

**EDVARD GRIEG: FIRE ALBUMBLADE OPUS 28.**

**EN STUDIE OG ORKESTRERING.**

**MASTEROPPGAVE I MUSIKKVITENSKAP UNIVERSITETET I OSLO**

**STEINAR SØREBØ HERMANSEN**

**VÅREN 2015**



## FORORD

Dette har vært en reise som tok til høsten 2012. Ikke overraskende har den inneholdt mange utfordringer, større og mindre, som det har vært utviklende å forsere. Ei heller har det ikke uventet vært stunder hvor tvilen har sneket seg inn om jeg har valgt rett emne til en masteroppgave. Heldigvis har ikke de stundene vært av langvarig og opprivende art; emnet har i seg selv innehatt en motivasjon av sådan art at drivkraften til arbeidet for det meste har vært det dominerende. En rangering av disse motivasjonsfaktorene kan lett føre galt av sted, men Griegs musikk og arbeidet med å komme dypere inn i den må nevnes; min på forhånd store respekt for musikken hans har ikke blitt mindre under denne reisen.

Noen må også takkes i denne sammenheng – først og fremst til min kone som har utvist stor tålmodighet og oppmuntring under dette arbeidet; nær familie skal heller ikke glemmes. Dernest vil jeg takke min veileder, Asbjørn Øftshus Eriksen, hvis innsats har holdt meg på rett kurs under arbeidet og vært en positiv pådriver. Jeg vil også takke øvrige lærerkrefter og medstudenter for inspirasjon under studiet.

## INNHALDSFORTEGNELSE

### INNLEDNING

Introduksjon .....	1
Avgrensning .....	1
Noen omtaler av opuset .....	2
Utgaver og dedikasjon .....	3
Albumblad som genre.....	4

### DEL 1 – ANALYSE AV DE ENKELTE ALBUMBLAD

1.1 Generelt om analysen .....	6
1.2 Litt om den musikalske konteksten .....	6
1.3 Albumblad nr.1, Ass-Dur.....	7
1.4 Albumblad nr.2, F-Dur.....	9
1.5 Albumblad nr.3, A-Dur .....	14
1.6 Albumblad nr.4, ciss-moll .....	16
1.7 En oppsummering .....	18

### DEL 2 – ORKESTRERINGSANALYSE

2.1 Innledning .....	20
2.2 Orkesteret i siste halvdel av 1700-tallet.....	20
2.3 Kombinasjonen orkester-og vokalmusikk.....	21
2.4 Orkestrering 1790 – 1850.....	23
2.5 Orkestrering innen vokale genrer i første halvdel av 1800-tallet.....	24
2.6 Fransk og tysk orkestrering .....	26

2.7 Wagner og hans «Tonmalerei».....	28
2.8 Russisk musikk 1870-1900.....	30
2.9 Norsk musikk 1870-1910 .....	32
2.10 Inn i et nytt århundre – 1: Gigantorkestrene .....	33
2.11 Inn i et nytt århundre - 2: Et uttrykk for reaksjon.....	34
2.12 En oppsummering.....	36

### **DEL 3 – GRIEGS ORKESTRERING**

3.1 Innledning.....	38
3.2 Symfoni c-moll .....	38
3.3 Klaverkonsert a-moll.....	40
3.4 Foran Sydens Klosters.....	40
3.5 Fra scenemusikken til Sigurd Jorsalfar.....	41
3.3 Fra scenemusikken til Peer Gynt.....	42
3.7 Den Bergtekne.....	45
3.8 Våren og Det første møte .....	46
3.9 Fra Holbergs tid.....	47
3.10 Bergljot og Gammelnorsk romanse med variasjoner.....	48
3.11 Aften paa Høifjeldet.....	49
3.12 Fra Lyrisk suite .....	50
3.13 En oppsummering.....	51

### **DEL 4 – ORKESTRERINGEN AV ALBUMBLADENE**

4.1 Innledning .....	52
4.2 Noen begrepsrefleksjoner.....	52
4.3 Albumblad nr.1.....	54

4.4 Albumblad nr. 2.....	56
4.5 Albumblad nr. 3 .....	58
4.6 Albumblad nr. 4.....	60
4.7 En oppsummering.....	62
<b>DEL 5 – EDVARD GRIEG: FIRE ALBUMBLADE ORKESTRERT FOR KAMMERORKESTER</b>	
5.1 I.....	64
5.2 II .....	76
5.3 III.....	86
5.4 IV .....	98
<b>SAMMENDRAG AV OPPGAVEN.....</b>	<b>110</b>
<b>LITTERATURLISTE.....</b>	<b>111</b>
<b>APPENDIKS - ALBUMBLADENE I KLAVERUTGAVE .....</b>	<b>114</b>

## INNLEDNING

### Introduksjon

Jeg har valgt Griegs op. 28, *Fire Albumblade for klaver* som emne for oppgaven, og denne avgjørelsen baserer seg på tre faktorer: For det første er det musikk jeg liker å lytte til og som utøver setter pris på å spille. Dernest er det undring over at opuset er lite framført og at innspillinger utover komplette Grieg-utgaver er vanskelige å finne. Som siste årsak er det et faktum at nevnte opus er sparsommelig og kun kortfattet nevnt i litteraturen. Noen eksempler vil bli nevnt lengre ut i innledningen. I henhold til de to sistnevnte faktorer er det en tanke som umiddelbart melder seg, og det er spørsmålet om årsaken. Er opuset av lavere kvalitet enn annet fra Griegs hånd (hvilket ikke skal drøftes i denne oppgaven), er det genren som er uinteressant, eller er det at Grieg har skrevet så mye storartet musikk at op. 28 har blitt liggende «i skyggen» av denne? Jeg har uansett funnet ut at disse stykkene har mer i seg enn antall framføringer, innspillinger og litteraturomtale skulle tilsi.

### Avgrensning

Som masteroppgavens tittel indikerer, vil det her bli en todeling mellom analyse og orkestrering. Innenfor strukturanalysen vil hvert albumblad få sin studie; først en historisk ramme rundt hvert enkelt, deretter analysen, samtidig med et sideblikk til den musikalske konteksten for det enkelte stykke, både fra kunstmusikk og den norske folkemusikken, her representert ved Griegs *Lyriske stykker* og hans *Slåtter*.

Når det gjelder selve orkestreringen, vil det forut for denne komme tre større avsnitt: Først en generell orkestreringsanalyse med tyngden på 1800-tallet, deretter en analyse av Griegs egen orkestrering, for så å avslutte teoridelen med en analyse av egen orkestrering av de fire albumbladene og de prinsippene som ligger bak. Uten å foregripe begivenhetenes gang, vil et av målene være å komme så nær som mulig opp mot Griegs egen orkestrering. Jeg er på det fullt rene med at dette kan bli utfordrende, i og med at jeg skal skrive for et mindre ensemble enn hva Grieg til vanlig skrev for, i dette tilfelle blåsekvintett, strykere og slagverk, i alt et ensemble på 18 musikere; mer om dette i teoridelen, hvor det vil bli drøftet orkestreringsprinsipper hos bl. a. Adler.

Hvorfor orkestrere disse stykkene? Et av svarene kan uten vanskeligheter legges på nysgjerrighetens kappe – hvordan vil dette lyde for andre instrumenter, er det elementer innen disse stykkene som da vil tre klarere fram, og med dette for øyet, hvilken besetning vil være den beste? Dette vil bli utdypet i del 4 av oppgaven. Et annet svar er at en forhåpentlig en god orkestrering vil kunne gi et tilskudd til ulike amatørensemble og skoleorkestre rundt om, dette med en følge at Griegs musikk kan nå ut til flere. Et tredje argument er at jeg sin tid valgte instrumentasjon innen faget satslære på det som den gang het mellomfagstillegg i musikkvitenskap. Dette falt heldig ut, og jeg anser denne muligheten til egen faglig utvikling.

I denne delen av innledningen er det også på sin plass å nevne Griegs øvrige arbeider i genren albumblad. Disse er tre enkeltstående komposisjoner, hvorav to av dem er plassert i hvert sitt hefte *Lyriske Stykker*, henholdsvis som nr. 7 i hefte nr.1 op. 12, komponert 1864 – 1867, utgitt 1867 og som nr. 2 i hefte nr. 4 op. 47, komponert 1873 - 1888, utgitt 1888. Det tredje, som ikke er med i den opuslisten til Grieg, ble komponert 1878, utgitt samme år, og har blitt nummerert som EG 109. Omtale av disse tre vil dog falle utenfor oppgaven, tross genre.

### Noen omtaler av opuset

Som en illustrasjon til hvordan opuset har blitt omtalt i litteraturen, vil jeg her komme med noen uttalelser fra ulike tidspunkt og forskerhold. Omtalene (dels i utdrag) er satt i kronologisk rekkefølge.

«De 4 Albumblade er graziøse småstykker, der tildels skriver sig fra adskillige år tilbage. I mild melankoli blandet med spøgende scherzostemninger søger kunstneren nogle øiebliks hvile» (G. Schjelderup 1903:93).

«Beside the sixty-six Lyrical Pieces for piano and the arrangements of original works and folksongs, there are a considerable number of separate pieces and collections, among them the fanciful «Humoresken», op. 6, the popular «Albumblätter», op. 28, the «Valses-Caprices», op. 37 – all of these being concert-hall favourites» (Finck 1909:220).

Om 28,1:



«Das erste stammt noch aus der Zeit des Verkehrs mit Gade, ist fein, liebenswürdig, graziös und überhaupt ein rechtes Damenstück;»(Stein 1921/2011:149).

«Det er en grasiøs, elskverdig musikk uten større egenart» (Monrad Johansen utg.1943:240).

«Albumblad» er et ubetydelig stykke» (Benestad/Schjelderup-Ebbe 1980:192).

Om 28,4:

«Ingesamt übertrifft dieses *Albumblatt*, das als einziges in Hardanger entstand, an Originalität die anderen drei in früheren Jahren komponierten Stücke von op. 28» (Brock 1990:223).

Nå skal det riktignok her sies at Monrad Johansen og Stein har skrevet mer om opuset enn vist ovenfor; de er faktisk de eneste biografer jeg har lest hvor hvert enkelt albumblad har fått sin egen (om enn lille) omtale. På den annen side er det et faktum at flere av Griegs biografer ikke har nevnt albumbladene utenom Griegs verkoversikt.

### **Utgaver og dedikasjon**

Hva utgavene av Albumbladene angår, er historien noe komplisert, men gjelder som følger: Opus 28 ble ugitt i 1878 på Warmuth forlag (utgave A). Parallelt med denne kom det en utgivelse på Peters forlag (B-utgaven). I 1899 kom en utgave C på Wilhelm Hansens forlag. Denne er identisk med A-utgaven. I tillegg kom en D-utgave (cirka 1899) på Peters forlag. Denne er identisk med B-utgaven, med unntak av innført fingersetning. Senere opplag er så basert på D-utgaven. De musikalske endringene mellom A og B-utgavene vil jeg komme nærmere inn på under drøftingen av hvert enkelt albumblad, men vil her nevne utelatelse av repetisjon og legato som har blitt non-legato. I den nevnte orkestreringen av stykkene er det D-utgaven jeg vil arbeide ut fra. Årsaken her ligger i at det er Griegs endelige versjon av denne musikken vi har med å gjøre. Dog vil jeg benytte meg av A-versjonen av det tredje albumbladet under orkestreringen; mer om dette kommer i analysedelen av hvert enkelt albumblad og i del 4 – analysen av egen orkestrering.

