har stadig vekk vært gjenstand for kritikk. Mye av dette har dessverre også ledet vår oppmerksomhet bort fra selve musikken hans. «Selv om Geirr Tveitt hadde synspunkter som viser en noe overdreven norsk og norrøn begeistring, er bildet mer nyansert. Han har ikke vært så konservativ og isolasjonistisk i sitt tonespråk som det har vært hevdet, og slik man gjerne kan få inntrykk av ut ifra uttalelser han selv kom med» (Tveit 1983:185). Til tross for at han selv nektet for det, synes jeg første klaverkonsert er et godt eksempel på Tveitt, ikke bare som nordmann, men også som *européer*. Ved siden av det helt tydelige, nemlig at han skriver i en europeisk kunstmusikalsk kontekst, er det som nevnt mange trekk som kan koble han til moderne strømninger innen europeisk musikkliv, som Debussy, Ravel, og Bartók. Og at musikken hans også ble oppfattet som norsk er det ingen tvil om (jfr. kap. 5). Således har den også oppfylt den folkloristiske funksjonen den trolig var ment å ha. Med denne avhandlingen håper jeg å ha tegnet et tydeligere bilde av den unge Tveitt og hans første kjente møte med større former. Forhåpentligvis vil det også bidra til videre forskning rundt Geirr Tveitt og hans virke.

## Kilder:

- Aftenposten (1932). "Voluspå" atter i *Filharmoniske*. Anmeldelse signert med initialene T.V., ukjent sidetall 8/3-1932
- Aksnes, Hallgjerd (2000). «Geirr Tveitt – en rotnorsk europeer» i Arvid O. Vollsnes *Norges Musikkhistorie, bind 4* s. 116-121. Oslo: Aschehoug
- Aksnes, Hallgjerd. (1999). «Geirr Tveitt and Béla Bartók: Sons of Grieg and Brothers in Spirit» i *Studia musicologica norvegia 1999/25*. Oslo: Scandinavian University Press
- Dagbladet (1932). *Filharmonisk konsert*. Anmeldelse signert med initialene E.B., ukjent sidetall 8/3-1932
- Dalhaus, Carl (1989). «Exotism, Folklorism, Archaism», i *Nineteenth-Century Music* 1989 ss. 302-311. University of California Press.
- Engeset, Bjarte (2008). *Geirr Tveitt, Concerto No 1 per piano e orchestra*. Partitur og kritiske kommentarer. Oslo: MIC – Norsk musikkinformasjon
- Engeset, Bjarte (2003). «Naturrealisme og naturmystikk i Geirr Tveitt si orkestrering av Hardingtonesuitene» i *Troldhaugens skriftserie*. Monica Jangaard (Red.) s.191-209. Bergen: Troldhaugens Venner
- Eriksen, Asbjørn Ø. (2009). «Russisk musikk og musikkliv ca 1830-1917. En kortfattet innføring» i *Kompendium: MUS 1430 Vestlig kunstmusikk. Del 4: Fra Beethoven til vår tid. Litteraturpensum*. Oslo 2009: Unipub
- Godøy, Rolf Inge (1993). *Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk*. Manuskript, Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Hall, Pauline (1948). «Musikk», i *Vår tids kunst og diktning i Skandinavia*, bind 2. (Red. Haakon Shetelig). Oslo.
- Møller, Thomas Erma (2010). *Orkestreringsanalyse*. Semesteroppgave, Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Norgesbladet (1932). *Filharmonisk konsert*. Utdrag fra anmeldelse signert Jens Arbo, ukjent sidetall. 9/3-1932
- Piston, Walter (1969). *Orchestration*. London: Victor Gollancz LTD
- Storaas, Reidar (2008). *Mellom triumf og tragedie. Geirr Tveitt – ein biografi*. Oslo: Det norske Samlaget
- Sæta, Olav (2004). «Vokal folkemusikk» i *MUS1420 Vestlig kunst- og folkemusikk. Litteraturpensum* s. 159-175. Oslo 2004: Unipub.
- Torjussen, Trygve (1932). «Filharmonisk konsert» i *Tidens Tegn*. Ukjent sidetall 8/3-1932

- Tveit, Tore (1983). *Geirr Tveitt. Nordmann og europeer*. Hovedoppgave, Universitetet i Oslo.
- Vollsnes, Arvid O. (1999). *Norges musikkhistorie*, bind 3. Oslo: Aschehoug
- Vollsnes, Arvid O. (2000a). *Norges musikkhistorie*, bind 4. Oslo: Aschehoug
- Vollsnes, Arvid O. (2000b). *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen – europeer og nordmann*.  
Oslo: Aschehoug