En annen endring fra første utgave, er dedikasjonen. I nevnte utgave kan vi lese «Til Fru Minna Petersen, Kjøbenhavn». I senere utgaver har den forsvunnet. Årsaken skal ikke

spekuleres i, men hvem er den dediserte, nevnte fru Petersen? I Grieg-samlingen på Bergen Offentlige bibliotek finnes to brev sendt til Grieg fra Overrettsagfører Harald Petersen og hans kone Minna, skrevet henholdsvis 1885 og 1888. Her går det fram at familiene Grieg og Petersen hadde omgang. Videre kan man lese i brevet fra fru Minna at hun sannsynlig har bakgrunn som skolert pianist – hun viser både evne og innsikt, og hun kommenterer både Holberg-suiten (for piano) og sin egen øving av samme stykke (utdrag): «.....sende dig enTak – for Din elsverdige, noble, fine, og dog saa rige Holbergmusik»..... «saamegen Fornøielse – og mig saa forbausende lidt Bryderi ved Udførelsen, uagtet min Teknik visstnok aldeles ikke er Teknik efter Nutidens Conservatorie Fordringer».....»det øvrige kunde for mig ikke være een Tone Annerledes» (Brev fra Minna Petersen, 18/1-1885, Bergen Offentlige Bibliotek; heretter BOB).

### Albumblad som genre

Albumblad som genre har sin forankring i 1800 – tallet. I sitt upretensiøse uttrykk, velklang og form (ofte tre-delt), kan man spore den til forrige periode, wienerklassisismen, da representert ved Mozarts *Les petits Rien* (for orkester) og noe senere med Beethovens bagateller (for klaver). Klaveret ble det toneangivende instrumentet for albumbladet, selv om vi finner nok av eksempler hvor andre instrumenter har blitt tatt i bruk.

Tidsmessig finner vi genrenavnet fra slutten av 1820-tallet og i cirka 100 år framover. Glansperioden kan regnes til rundt 1900, hvor forekomsten blir mer sparsommelig fram mot cirka 1920. Etter dette dukket det kun sporadisk opp, og så vidt vites av oppgaveforfatter, er Chavez' *Feuillet d'Album* (for gitar) fra 1974 siste tilskudd.

Som genre betraktet kan albumbladet sees som en slags musikalsk parallell til 1800-tallets «poesibøker» som generasjonene før oss skrev, en tidlig forløper til det senere 1900-talls minnebøker som mange yngre jenter skrev til hverandre. Albumbladet hadde mye av den samme funksjon; et minne fra en god bekjent, velklingende, gjerne med dedikasjon. Som nevnt skulle disse være enkle i form og uttrykk uten å lodde de store dyp. I hvilken grad «minnene» ble spilt av de tildelte er mer uvisst, men de fleste av dem er musikk som egnet seg godt til framføringer i de såkalte «salonger» og i de mer «kondisjonerte» hjem.

Flere av de mer kjente komponistene har skrevet innen denne genren, både norske og utenlandske, da ofte som Albumblatt eller Feuillet d'Album. Som en enkel oversikt skal her settes opp to grupper – de som skrev enkeltstående stykker og de som skrev samlinger. Her befinner seg for øvrig Grieg, Dvorak og Smetana i en noe spesiell stilling, i og med at de skrev enkeltstående og samling(er) – Smetana skrev for sikkerhets skyld fire av sistnevnte.

Blant dem som skrev enkeltstående albumblad, nevnes Kjerulf og Backer Grøndahl av de norske. Blant de utenlandske finner vi Liszt, Mendelssohn, Wagner, Reger (for klarinett og klaver), Skrjabin og Brahms; sistnevntes skrevet 1853, gjenoppdaget 2012 (!).

Av dem som skrev samlinger, vil jeg trekke fram Tellefsen, Gade, Gliere (for cello og klaver), Schumann, Widor og Ravnkilde. Et interessant poeng hva Schumann angår, i likhet med Grieg, er at hans samling er skrevet over en lengre tidsperiode, 1832-1845, slik at begge samlinger er å kunne betraktes som et samlende opus. Schumanns skiller seg derimot ut fra Griegs med større tekniske krav.

Jeg vil her stoppe opp litt ved den danske komponisten Ravnkilde (1823 – 1890). Han er for mange ukjent, men han burde være av en viss interesse for flere av oss i og med at hans *12 Albumblade* fra 1866 er tilegnet Edvard Grieg. Ravnkilde, med de forøvrig svært så klingende fornavnene Niels Christian Theobald, hadde bostavn i Roma og virket som en slags privat kultur-attache for nordiske kunstnerne som oppsøkte byen. De to ble kjent med hverandre under Griegs opphold der 1865-66. Om et av møtene deres skriver Ravnkilde i brev form til Grieg (utdrag):

*«Kan De huske en af de sidste Aftener De besøgte mig – De stod i det aabne Vindue og tabte Dem i Beskuelsen af den feeagtige Kuppelbelysning – mens jeg spillede det beskedne Stykke i B dur af Albumsbladerne og det er til Minde om denne aften at dette Arbeide, «12 Albumsblade» er tilegnet Dem, hvad De vel ikke har noget imod...»* (Brev fra Ravnkilde, 3/10 – 1866, BOB).

Albumbladet som Ravnkilde omtaler, for øvrig nummer 3 av de 12. Som en liten kuriositet i denne forbindelsen kan nevnes at hans *5 Sange* (hvorav kun 2 foreligger i manuskript) har påtegnelsen «Til Fru Nina Grieg».

## DEL 1 – ANALYSE AV DE ENKELTE ALBUMBLAD

### 1.1 Generelt om analysen

Analysearbeidet vil inneholde følgende elementer:

# Innledning - om bakgrunnen da stykket ble skrevet.

# Strukturell analyse - form, harmonikk, tekstur, rytme, og melodikk i den grad det måtte være relevant, dessuten særtrekk ved det enkelte albumblad i forhold til de øvrige og annen klavermusikk av Grieg (se under), i denne sammenheng formmessig og det harmoniske. Når det gjelder formen, vil jeg ved storformen benytte ABA, mens det ved underdelingene vil bli brukt a1, a2, b1, b2, osv. Se også 1.2 og det enkelte albumblad.

Her vil jeg også benytte betegnelsen bearbeiding. Dette må dog ikke likestilles med gjennomføring som i sonatesats; til det er stykkene for korte, men brukes her om midtdelen hvor det er en utvikling av åpningstema.

I forbindelse med det harmoniske vil jeg videre benytte meg av funksjonsanalyse og bruke betegnelsene T for tonika og S for subdominant, og så videre. Ved mer kompliserte funksjoner vil fullt navn brukes, eks. alterert vekseldominant.

# Eventuelle diskrepanser mellom de ulike utgavene.

# «Dâm» - et begrep hentet fra norsk slåttetradisjon. Leksikografisk har ordet en betydning av «duft» eller «ettersmak», mens det i musikalsk sammenheng vil bety preg, karakter eller personlighet.

### 1.2 Litt om den musikalske konteksten

Som en innledning til selve analysen, vil jeg først sette dem i relieff til Griegs egne *Lyriske stykker*, da sett som en helhet, og da i sammenheng med storformen på de 66 som fyller de 10 heftene. De aller fleste av disse stykkene er i en ABA-form, eller varianten ABABA dersom BA repeteres. Av disse finner vi to varianter, en hvor B-delen fungerer som en bearbeiding/ gjennomføring av A-delen, som f.eks. *Småtroid* fra hefte 10, og en annen i

kontrasterende form, som f.eks. *Bryllupsdag på Troidhaugen* fra hefte 8.

Hva siste variant angår, kan det også her settes opp en to-delning: Den ene varianten som ved *Bryllupsdag på Troidhaugen* gir oss gjerne et lyrisk og sangbart tema gjerne med skifte av toneart, her D-Dur/G-Dur, dvs. T/S, eller som i *Vals*, i hefte 1, da a-moll/A-Dur, altså T/Tv. Denne varianten bringer han for øvrig med seg inn i *Slåtter*, op. 72, nærmere bestemt de to hallingene nr.4 og 7, da med D-Dur/d-moll. Den andre varianten har en B-del som er skrevet i folkemusikkstil, som i *Fra Ungdomsdagene* fra hefte 8 og «Det var en gang» i hefte 10, begge i form av en springdans og Tv i henhold til hovedtoneart.

Årsaken til dette tas opp i sammenheng med albumbladene, ligger i at disse også følger denne malen, nemlig ABA som en storform. I de to første er B-delen en bearbeiding av A, mens det siste er en kontrasterende og folkemusikkpreget form. Hva det tredje angår, treffer vi her på en B-del som er en blandingsform – både i form av bearbeiding, men også folkemusikkpreget; for øvrig mer om dette under selve analysen.

### 1.3 Albumblad nr. 1, Ass - Dur

#### Innledning.

Dette første i samlingen ble skrevet 1864, i hans første opphold i København etter studieårene i Leipzig. Vi befinner oss nå i perioden hvor han møter Nordraak, oppsøker Gade og blir kjent med Nina, da Hagerup. Komposisjonene hans fra denne tiden er i tillegg til det nevnte albumblad, symfonien i c-moll, senere EG 112, 6 *Sange*, op. 4, tilegnet Nina og *Hjærtets Melodier*, op. 5. Han har forholdsvis nylig (1862) blitt uteksaminert som «tysk» komponist, og selv om skussmålene fra konservatoriet er de beste, er han ikke fornøyd med det musikalske utbyttet derfra (noe han for øvrig aldri ble), og han strever med å kunne gi musikken sitt personlige uttrykk.

Aimar Grønvold oppsummerer konservatorietiden hans på følgende vis: «Det havde lært ham en Mængde Ting men kun ikke dette ene: hvad Edv. Grieg var, og hvad han vilde i Verden. Og dog var det netop dette, han vilde vite» (Grønvold 1883:140). En av pådriverne hans i denne retningen, noe Grieg selv var en av de første til å innrømme og påskjønne, var

Nordraak som ivret for et norsk/nordisk uttrykk. Over nevnte albumblad er neppe noe stort skritt i den retning, men har et uttrykk som viser tilknytningen til Leipzig og inntrykkene derfra.

#### Strukturell analyse.

Storformen her er flg.: Forspill – A - B – A1 – Coda. Går vi stykket noe nærmere inn på livet, finner vi at A repeteres, det samme med B, denne derimot skrevet helt ut. Deretter får vi A1 med en overgang som stigning til Coda, slik at formen (med takter) kan settes opp som følgende: Forspill (1-6) – A (7-18)x2 – B (19-34 + 35-50) - A1 (51-58 + en stigning mot Coda (59-65) – (Coda 66-76).

Et forøvrig interessant poeng i dette albumbladet, er at formmessig skiller det seg ut fra de andre tre, i og med det er det eneste av dem som inneholder både forspill og coda. Om vi i tillegg ser nøyere på forholdet mellom A og B, ser vi at A består av 2X12 takter og B av 2X16, og at de er bygget opp av henholdsvis 3 og 4 perioder, hver på 4 takter. A presenterer et tema takt 7-11 i Ass-Dur, T, dette sekvenseres i takt 11-15 i b-moll, Ss, for deretter at takt 15-19 runder av delen via c-moll og F-Dur til Ess-Dur septim, D7.

Del B, derimot, fungerer som en bearbeiding inntil A repeteres fra takt 51. Her finner vi et større harmonisk spekter enn i A-delen. Mens denne modulerer seg mot dominantplan, åpner B-delen med dennes parallell for så å gå akkordisk videre gjennom F-Dur, b-moll, forminskede septimer, f-moll og G-Dur Et interessant parti i B-delen finner vi i taktene 30-35 (repetert i 46-51). Her finner vi et av Griegs såkalte «fingeravtrykk», i form av den fallende kromatikken i mellomstemmene mens melodien ligger i den øverste stemmen. Disse mellomstemmene skaper også dominantforbindelser med kromatiske gjennomgangstoner over basstemmen med lille Ess som danner orgelpunkt. I nevnte takter finner vi også den videre tematiske bearbeidingen, i og med 16-delstriolen med dreietoner her settes sammen med to 8-deler (merket x), samtidig som det synkoperte motivet i mellomstemmene (merket y) fortsetter sin fallende kromatikk. Se eks. 1 nedenfor.

Teksturmessig er satsen overveiende homofon og firstemmig art plassert rundt det midtre av klaviaturet, med en ambitus fra kontra Ass til trestrøken C. Melodistemmen, med

sine forsiringer bestående av dreietoner og forslag av brutte forminskede treklanger ligger øverst, mens de dypeste tonene og mellomstemmene danner den harmoniske basis. De nevnte mellomstemmene danner her en motvekt til det rent homofone, i og med sin selvstendige rytmebevegelse. Se eks. 1 nedenfor.



Som en illustrasjon, kan man ta et vel å merke godt blandet kor, ta dette stykket, fjerne forspill og forsiringer, legge på en tekst, og bortsett fra noen meget få yttertoner (de nevnte Ass og C) er satsen sangbar, med melodi i sopran, noe deling i tenor og ellers godt innenfor de forskjellige stemmeleiene.

#### 1.4 Albumblad nr. 2, F – Dur

##### Innledning.

Vi befinner oss nå i 1874, det har gått 10 år siden forrige albumblad, Grieg er en gift mann og bosatt i Kristiania. Han har hatt både sorger og triumfer bak seg; på det private plan datteren Alexandra som døde som ett-åring, og på det kunstneriske plan triumfene med amollkonserten og scenemusikken til *Sigurd Jorsalfar*. Grieg er nå inne i en svært så hektisk, men også opprivende arbeidsperiode; forholdet til det noe skrantende Bjørnson-initierte operaprojektet om *Olav Tryggvason*, og dermed også til Bjørnson, er på hell, og han har begynt samarbeidet med Ibsen om musikken til *Peer Gynt*. Samtidig er han i gang med klaverarrangementene til den danske utgaven av *Norges melodier*. Siden forrige albumblad har han funnet sin uttrykksmåte i tråd med de norske idealene inspirert av Nordraak, men i dette albumblad er vi som i det første tilbake til et tyskinfluert uttrykk.

Noe meget spesielt med dette albumbladet, er at det også forekommer som klaver – stemmen i en av Griegs romanser til en Bjørnson-tekst; *Den Blonde Pige – 2*, EG 138, fra samme år. Historien bak denne er noe diffus, siden Grieg i 1867 hadde komponert sangen som går under navnet *Den Blonde Pige – 1*, EG 130, med samme tekst. I henhold til Beryl Foster hvor hun viser til Nils Grinde (Foster 1990:67), hevder hun at romansen kom først og så at Grieg mente at klaverstemmen (i EG 138) kunne stå for seg selv. Om det var Nina eller Edvard som mente at den første versjonen var den beste, sier på den annen side historien ingenting om. Et interessant poeng her er for øvrig at denne teksten er den eneste Grieg har satt to tonsettinger til. Et annet poeng er at begge har blitt trykket etter Griegs død, den første utgitt på Wilhelm Hansen i 1908, og den andre først trykket i Grieg Gesamtausgabe (GGA), bind 15, i 1991.

#### Strukturell analyse.

Som storform her har vi i utgangspunktet en A-B-B1-A1. Ser vi nærmere på stykket, finner vi en oppbygning som er betydelig mer komplisert. Jeg vil begynne med å inndele stykket i perioder på 8 og 8 takter for komme fram til en oversiktlig inndeling (med taktnummer). A-delen består av 2x8 takter, B-delen av 8 takter, B1 (en variant av B) på 12 takter, deretter et klimaks på 4 takter for så å runde av med A1 på 8 takter, slik at vi får flg. inndeling (uten repetisjon): A (1-8 + 9-16) – B (17-24) – B1 inkludert klimaks med nedtoning (25-37) – A1 (38-45). Viktig her er å nevne at forskjellen mellom henholdsvis A og A1 ligger i det harmoniske; mer om dette senere i analysen.

For å gå videre inn i analysen, må det sies noe om teksturen her. Satsen er firstemmig homofon, men med tidvis selvstendig stemmeføring utenom øverste stemme. Ambitus her ligger fra kontra F til firstrøken C, altså en utvidelse fra forrige, noe som fører til et større klanglig spekter.

Videre inn i analysen, ser vi nå A-delen kan deles inn i 4 perioder, hver på 4 takter, hvor alle harmonisk beveger seg fra C-Dur septim med forstørret kvart via G-Dur septim (DD7) for så kadenseres til C-Dur (D). Et interessant poeng her er jo at selv om albumbladet har tonearten F-Dur (noe analysen har som utgangspunkt), er jo hele første del



innenfor C-Dur; F-Dur blir faktisk ikke stadfestet før i stykkets siste takt. Hva melodien her angår, begynner den i sopranleie (1-4), videre gjentas den i tenor for så å runde av i et oktavert sopranleie (5-8). Dette repeteres så i taktene 9-16.

Når vi går over til B-delen, finner vi det samme mønsteret hva perioder angår, men her har Grieg gjort det mer komplisert. Ser vi på taktene 17-24, finner vi ikke 4+4 takter, men et motiv x i 17-18 som sekvenseres en kvart opp i 19-20, for så i noe endret form, x1, sekvenseres over taktene 21-24, slik at 17-24 kan deles opp 2+2+4 takter. Se eks. 2 nedenfor.

Eks. 2: Op. 28,2,takt 17-24:

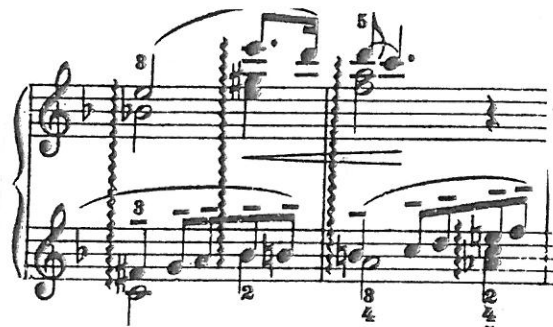
Dessuten blir det tematiske noe endret her, fra en stigende melodisk linje over to takter i A, til at det nå i andre takt rundes av. Harmonisk er taktene 17-24 interessante, her er mye kromatikk i mellomstemmer, og kombinert med sekvenser, kommer vi et stykke unna utgangspunktet. Om vi igjen tenker på stemmene i et blandet kor, er alt- og basstemmen verdt å se nærmere på. Ved de parallelle bevegelsene (desimavstand) på nærmest mikronivå, finner vi et lite motiv y i takt 17-18 som blir gjentatt i sekvens i 19-20, for så å utvides til y1 som blir spilt i 21-24. Disse temaene, x og y, har da sin opprinnelse i åpningstaktene i albumbladet. Dette, kombinert med sopranstemmen i sekvenser som ender i en ciss i 34, en-harmonisk med dess, gjør at vi får en vandring fra g-moll i 17 til Dess-Dur i 24. Se eks. 1 s.10. Etter dette en variant B1 som gjennom flere modulasjoner kadenserer i C-Dur. Deretter får vi overgangsdelen vekslende mellom C-Dur og g-moll, før vi takt 38 kommer til A1, som i motsetning til A ender opp F-Dur.

Harmonisk sett, kan dette albumbladet betraktes som det mest interessante av de fire. For å begrunne dette, vil her drøftes videre to punkter som sammen med drøftingen ovenfor vil understreke dette.

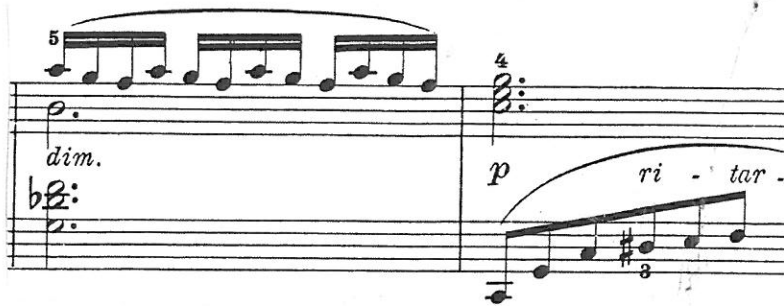
For det første gjelder det hovedtonearten her. Grieg har selv angitt F-Dur. Denne blir først etablert i siste takt, mens stykket holder seg mye innen C-Dur. Dersom vi vil i teorien holde oss i F-Dur, får vi B-delen som begynner i g-moll, altså subdominantisk funksjon. Om vi derimot tenker oss C-Dur som gjeldende, vil B-delen få et modalt preg; noe som også vil bli understreket av overgangens veksling (32-36) mellom C-Dur og g-moll (T/Dv). For det andre vil jeg her bruke begrepet «dåm» (se s.6) som et analyseredskap her i dette albumbladet. «Dåmen» her er Wagner, nærmere bestemt Tristan. Nå er det ikke slik at Tristan-akkorden er i dette stykket, men karakteren er der, nærmere forklart på to felt.

Det første kan vi observere i første akkord (takt1) hvor oppløsningen av denne går inn i en ny akkord (t.2) som forgjeves søker oppløsning i takt 3 som endelig får løsenet i t. 4. Det andre finner vi i akkorden i første takt som gjentas i takt 5, men denne gang i en annen omvendning enn i t. 1. Jeg velger her å karakterisere den som en slags «Griegsk» variant av Wagner, noe som er med på å gi stykket en lengtende, nærmest smektende karakter, eller «dåm». I stedet for sistnevntes akkord bestående av en forstørret kvart + ren kvart med stor ters i mellom, har Grieg bygget opp sin av to forstørrede kvarter med en forminket kvart (= stor ters) i mellom. Se eks. 3 nedenfor.

takt 1-2+5:



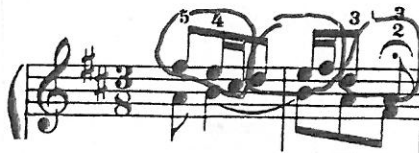
Et annet meget interessant poeng her, er en rytmisk finurlighet i taktene 33 og 35. Her finner vi tilsynelatende en bevegelse av fire 16-delsnoter (merket x) som blir repetert to ganger. Ser vi noe nærmere på nevnte takter, finner vi en sekvens av de tre første tonene, A, G og F (merket y) som blir gjentatt tre ganger, se eks. 3. Vi står her med andre ord overfor et tvetydig metrum: Er taktene 3 over 3, eller er de 4 over 3? En mulig tolkning av dette kan være en form for polyrytmikk, uten at det her skal spekuleres for mye i det. Se ellers eks. Eks. 4: Op. 28, 2, takt 35.



Et liknende eksempel finner vi i hans *Jølstring*, op. 17, 5. Fra takt 27 går denne over til 3/8 – takt fra 2/4. Her finner det interessante faktum at Grieg på motivnivå innen enkelte takter beveger seg innenfor 2/8 – takt. Se eksemplene 5 a og b nedenfor merket x. Dette gjør at vi innenfor en klar 3 - takt tidvis får et halling-preg.

Eks. 5a, b: Op. 17, 5,

takt 27-28 +



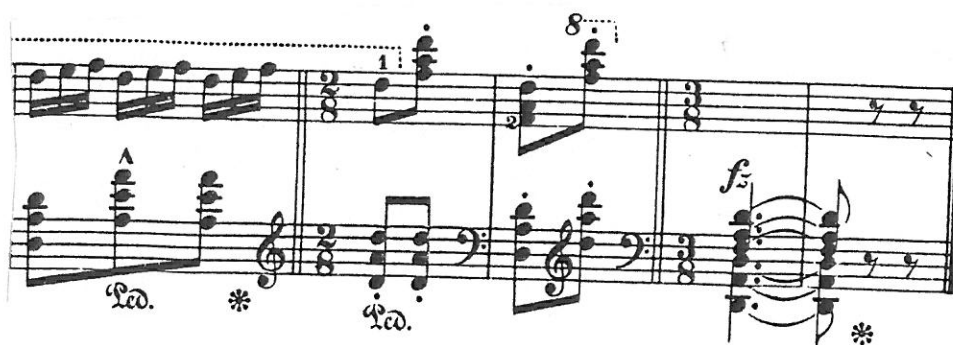
45-46:



Et annet faktum som understreker over nevnte, er at Grieg mot slutten av stykket legger inn to takter i 2/8 - takt. Se eks, 6 nedenfor.

Eks. 6: Op. 17, 5,

takt 57-58:



Jeg vil her legge inn et utsagn gitt av pianisten Ingebjørg Gressvik (1908- 2000) under en samtale med oppgaveforfatter på 1980-tallet om *Jølstring*: «Grieg har holdt oss for narr i alle år. Her har vi spilt en springar, og så har han lagt inn en halling!»

## 1.5 Albumblad nr. 3, A – Dur

### Innledning.

Året er blitt 1876, det har gått 2 år siden forrige albumblad, Grieg nærmer seg slutten av sitt opphold i Kristiania, og som i forrige periode mellom to albumblad, har han også nå opplevd både sorger og gleder. Begge hans foreldre gikk bort i 1875, og i kjølvannet av dette skrev han Balladen i g-moll, hans største verk for solo klaver. Dette ble et meget personlig verk for Grieg, og han klarte aldri å opparbeide stor nok psykisk styrke til å spille den offentlig. Samtidig fikk scenemusikken til *Peer Gynt* sin oppførelse med stor suksess. Av annet fra denne tiden, kan nevnes Ibsen-sangene op. 25; spesielt kan nevnes den første i samlingen, *Spillemenn*, da denne har stor betydning for et av Grieg muligens største kammermusikkverk; mer om dette i 1.7.

### Strukturell analyse.

Som i de tidligere albumbladene er også dette i en tredelt form, men til forskjell er her første og tredje del identiske, ergo A-B-A-form. A-delen (takt 1-28) er en grasiøs og enkel liten vals i tre deler; a1 (1-8), a2 (9-21) og a3 (21-28), slik at vi får en liten A-B-A1-form innenfor store A. I a1 blir temaet presentert, og i a2 blir det repetert og modulert til dominantplan. Takt 9-10 er en bearbeiding av t.1 som repeteres i 11-12. Disse fire taktene blir så repetert 13-16 i sekvens en kvart opp til A-Dur med samme tillegg (D7+9). Deretter kommer modulasjonstaktene 17-21 som fra D-Dur via Dmaj7 og h-moll7 kadenserer ved E7, og vi er igjen i A-Dur i a3. Denne utviklingen og forholdet mellom a- og b-del finner vi også i albumblad nr.4, se s.17. Legg merke til tonen D som orgelpunkt i i de samme taktene. Se eks. 7, nedenfor, vedr. 28,3.

Eks. 7:

Op.28, 3,

takt 17-20:

The musical score for Op. 28, 3, measures 17-20, is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. The tempo marking "dim e ritard." is written above the lower staff. The dynamics "p" and "Ped." are indicated. Asterisks are placed below the lower staff in measures 17, 18, 19, and 20.

Vi kan herved gå over til B-delen. Denne danner i motsetning til 28,1 og 2 både en kontrast til A-delen; først og fremst i egenskap av at den er folkemusikkpreget – vi snakker her om et springdanspreg, samtidig med at vi har tematisk bearbeiding av A. Formmessig er denne delen interessant, muligens sett opp mot B-delen i 28,4 blant de mer interessante partiene av albumbladene, og for å tydeliggjøre dette, er det på sin plass å foreta følgende underdeling: b1 (takt 29-36)- b2 (37- 55)- b3 (56-63); ergo så kan B-delen på et vis betraktes som en egen A-B-A-del innen storformen. Her må det skytes inn at bortsett fra en noe annen harmonisk progresjon i 33-36 enn 60-63, er b1 og b3 like. Når vi da har repetisjon av taktene 37-64, vil da B-delen få flg. form: b1-b2-b3-b2-b3. Som vi senere skal se, vil 28,4 med et lite unntak også falle inn under dette mønsteret.

Harmonisk er B-delen også en kontrast til A-delen i og med at denne begynner i a-moll (Tv). Et annet interessant poeng her er det tonale rykket som skjer i t, 41. Harmonisk er denne delen relatert til a-moll, men taktene 41-44 befinner seg innenfor Ass-Dur, noe som er fjernt fra grunntoneplan. Se eks. 8 nedenfor.

Eks.8:

Op.28, 3,

takt 41-44:

Slike tonale rykk er ikke uvanlig hos Grieg. Et av eksemplene som kan nevnes her, er *Småtrold* fra 10.hefte *Lyriske Stykker*; I B-delen her gjør Grieg et tonalt rykk fra C-Dur til E-Dur.

Hva gjelder teksturen i dette stykket, er den i store deler en lett og luftig 3- og 4-stemmmig sats med noe dobling og noen partier med kraftige akkorder, sistnevnte som da kan egne seg som tutti-partier i en orkestersats. Satsen er homofon med diatonisk melodiføring, men stedvis med noen større sprang. Ambitus her er som i forrige, men denne gang i A-Dur.

I innledningen til analysen er nevnt diskrepanser mellom de ulike utgavene. De fleste

av dem går på går på det rent foredragsmessige, men i dette albumbladet er det en som får konsekvenser, både på det formmessige og, ikke minst under orkestreringen. I D-utgaven får vi en firedels-pause mellom A- og B-delen (takt 28), mens det derimot i A-utgaven i samme takt befinner seg en firedels C2 som er bundet over til neste takt (29), altså første takt i B-delen, se eks. 9 nedenfor.

Eks.9:

Utg. A: 

Utg. D: 

I og med A-delen er i A-Dur og B-delen i a-moll, får vi her en tone som fungerer som tverrstand i en overgang. Mens jeg vil orkestrere de to første og det siste albumbladet etter D-utgaven, vil jeg (grunnet nevnte faktum) orkestrere dette tredje etter A-utgaven. Mer om dette senere. Se også s.3 under **utgaver og dedikasjon**.

## 1.6 Albumblad nr. 4, ciss – moll

### Innledning.

Vi har nå kommet fram til 1878, ekteparet Grieg befinner seg nå i Hardanger, og det siste albumblad i samlingen blir nå komponert. Som nevnt under 1.5 har Grieg brakt med temaet fra *Spillemenn*», hvilket han nå benytter i strykekvartetten i g-moll. Foruten nevnte verk har også begynt med *Den Bergtekne*, «Vinjesongane» og *Album for mannssang*. Her legger han også siste hånd på to andre klaverstykker, Albumblad, EG 109 (se s.2) og *Improvisata*, op.29. Ut fra Griegs korrespondanse på denne tiden skjønner vi at han har hatt de tre første albumbladene liggende klare, og ved at han nå har skrevet det siste i samlingen, ønsker han å utgi dem samlet, i tillegg til *Improvisata*en. Han skriver (utdrag):

«Nu skal De høre, hvordan det for Øjeblikket ser du i mit Pianofortekompositions-værksted. Jeg har beskæftiget mig med andre Ting, derfor findes såre lidet. Jeg har to små

*Opus liggende færdig, det ene 3 Albumblade, det andet 2 Improvisata over norske Folkeviser»* (Brev til Warmuth, 4.mars 1878).

Et pussig lite poeng rundt denne utgivelsen, er at man kan få inntrykk av at Grieg selv enten mistet litt oversikt over egne opus, eller at han muligens ikke la den største sjelen i disse to arbeidene. Han skriver til forlegger (utdrag):

*«Pengene i dag modtaget. Omstående Kvittance. Improvisata er op. 29 og Albumbladerne op. 28 eller omvendt, jeg husker det ikke i Øjeblikket. Men da Albumbladernehar Opustal, så kan De selv tilføje det på Improvisata, når De ved, at det drejer sig om op.29* (Brev til Warmuth, 25. august 1878).

#### Strukturell analyse.

Som forrige albumblad er også dette tredelt, med en identisk første og tredje del (i manuskriptet har ikke Grieg skrevet ut siste del, bare markert da capo), mens midtdelen er mer sammensatt, slik at storformen blir A-B-A. I tillegg kommer en liten overgang (2 takter) mellom B og A; eller om vi vil, en coda om B sees separat. Denne dobbeltbetraktningen er også å finne to andre steder i stykket; de oktaverte Cissene på tredje taktslag i t. 23 fungerer som overgang (enharmonisk Dess) til B-delen, mens de samme i 74 fungerer som avslutning.

A-delen her fungerer som en slags vemodig folketone i tre perioder, a1, a2 og a3, hver på 8 takter, men hvor midtperioden har et lysere og mer optimistisk preg, dels grunnet annet tonikaplan. Mens første og tredje periode kretser mye rundt ciss-/giss-moll, ligger i store deler det tonale i midtdelen rundt E-/Giss-Dur. Dessuten er teksturen tettere og i et dypere leie ia3, spesielt 4 siste takter. Som i 28,3, har også A-delen en harmonisk progresjon hvor den mot a2 modulerer til tonaliteten som nevnt over, for mot slutten av a3, vende tilbake til opprinnelig tonalplan.

B-delen har, etter de fleste biografier, sin egen historie (kort fortalt): Grieg sitter en kveld i Hardanger og komponerer dette albumbladet og underveis, fra langt ute på fjorden, høres en slått fra en spillemann som er ute i båt. Dette inspirerer til de første taktene av B-delen, hele delen forøvrig i form av en halling. Se eks. 10 nedenfor.

Eks. 10:

Takt 25-28:

The image shows a musical score for piano, measures 25-28. The tempo is marked 'Allegro giocoso.' and the dynamics are 'pp una corda'. The score is in 2/4 time and features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The bass line is marked 'D. sempre'.

Musikforskeren Hella Brock karakteriserte i sin tid dette albumbladet som det mest originale av de fire (se s. 3). Dette er påstand jeg ikke skal bekrefte eller avkrefte, men det er neppe noen stor overraskelse om det skulle være B-delen eller gjerne de første taktene av denne som utsagnet hviler på. Her har Grieg laget et meget malende bilde av både slåtten og omgivelsene rundt. Hører vi dette, er det ikke noe problem å se for seg Hardangerfjorden som bare liggende der som en mørk (og truende?) medspiller representert i oktaven store og kontra Dess gjennom åtte takter mens slåtten toner fram. At Grieg lagt inn pianissimo i dette partiet er illustrerende nok, men for å gjøre bildet komplett, har han i tillegg markert una corda i disse taktene (25-32). Dette vil bli nærmere omtalt under analysen av orkestreringen av albumbladene.

En ny periode med ny melodi og annet akkompagnement kommer så inn i slåtten (33-40). Her har Grieg gjort en litt uventet vri; perioden er i Ass-Dur, og taktene 33-36 veksler mellom Ass-Dur /Ess-Dur (T/D), mens 37-40 veksler mellom Ass-dur/ess-moll (T/Dv), og perioden får med dette et modalt preg. Deretter (41-48) kommer en variert reprise av 25-32, men denne gang med akkompagnement i form av rene kvinter i etterslag. Sistnevnte fortsetter i 49-50, og stykket rundes av med en reprise av A-delen. Som nevnt under 28,3 får da også denne B-delen en ABA- form, men med siste A som variert.

Jeg har vært innom det teksturmessige, men vil nevne videre at dette albumbladet er det av de fire med størst klanglig spennvidde og ambitus, den siste med kontra Ciss og trestrøken B som ytterpunkter. Satsen er homofon, tidvis koralpreget (A-del) og varierer fra enkel tre- til firstemt med doblinger, spesielt i dypere leie.

### 1.7 En oppsummering

Jeg vil finne det naturlig etter denne gjennomgangen å plassere stykkene i to hovedgrupper: De to første med et tyskinfluert preg og de to siste med et norsk/nordisk. De



to siste har også et kontrasterende midtparti, det tilsvarende hos de to første er en bearbeiding. Hvor «store» disse stykkene er, er det ikke min oppgave å uttale meg om her, men det er derimot en relevant spekulasjon om hvordan stykkene ville ha blitt tatt i mot i «de tusen hjem» om samlingen hadde blitt kalt «Lyrisk Suite» eller liknende. Likeledes kunne det ha vært om stykkene hadde hatt en tittel. «Sommeraften» eller «Længsel» har muligens en større appell enn «Albumblad i F- Dur».

Pedagogisk vil jeg også mene at stykkene har mye å tilføre. De krever riktignok at man har spilt en stund, men er takknemlige å øve inn: De er velklingende, og de dekker både et teknisk og musikalsk spekter slik som god variasjon i anslaget, hurtighet, god noteslesning og et mangfoldig uttrykk. Dessuten klarer man forholdsvis raskt å komme et stykke i vei, slik at man ikke får følelsen av å sitte med et endeløst strev. For å antyde en mulig progresjon for disse, vil jeg fra en klaverteknisk side anbefale at de øves inn i rekkefølgen 2, 3, 1 og 4.

## **DEL 2 – ORKESTRERINGSANALYSE**

### **2.1 Innledning**

Denne delen vil gi en generell gjennomgang av ulike orkestreringsteknikker - og prinsipper fremlagt kronologisk fra annen halvdel av 1700 - tallet og fram mot 1920 - tallet. Med tanke på at musikken som i del 5 skal orkestreres er skrevet i perioden mellom 1860 og 1880, vil tyngden av analysen ligge på 1800 – tallets orkestrering, men grunnet at jeg skal skrive for et mindre ensemble (18 musikere), er det også relevant å se på orkestrering tidsmessig i ytterkantene av nevnte perioder.

Konkret vil det si at analysen begynner med Mannheimer-orkestret og ender opp med Schönberg og Prokofjev, henholdsvis 1. kammersymfoni og 1. symfoni. 1800-tallet vil så bli inndelt i ulike orkestreringsstiler satt inn i en historisk bakgrunn for disse i henhold til generer og den nasjonale bakgrunn. Analysen vil avgrense seg til genren symfoni med enkelte eksempler fra programmusikk, men det vil også bli drøftet i hvilken grad opera og andre genre innen vokal/dramatisk musikk har påvirket orkestreringsteknikker.

Videre vil det bli en drøfting av ulike orkestreringsstiler, basert på det som hos Møller går under betegnelsen fransk og tysk orkestrering (Møller 2011) med ulike linjer på 1800-tallet. Wagner vil her få et eget avsnitt. Jeg vil også trekke inn russisk og italiensk musikk og likedan norsk musikk. Griegs orkestrering vil bli nærmere drøftet i del 3.

I tillegg vil det i denne delen av oppgaven bli tatt opp orkestreringsprinsipper med bakgrunn i en artikkel av Rolf Inge Godøy hvor han bl.a. tar utgangspunkt i systematisk instrumentasjonsanalyse og hvor begrepene klang og tekstur blir drøftet (Godøy 1993).

### **2.2 Orkesteret i siste halvdel av 1700 – tallet**

Analysen her begynner i annen halvdel av dette århundre med den såkalte Mannheimer-skolen, hvor den er oppkalt etter orkesteret i byen Mannheim. Her ble det satt en ny standard for orkester, sett på bakgrunn av orkesteret i barokken. Noe av det nye her

er at vi forlater prinsippet med basso-continuo som inntil da hadde fungert som en akkompagnerende part, mens man nå gikk over til klart spesifikke instrumenter som hadde denne oppgaven. Hva resten av instrumentariatet angår, ble også dette mer spesifisert. Mens man flere ganger i barokken antydte et melodiinstrument, gjerne på blåsersiden, ble det nå i mange av tilfellene angitt klart hvilket. Blant dem som benyttet seg av disse prinsippene, kan nevnes komponistene Johann og Carl Phillip Stamitz (far og sønn), Graun, Vogler, Xaver Richter og Jomelli.

Disse (gjærne nevnt med J. Stamitz i spissen) var da med på å sette en ny standard for orkestrering bestående av strykere, treblåsere og messingblåsere, noe som ble utgangspunkt for orkesteret brukt av Haydn og Mozart og i forlengelsen av disse to, Beethoven. Strykerne ble kjernen i orkesteret, mens blåserne bestod av fløyte eller obo, ofte horn, noen ganger med trompet.

Her er det dog viktig å være oppmerksom på at vi er inne i en overgangsperiode hvor de nye prinsippene ennå ikke har blitt stadfestet slik vi kan se det hos Haydn og Mozart. Selv om standarden er satt, kan man på flere tittelsider til både symfonier og solokonsserter lese at besetning ennå kan være noe uklar. Jeg vil her gi to eksempler på dette.

Johann Stamitz (1717-1757): *Six Symphonies a Deux Violons, Taille et Basse. Deux Hautbois ou Flutes, et deux Cornes de Chasse* (utgitt 1769). Carl Philipp Stamitz (1745-1801): *Quatrieme Concerto A Clarinette et Violon Principales ou deux Clarinette deux Violons Alto et Basse Deux Hautbois Deux Cors Adlibitum* (utgitt 1797).

«Corne de Chasse»; som her er nevnt, var uten ventiler og kunne bare spille innenfor den såkalte naturrekken; andre toner krevde at det ble byttet ut bøyler av ulik lengde. Det senere ventilhornet, «Mechanische Horn» sørget da for at instrumentet fikk en betydelig mer fleksibel anvendelse.

### **2.3 Kombinasjonen orkester - og vokalmusikk**

Før det skal drøftes overgangen til 1800-tallet, er det nødvendig med et avsnitt om vokalmusikken, da ment det tekstlige innholds innflytelse på orkestreringen på dette

tidspunktet, da dette henger nøye sammen med forgående og påfølgende avsnitt. Som viktig faktor i denne sammenheng har vi C. W. Gluck (1714-1787) som med sin operareform fremstod som talsmann for prinsippet om den dramatiske helhetsformen. Musikken skulle ikke lenger være underlagt teksten, men være en likeverdig del av det hele, det vil si et helhetlig og realistisk uttrykk. Dette vil for øvrig bli nærmere drøftet under avsnittet om Wagner. Dette siste innebærer at det ble tvunget fram endringer i orkestreringen, i første rekke en endring i antall blåsere og et derav økende antall strykere; ergo et større orkester, inkludert slagverket. Samtidig ble stadig flere instrumenter tildelt solistisk pregede oppgaver, spesielt på blåsersiden.

En annen effekt av dette var behovet for utvikling av de eksisterende instrumenter, ventiler på messingblåsere er allerede nevnt. Dessuten ble det behov for nye instrumenter innenfor de enkelte gruppene. Dette vil bli tatt nærmere opp i senere avsnitt, men vil her allerede nevne J. Haydn som i oratoriet *Skapelsen* var blant de første som benyttet seg av kontrafagott. Solistiske oppgaver er i og seg selv ikke noe nytt; allerede i barokken ble det benyttet solistiske partier i kirkemusikalske verk som for eksempel oratorier av Händel og kantater av Bach, men dette var i mindre orkestre og da som obligate partier i henhold til arier. Det nye her er tankegodset; her er instrumentenes funksjon å understreke tekst og skape effekt; dette gjelder ikke bare opera, men også kirkemusikalske genrer som messe, requiem og oratorium. Jeg vil her komme med noen eksempler:

1: W. A. Mozart: *Die Entführung* (1782) - ouverture. Her er det tyrkisk preg, mye takket være skarptromme og cymbal. 2: D.s.: *Die Zauberflöte*(1791)-Sarastros arie, *O Isis und Osiris*. Her er det en høytidelig og verdig stemning som skal formidles, noe som oppnås grunnet Sarastros tidvis mørke bass i rolig tempo støttes opp av en besetning bestående av bratsjer, celli, basett-horn, tromboner og fagotter. 3: J. Haydn: *Die Schöpfung* (1798) – begynnelsen. Her er det kaos og tomhet som skal skildres, tempoet er largo og stillestående. Vi hører etter hvert urovekkende bevegelser i flere instrumenter fram til det dukker opp en meget rask, to-oktavers skalabevegelse i soloklarinett. Denne gjentas noen takter senere i solofløyte. Effekten her er at begge varsler at noe er underveis, nesten med en narrativ virkning.

## 2. 4 Orkestrering 1790 - 1850

I dette avsnittet skal det drøftes linjene og utviklingen fra wienerklassikerne fram til og med Schubert og Mendelssohn. Vi snakker her om Haydns og Mozarts sene symfonier, Beethovens ni, tidlige 1800-tallskomponister (se nedenfor), Schuberts ni, Mendelssohns fem og Schumanns fire.

Hos Haydn og Mozart får vi nå stadfestet fire-delingen innen orkesteret: Tre- og messingblåsere, slagverk (dvs. pauker) og strykere. De to sistnevnte har sin faste besetning, mens det innen blåsergruppene fortsatt er en variasjon.

Når vi så runder 1800 og kommer til Beethoven, finner vi en videre utvikling. Her blir det såkalte «2 av hver»-prinsippet innført, dvs. to musikere på hver blåserstemme, hvilket vil si at spesielt treblåserne fikk stadfestet en standardrekke for senere å kunne utvides. Dette ble et minimum for Beethoven, og samtidige med ham og etterfølgere, så som Schubert, Mehul, Weber, Vorisek, Schumann og Mendelssohn, for å holde oss til komponister innenfor første halvdel av 1800-tallet. Dette førte igjen til at strykegruppen måtte økes, slik at balansen kunne opprettholdes.

Jeg vil her dvele en smule ved Beethoven. I og med at han skrev sine symfonier over et tidsrom på cirka et kvart århundre, pluss annen orkestermusikk, er det ikke å undres over at det skjedde en utvikling underveis. Jeg har underveis nevnt prinsippet «2 av hver», de to første symfoniene er etter dette prinsippet, men i den 3. innfører han 3 horn. I den 5. går han videre, her tar han i bruk piccolo, kontrafagott og tromboner. Noe annet interessant som påpekes i denne symfonien, er bruken av kontrabass som soloinstrument i triodelen i 3. sats. Her kommer et fugato i voldsomt tempo, og det er kontrabassen som starter det hele. Se eks. 11 nedenfor.

The image shows a musical score for three staves: Fg. (Fagott), Vla. (Vcllo), and Vc. Cb. (Kontrabass). The score is for a fugato section, starting with a forte (f) dynamic. The Fg. staff has a 'zu 2' marking above it. The Vc. Cb. staff has a 'f' marking below it. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Det samme finner vi i begynnelsen av siste satsen av 9. symfoni. Her er det cello og kontrabass etter en tutti-åpning kommer med et recitativ-preget tema, en av flere innsatser før vi får hovedtemaet, også initiert i dype strykere. Se eks. 12 nedenfor.



Allegro assai.  $\text{♩} = 80.$

Det mest bemerkelsesverdige er likevel at han tar den menneskelige stemmen i bruk i symfonisk sammenheng, både solistisk og som kor, med tema som initiert i eksempel over. Stemmene blir her behandlet symfonisk på lik linje med det instrumentale. Dette var han den første til å gjøre.

Tubaen var ennå ikke kommet med i orkesteret, men det ble fra Beethovens senere symfonier innført kontrafagott som et bassinstrument på blårsiden. Dette ble videreført blant annet av Mendelssohn, som i sin 5. symfoni i partituret har satt opp serpent sammen med kontrafagott for å forsterke dybden i orkesteret.

## 2. 5 Orkester innen vokale gener i første halvdel av 1800-tallet

Vi skal i dette avsnittet drøfte hvordan utviklingen skjedde i orkesteret i sammenheng med vokalmusikken, både innen opera og kirkemusikk. Som på sent 1700-tall var det også her en sammenheng mellom behovet for orkestrale virkemidler i forhold til det tekstlige. Her er det primært to komponister som skal drøftes; Rossinis orkesterbehandling i ouverturane til operaene, og Berlioz' orkester til kirkemusikken. Vi kunne her også ha tatt med Weber, men jeg velger her å komme tilbake til ham under avsnittet om Wagner.

Jeg velger her å begynne med Rossini. I åpningen av ouverturen Til *Guillaume Tell*

(Vilhelm Tell) fra 1829 finner vi et vakkert recitativ-aktig parti utført av fem solo-celli. Denne måten å skrive på hadde ikke vært gjort tidligere, og knapt nok senere. Det spesielle er ikke bare fem-stemt cello-parti, men de er faktisk alene om å spille. Se eks. 13 nedenfor.

Det nærmeste en kan komme, må være Griegs fire solo-celli i hyldningsmarsjen fra *Sigurd Jorsalfar* (drøftes i del 3) og et parti med seks-delt kontrabass i Stravinskis *Vårofferet*. Et annet prinsipp her, er skillet mellom cello og kontrabass, en adskillelse som begynte med de sene symfoniene av Haydn og Mozart.

Det neste eksemplet fra Rossini, er begynnelsen av ouverturen til *La Gazza Ladra* (Den tyvaktige skjære) fra 1817. Her begynner han med intet mindre enn en tre-takters virvel på solo skarptromme før orkesteret kommer inn for full styrke med et fanfareliknende tema. Nå er det intet nytt at et musikkverk åpner med solo slagverk, her kan nevnes Bachs juleoratorium, men denne varianten er ny. Se eks.14 nedenfor (utsnitt)

Den andre her på listen er Berlioz. Han er betydningsfull på flere plan. Det som først skal omtales her, er dimensjonene på orkesterapparatet (og koret). Her skal det nevnes *Te Deum* (1850) og *Grand Messe des Morts* (Requiem) (1837). I partituret til *Te Deum* kan man lese hvordan han ønsket å ha besetningen; 30 blåsere, 100 strykere, slagverk og orgel, i tillegg et kor på 200 sangere + 600 (!) barnestemmer.

I hans Requiem er ressursene omtrent det samme, men i Dies Irae- satsen har han i tillegg utvidet ressursene solid og forlangt 38 messingblåsere i tillegg. Disse har han fordelt på 4 kornetter, 8 trompeter, 4 basstrompeter, 16tromboner og 6 tubaer, og de skal plasseres vekk fra orkesteret i de fire himmelretningene. Symbolikken her bør være klar. I tillegg får vi et kolossalt slagverk, med bl.a. 8 par pauker.

Med denne store mengden sangere, sier det seg selv at orkesteret må være av gigantisk størrelse for å kunne demme opp mot alt det vokale. Men det ikke bare på dette området at Berlioz ble en nyskaper. I dette kolossale orkesterapparatet skapte han også nye anvendelser for instrumentene han forlangte; plassering er allerede nevnt; noe annet var de forskjellige instrumentgruppene satt opp solistisk mot hverandre innenfor en helhet. Den tidligere (og samtidige) tankegangen med stor grad av fellesklang i orkesteret, ble hos ham nå utvidet til det oven nevnte. Berlioz var ikke den første på området, Beethoven la mye av grunnprinsippene, men førstnevnte ble toneangivende for den videre utvikling, hvis betydning vil bli drøftet nærmere i neste avsnitt.

## 2.6 Fransk og tysk orkestrering

Vi vil i dette avsnittet befinne oss for det meste i årene 1840 -1880, og det vil her bli drøftet begrepene fransk og tysk orkestrering med en klargjøring og distinksjon mellom dem, eksemplifisert fra den symfoniske litteraturen. To sentrale begrep i denne sammenhengen er klang og tekstur. Hva klang angår, menes de forskjellige instrumentenes klangfarge eller tonekvalitet grunnet de ulike instrumentenes overtoner satt i sammenheng med lydstyrke og tonehøyde. Når det gjelder tekstur, er det «toneveven» vi snakker om, og her siterer Møller Piston hvor han setter opp de forskjellige teksturtypene «orchestral unison, melody accompaniment, secondary melody, part writing, contrapuntal texture, chords and complex



texture»(Møller.2011).

En noe mer utdyping av teksturbegrepet finner vi hos Godøy hvor han deler det i fire kategorier: Monodi, homofoni, polyfoni og heterofoni. (Godøy 1993: 15). I denne sammenhengen er det de tre siste som er aktuelle. Dette henger naturlig nok sammen med stemmeføring, og i denne konteksten omtaler han et av prinsippene Rimskij-Korsakov: «Sistnevnte går så langt som å sidestille god instrumentasjon med det å lage gode stemmer» (Godøy 1993:14). Han definerer også teksturbegrepet med «den rytmiske og konturmessige utformingen av musikken på basis av en underliggende harmonikk» (Godøy 1993:18). Jeg vil for øvrig komme tilbake til Godøy i del 4, da under analysen av egen orkestrering.

Den franske orkestreringen som har sitt opphav i orkestreringen hos Berlioz, er allerede noe drøftet i forrige avsnitt, mens den tyske trenger her en noe nærmere utdyping. Sistnevnte kan vi si har sitt utspring i Beethoven og hans etterfølgere, spesielt representert ved Schumann og senere Brahms i disses respektive fire symfonier. Et typisk fellestrekk her er en rik klang av strykere kombinert med treblåsere koblet sammen av horn. Her må sies at Brahms hadde et noe annet orkesterapparat enn Schumann, han tok i bruk tuba og kontrafagott, og orkesteret hans var gjennomgående større; på tittelsidene til symfoniene sine skrev han «für grosses Orchester». Mye av lydbildet består av tutti-partier og såkalte «semi-tutti»; her er liten plass for solo instrumentgrupper eller solopartier av enkelte instrumenter.

Et annet kjennetegn ved denne orkestreringen er doblinger, dvs. musikken er preget av en stor forekomst av doblinger i de enkelte stemmene, enten ved unisone partier, eller på harmonisk nivå, ved utfylling av de enkelte akkorder, noe som ofte kan føre til en noe tykk sats, dette gjeldende både homofon og polyfon sats, selv om den tyske orkestreringen er mer polyfont preget. Setter vi denne opp mot den franske med sitt utspring hos Berlioz, finner vi at denne gir en lettere og luftigere karakter, i og med større veksling mellom instrumentgruppene og større innslag av solopartier for de enkelte instrumenter. I et innlegg om Griegs orkestrering holdt under et Grieg-seminar i Bergen, august 2013, brukte dirigenten Bjarne Engeset betegnelsen «dualisme» om nettopp denne variasjonen og vekslingen mellom de ulike gruppene satt opp mot hverandre som et orkestreringsprinsipp.

Dette begrepet vil for øvrig bli drøftet mer i neste del angående Griegs orkestrering.

Nå er ikke dette ment å være en hverken inngående eller uttømmende analyse av de ulike kategoriene, men for å markere forskjellen mellom to ulike prinsipper. Like fullt er det særs viktig å skjelne mellom dem, da de markerer to ulike retninger innen orkestrering og at senere retninger bygger videre på dem. Se for øvrig nærmere under oppsummering.

Det er også essensielt å være klar over at mellom disse retningene eksisterer det ikke noen form for vanntette skott. Hos Schumann og Brahms finner vi elementer av prinsippene hos Berlioz og vice versa. Utviklingen hos den enkelte komponist spiller også en rolle her. Som vi senere skal se hos Grieg, ser vi først den tyske retningen, mens senere finner vi en dreining mot den franske retningen. Ser vi derimot på den russiske skole, finner vi at de fleste store er klart fransk-inspirerte. Derimot kan vi se hos Wagner, som neste avsnitt skal dreie seg om, tydelige spor fra begge retninger, nærmest en sammensmeltning av begge.

## 2.7 Om Wagner og hans «Tonmalerei»

Dette avsnittet skal drøfte orkestreringen hos Wagner. For å begrense emnet noe, vil jeg først ta for meg *Tannhäuser* som på mange måter er en videreføring av tradisjonen fra Weber og Marschner (1795-1861). Deretter vil jeg foreta en drøfting av tetralogien *Der Ring des Nibelungen*, et verk som skuer fremover.

Generelt kan man si om Wagners orkestrering at han utforsket klangkombinasjoner, alt fra strykere i meget høyt leie til dype blåsere i bassleie, samtidig som nye instrumenter ble utviklet, som f. eks. kontrabasstuba, basstrompet, kontrabasstrombone og wagnertuba. Dette henger sammen med uttrykket «Tonmalerei» i overskriften i den forstand at han bruker en rikholdig orkesterpalett for å skape klangfarger og effekter for å understreke det tekstlige i operaene sine. I tillegg utvider han orkesteret, slik at det er et betydelig større orkesterapparat vi har å forholde oss til.

Første «stasjon» på gjennomgangen er *Tannhäuser* (1845). Vi går inn i 1. akt hvor Tannhäuser befinner seg i skogen nær Wartburg og treffer på et jaktfølge. For å illustrere at det er jegere han treffer på, tar Wagner i bruk horn. Dette er intet nytt; Weber benytter effekten i jegerkoret i *Der Freischütz* hvor et mannskor blir akkompagnert av fire horn.

Wagner bruker det samme prinsippet her, men velger 12 horn, plassert på og bak scenen for å skape effekten av å være ute i naturen, spredd over en avstand.

Vi går videre til over nevnte tetralogi og begynner med åpningen av forspillet til den første delen, *Das Rheingold* (1854). Vi er her på bunnen av Rhinen, og hele forspillet er en Ess-Durakkord som strekker seg over 130 takter, en såkalt «Klangflache». Dette er interessant, siden det hele begynner med en natura kontra Ess i de dypeste kontrabassene. Dette kan i utgangspunktet by på vansker, siden E er den dypeste tonen på instrumentet, men Wagner selv løser dette på sitt vis; i partituret kan vi lese følgende: « Die 4 zweiten Contrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt». Se eks. 15 nedenfor.

**Ruhig heitere Bewegung.**

\*Die 4 zweiten Contrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt.

Vi går videre i syklusen og kommer til *Die Walküre* (1856). Her stopper vi i scene 2, 2.akt. Her er det Brünhilde og Wotan som råder grunnen. Her beretter sistnevnte Brünhilde om opphavet hennes; Erda og Wotan selv, og det er en ganske så alvorlig dialog de har med hverandre. Når Wotan synger «Als junger Liebe Lust mir Verblicht», i et dypt leie, blir han i arien akkompagnert av fagott, kontrabass, basstrombone og kontrabasstrombone. Særlig mye svartere er det vanskelig å få til.

I *Siegfried* (1871), går vi inn i skogsscenen i 2.akt. En liten fugl (Waldvögel) spiller en sentral rolle her i det den varsler Siegfried om ventende svik. Musikalsk blir dette svært tydelig illustrert av tremolo i strykere og en melodi i obo som etterlikner fuglesang. Et annet meget malende sted i samme opera, er i 3.akt, hvor Brünhilde etter meget lang søvn våkner opp, ser Siegfried og synger «Heil Dir, Sonne». Her blir hun akkompagnert av blåsere i langt utholdte akkorder og to harper; den ene i akkorder og den andre i arpeggioer.

I siste del av syklusen, *Götterdämmerung* (1874) 3.scene i 2. akt, får vi en finurlig instrumentangivelse: Her forskriver Wagner fire «Stierhorn» (oksehorn). Handlingen finner sted når Hagen beordrer at det skal blåses til samling. Disse lager en gjennomtrengende lyd, men blir i mange oppføringer erstattet av tromboner.

Som en sluttkommentar til dette avsnittet, kan vi fra eksemplene ovenfor konkludere med at denne måten å komponere på, sørger for at orkesteret blir en likeverdige og selvstendig partner i helheten, ikke lenger kun akkompagnerende, snarere som en aktør i det musikalske drama. Dette er i tråd med det Wagner betegner som «Das Gesamtwerk». Oppgaveforfatter er av den oppfatningen at han lyktes.

## 2.8 Russisk musikk 1870 – 1900

Jeg har her valgt ut tre som skal drøftes ut fra hvert sitt ståsted; Borodin, Tsjajkovskij og Rimskij-Korsakov. Disse kan stå som representanter for sitt lands tonekunst. Felles for de tre er en orkestrering etter den franske tradisjonen, en årsak til dette var at den var mer i tråd med utviklingen; en annen kan være at daværende Russland hadde tradisjon for å helle mot det generelt franske, både hva gjelder samfunn og kultur angikk.

Jeg vil her begynne med Tsjajkovskij. Utgangspunktet her 3.satsen, Scherzo med betegnelsen *pizzicato ostinato*, fra hans 4. symfoni (1877). Her er spillemåten til strykerne et av de interessante poengene her; *pizzicato* er gjennomgående i satsen. Noe annet påfallende er hvordan de ulike instrumentgruppene er satt opp mot hverandre, enten i lengre solopartier, eller i vekselspill mot hverandre, se eks.16 nedenfor, takt 359-68 (utsnitt fra partituret).

The image shows a musical score excerpt for Violins (Viol.1 and Viol.2), Viola (Vla.), Flutes (Fl. 1 and 2), and Oboe (Ob.1.2). The score is written in 2/4 time and features a *pizzicato ostinato* texture. The Violins and Viola parts are marked *pizz* and *f*, while the Flutes and Oboe parts are marked *mf*. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 359-68. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Neste eksempel er fra Borodin, orkesterversjonen av polovetsiske dansene fra *Fyrst Igor* (ufullendt, fullført av Glasunov og Rimskij-Korsakov og orkestrert av sistnevnte). Her finner vi folkelig koloritt som musikken bygger på, i og med de modale trekkene, og de blir understreket av instrumentasjonen, som vi skal se i to av dansene (nr.1 og 3) med forskjellig og motstridende karakter. I den første, andante, hører vi en nærmest vemodig og lengtende melodi i 4/4-takt spilt på obo solo akkompagnert av treblåsere i dempede rytmisk jevne akkorder. Den tredje dansen, derimot, allegro i nærmest furioso, får sin karakter mye preget av slagverkbesetningen bestående av pauker, klokkespill, triangel, cymbaler, skarptromme og stortromme.

Rimskij-Korsakov er også mannen bak det siste eksemplet her. Foruten å være kjent for sin orkestreringslære (utg. 1912), er han også kjent for en stor kompositorisk virksomhet innen de fleste genrer. Det som skal drøftes her, er *Den store russiske påske* (1888), ouverture over ulike temaer fra den russiske kirke. Etter en rytmisk «svevende» åpning i 5/2-takt, pluss to soloinnslag i henholdsvis fiolin og cello i fermata-stil, kommer vi til et tema hentet fra den russisk-ortodokse kirke. Dette blir spilt av tromboner og tuba, noe som virker høyst naturlig for alle som har lyttet til den ortodokse musikken, sunget av «russisk-liturgiske» 4.basser. Se eks. 17 (utsnitt fra partituret).

## 2.9 Norsk musikk 1870 - 1910

Vi vil i dette avsnittet se på trekk innen orkestreringen hos komponistene Svendsen og Halvorsen. Felles for dem var at de virket i en tid hvor den norske romantiske musikken befant seg på et høydepunkt, men også gikk mot en brytningstid. Her må dog innskytes at de to også skrev tyskinfluert musikk, respektive fire og to symfonier. Dessuten komponerte de begge musikk som er klart orientalsk inspirert, som Svendsens *Zorohayda* og *Vasantasena* av Halvorsen. Når Sinding ikke tas med her, er at han skrev i en annen orkestreringsstil enn den som drøftes i dette avsnittet.

Den første vi skal innom er Svendsen og hans 4 norske rapsodier (1876-77). Disse er skrevet i fransk orkestreringsstilen hvor instrumentgruppene er stilt opp mot hverandre, og soloinnslag forekommer ofte. Snakker man med orkesttermusikere, spesielt blant blåserne får man ofte høre at det er takknemlig og morsomt å spille Svendsen; alle blir trukket godt med på oppgaver i musikken, og den er godt skrevet for instrumentene. Som illustrasjon vil jeg trekke fram et parti fra 3.delen i Rapsodi nr. 2. Her spiller klarinett og fagott melodien i oktaver, mens strykerne akkompagner og bruker spilleteknikker som pizzicato og flageolett. Se eks. 18 (utsnitt av partituret).



Vi beveger oss videre og kommer til J Halvorsen. Stilmessig er han i samme gaten som Svendsen; han har et norsk tonespråk som Svendsen, og som den multi-instrumentalisten han var, (han spilte både blåse- og strykeinstrumenter), hadde han førstehånds kjennskap til

de ulike instrumentenes fortrinn og begrensninger. En stor del av Halvorsens komposisjoner er skrevet til teater, og eksemplet vi skal ta her er fra musikken til *Fossegrimen*(1904). Dette stykket regnes som det første for hardingfele og orkester, og det er slik det er blir framført i våre dager. Men – ser man i partituret, finner vi at solofiolinen er stemt til den tradisjonelle hardingfelestemmingen a-d-a-e. Dessuten leser man flg. fotnote: «Imitation der norwegische Bauernfiedel» (Wilhelm Hansen, Kjøbenhavn & Leipzig).

## 2.10 Inn i et nytt århundre - 1: Gigantorkestrene.

Vi skal her drøfte et virkemiddel som var utbredt i dette tidspunktet, men som hadde sine røtter i Berlioz via Wagner. Det er her snakk om gigantorkestrene; ikke bare i antall musikere, som raskt oversteg 100, men også i antallet av enkelte instrumenter, og ny-utviklinger av eldre, som bass-obo, ulike typer av saksofon, utvidelse av slagverket, som xylofon og gong. I tillegg fikk allerede etablerte soloinstrumenter status som orkesterinstrument, som piano, orgel, mandolin og gitar, og vi snakker her om komponister som Mahler, Schönberg og Holst. Forskjellige som de enn var, hadde de volumet av utøvere felles. Her må det også legges til at de i tillegg hadde sangere med seg, både kor og solister.

Jeg vil her begynne med Mahler og hans 3.symfoni (1895-1896). Dette er et verk av monumentale dimensjoner, både mengden involverte; et digert orkester, alt-solist, damekor og guttekor, og varigheten, nærmere 1t 40 min. Som hos Wagner er det vanskelig å sette ham innenfor den ene eller annen retning innen en orkestreringskole siden denne musikken i likhet med de andre symfoniene hans er så komplekst sammensatt som de er; her finner vi alt fra kolossale tutti til partier som er kammermusikalsk preget. Her gir det seg at Mahler gis rik anledning til å utnytte sin orkesterpalett, hvilket han også benytter seg av. Allerede i åpningstaktene får vi satt standard, med unison solo spilt av 8 horn, før andre setter inn. Se eks. 19 (utsnitt).

1.2.3. Fagott.

4. Fagott. (Contrafag.)

1.2.3.4.5.6.7.8. Horn in F.

Kräftig. Entschieden.

Contrafagott. ff

Nicht eilen. ff

Videre i satsen skifter det mellom solopartier/tutti og pp/ff. I 4. og 5. sats får vi vokal innsats, mens 6. og siste sats er ren instrumental. Etter en åpning i piccolofløyte solo, bygger satsen seg opp, ikke ulikt sluttsatsen i Mendelssohns 5. symfoni, i to påfølgende klimaks, med et voldsomt cymbalslag i det første, mens i det siste setter slagverket inn maksimalt, med en nærmest kanonade fra to par pauker mens tutti i ff spiller sine sluttakkorder.

Herfra går vi til Gustav Holst og hans store suite *The Planets* (1914-1916). Her også finner vi en stor besetning med et rikt instrumentarium. Jeg vil her trekke fram førstesatsen, *Mars, the Bringer of War* og sistesatsen, *Neptune, the Mystic*.

I førstnevnte sats er det spillemåten hos strykerne som er interessant. Satsen går i 5/4-takt, og strykerne blir her brukt som slagverkseffekt i samme rytme som paukene. At det i tillegg skal spilles *col legno*, forsterker bare effekten. Se eks. 20 (utsnitt).

The image shows a musical score excerpt for the first movement of 'Mars, the Bringer of War' by Gustav Holst. It features six staves: 6 Timpani (two players), 1st Violins, 2nd Violins, Violas, Violoncellos, and Doublebasses. The timpani part is marked 'wooden sticks' and the string parts are marked 'col legno'. The tempo is 'Allegro'. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes in a 5/4 time signature.

I siste sats er det det klanglige aspektet som skal nevnes. I siste del av satsen er det satt inn en vokalise av to tre-stemte damekor. Anvisningene for disse er klare nok: De skal plasseres i et tilstøtende rom med en åpen dør – denne skal lukkes forsiktig når vokalisen er over; alt tilsiktet et mystisk og fjernt preg.

## 2.11 Inn i et nytt århundre – 2: Et uttrykk for reaksjon

Tittelen på dette avsnittet kan virke noe kategorisk, men gjenspeiler kompositorisk



endring fra avsnittet foran. Fra det kolossale orkesterapparatet går nå enkelte komponister i retning av en større nøkternhet i besetning og form. To som skal omtales her er Schönberg og Prokofjev. Her må naturlig nok påpekes at begge også skrev musikk for store besetninger, som Schönberg i *Gurrelieder* og Prokofjev i flere av symfoniene. For oppgaveforfatter er det relevant i og med orkestreringen i del 5 skal være for et mindre ensemble, 18 utøvere.

Det første som skal drøftes er Schönbergs *Kammersymphonie für 15 Soloinstrumente*, op. 9 (1906, for orkester 1922). Besetningen her er fordelt på 8 treblåsere, 1. og 2. horn og 5 strykere. Dessuten har Schönberg i partituret gitt en klar henvisning hvordan musikerne skal være plassert i forhold til hverandre, dette med klanglig hensikt. I og med at dette er skrevet for et mindre ensemble får vi både en symfonisk behandling, samtidig med som det kammermusikalske/solistiske blir ivaretatt. Dette blir løst ved utpreget bruk av polyfoni innen de ulike instrumentgruppene og på tvers av disse. Et eksempel kan vi se ved tall 24 i partituret og de neste takter, hvor et tema (avmerket) i trangføring beveger seg fra 1. fiolin og 1. horn, videre gjennom bratsj og engelsk horn for så å vandre gjennom besetningen fram til tall 25, se eksempel 21 (utsnitt fra partitur).

The image displays a page of a musical score for Schönberg's *Kammersymphonie für 15 Soloinstrumente*, Op. 9, No. 9. The page is numbered 35 at the bottom. The score is for measures 24 and 25. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Englh. (English Horn), Klar. in D. (Clarinet in D), Klar. in A. (Clarinet in A), B.-Klar. in A. (Bass Clarinet in A), Fag. (Bassoon), K. Fag. (Contrabassoon), 1. & 2. Horn in E. (Horns), 1. Viol. (First Violin), 2. Viol. (Second Violin), Br. (Viola), and Vic. (Cello). A specific melodic line is circled in black across the staves, starting in the first violin and moving through the English horn, bassoon, and horn sections. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *mp*, and *f*, and performance instructions like *hervortr.* and *sehr zart*. The key signature is one sharp (F#).

Neste eksempel er Prokofjavs 1. symfoni, «Den Klassiske»(1916-17). Vi er her tilbake til ånden fra siste halvdel av 1700-tallet, og Haydn er nært å anse som et forbilde for denne musikken. Om vi ser bort fra en noe dristigere harmonikk og at menuettsatsen er erstattet med en gavotte, bærer denne musikken tilnavnet ned rette. Orkestreringen gjør også sitt til å befeste dette med en klar og luftig struktur hvor strykerne besørger mye av det melodiske, men også med klare bidrag fra blåserne. Det noe særegne her er bruken av to trompeter, noe som er en sjeldenhet i symfoniene til Haydn. Vi kan her se nærmere på førstesatsen. Åpningen er i tutti som setter et markert driv inntil sidetema faller inn. På god «haydnisk» maner danner dette en kontrast til hovedtema, markert ved kontrasterende instrumentasjon, i dette tilfelle ved bruk av 1.fiolin og solofagott, for sikkerhets skyld akkompagnert av kontrabass i pizzicato. Se eksempel 22(utsnitt av partitur).

## 2.12 En oppsummering

I denne gjennomgangen av orkestrering i perioden 1750-1920 har det vært mitt mål å skissere utviklingen og ulike retninger den har fulgt. Jeg har drøftet hvilken betydning generer innen dramatisk musikk har påvirket utviklingen av nye instrumenter og i hvilken grad dette har fått sitt innpass i orkestermusikken, dette hovedsakelig avgrenset til den symfoniske del

av litteraturen, med andre ord den absolutte musikken.

Videre har jeg skissert nasjonale forskjeller og hvordan dette har gjort utslag i orkestreringen. Et avsnitt har også tatt for seg drøftingen vedrørende forskjellen mellom tysk og fransk orkestrering, og konklusjonen er at det ikke er noe enhetlig distinksjon dem i mellom, men retningslinjer kan settes opp.

I den grad drøftingene har relevans for egen orkestrering, må det sies at enkelte avsnitt, som for eksempel om Wagner og gigantbesetningene hos Berlioz og Mahler er noe perifert sett i forhold til denne, men som en del av en helhet, hvis Grieg også er en del av, hører de med i totalbildet.

## DEL 3 – OM GRIEGS ORKESTRERING

### 3. 1 Innledning

Griegs første offisielle orkesterverk var hans symfoni i c-moll. Det siste var hans *Lyrisk Suite*, en orkestrering av deler av hans *Lyriske stykker, hefte 5*. Grieg hevdet hele sitt voksne liv, dvs. etter endt utdanning fra Leipzig-Konservatoriet at han aldri hadde lært seg orkestrering der. Dette er et utsagn vi skal la stå for Griegs egen regning, kun konstatere at han aldri følte seg fortrolig med denne kunsten, selv om han hadde meget klare oppfatninger om hvordan musikken han skulle lyde.

Rammene for denne analysen inneholder ikke samtlige av Griegs orkesterverk, men de som blir drøftet her er de som er relevante for oppgaveforfatters orkestrering, både hva instrumentasjon, men også hva stykkenes omfang angår.

Derimot vil de sykliske verkene (symfonien og klaverkonserten) i liten grad bli drøftet, da de har mindre relevans for min egen orkestrering. Når de likevel blir omtalt, er dette grunnet interessante klanglige løsninger hos Grieg.

Dessuten vil analysen støtte seg på Bjarne Engesets arbeid om Griegs orkestrering der han kommer inn på flere aspekter i Griegs musikk, ikke minst det klanglige, men også det trolske og natur-lyriske og hvordan han i sin orkestrering har fått fram dette (Engeset 2010). Av instrumentasjons-tekniske virkemidler Grieg benyttet seg av for å få fram det nevnte, kan nevnes fokus på strykerklang (med utstrakt bruk av divisi og tremolo- tidvis samtidig), cellosolo i stigende arpeggio, stopphorn ved *fp*, (Engeset 2010:133). Hva gjelder tysk kontra fransk orkestrering, er Grieg nærmere sistnevnte med oppdelingen i de ulike instrumentgruppene og dialogen mellom dem.

### 3.2 Symfoni c-moll

Dette ble Griegs første og eneste symfoni, skrevet 1864 som et elevarbeid initiert av den danske komponisten Gade under Griegs studieopphold i København. Denne er skrevet i en

klassisk-romantisk tradisjon med Schumann og Mendelssohn som forbilder etter tiden hans i Leipzig, i tillegg til Gade, som også var inspirert av de to foran nevnte. Her skal nevnes to partier hvor vi finner en noe uvanlig instrumentasjon, men som likevel kan gi oss en pekepinn om Griegs sans for klanglige kombinasjoner.

Det første er fra åpningen av første sats, hovedtema. Dette blir presentert unisont i samme oktav av klarinett og bratsj, for deretter å videreføres i 1.horn og bratsj. Dette er ikke av de vanligste instrumentkombinasjonene ved presentasjon av et hovedtema, men gir en avbalansert åpning av satsen til videre oppbygging, samtidig som en pekepinn om Griegs bevisste forhold til klang. Se eks. 23 (utsnitt av partitur, t. 11-15).

Det andre eksemplet er fra B-delen i 3. sats. Her får vi et Astrid, min Astrid-liknende tema presentert i oktav av solo fagott og solo obo, også et noe uvanlig valg (se over) til et sangbart tema. Se eks. 24 (utsnitt av partitur, t. 72-75).

### 3.3 Klaverkonsert a-moll.

Her er det et eksempel jeg vil ha med, og jeg snakker da om kontrasttemaet i midten av 3. sats. Foruten et roligere tempo, er temaet harmonisk kontrasterende i seg selv, F-Dur i a-moll, men instrumentasjonen her, solo fløyte over lyse strykere i tremolo, forsterker denne kontrasten og gir et inntrykk av naturfriskhet, noe urørt. Se eks. 25 (utsnitt av partitur).

The image shows a musical score for the 3rd movement of Grieg's Piano Concerto in A minor, Op. 16. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Clar. in A.), Violin I (I.), Violin II (II.), and Viola (Vla.). The tempo is marked 'Poco più tranquillo. ♩ = 92.' and the dynamics are 'poco rit.' and 'pp'. The Flute part is marked 'I. Solo.' and features a melodic line with slurs and accents. The strings play a tremolo accompaniment, with the Violin I and II parts marked 'trem. sul ponticello'.

Dette er et eksempel på Griegs mange uttrykk for naturskildringer. Flere eksempler vil komme fram under analysens gang.

### 3.4 Foran Sydens Kloster

Dette er et verk som ble skrevet 1871 og som han tilegnet Franz Liszt. Musikken er skrevet for sopran-og altsolist, 4-st. damekor og orkester, med tekst av Bjørnson. Det som er å bemerke her, er at Grieg bruker orgel og harpe som en del av orkesteret. Etter solistene har sunget fire vers, og toneartskifte har funnet sted; f-moll til F-Dur (T til Tv), overtar damekoret det vokale, og orgelet og harpen kommer inn. Nå er ikke dette den eneste gang Grieg benytter seg av harpe eller orgel, ei heller i samme verk, men første og eneste gang disse blir spilt samtidig. At orgel blir brukt her er ikke å undres over, siden dette foregår i et kloster, men at harpen blir lagt på, skaper en ekstra dimensjon til musikken. Se eks. 26.

*sempre più f*  
 aus heid\_nischem Le\_bende in ew\_iges Theil!  
 i hed\_ninge\_li\_rit for\_li\_ste sjell!  
 nær powerdøtin\_he\_rit with tri\_umph bright!  
 E-ier\_nel-le vie Et bonheur sans fin!  
*sempre più f*  
*ff*

### 3.5 Fra scenemusikken til Sigurd Jorsalfar

Dette er musikk skrevet til Bjørnsons skuespill. Grieg skrev i alt 9 stykker til dette skuespillet (1872). Her er det tre utsnitt som skal nevnes; det første ved navn «Horn-signaler». Dette er ofte utelatt fra innspillinger, men bruken av disse hornene er interessant nok. Grieg har her foreskrevet et horn på hver sin side utenfor scenen, spillende vekselvis sterkt og svakt slik at det dannes ekkoeffekt og forestilling om stort rom.

Det neste er fra «Hyldningsmarsj», og her er det å merke seg partiet etter åpningen. Her finner vi et parti spilt av 4 solo-celli. Se eks.27.

**Allegro molto.**  
**Allegretto marziale.**  
 Violini I.  
 Violini II.  
 Violer.  
 Violoncelli.  
 div.  
 Soll.  
 4 Viol. Soll.

Dette partiet strekker seg over 8 takter, gir inntrykk av verdighet og danner en god optakt til den videre oppbygging av satsen. Det samme partiet på 8 takter gjentar seg

imidlertid i mellomspill 1 og 2 over like mange takter, men av interesse er det å merke seg den samme firstemte satsen her er fordelt på cello og bratsj.

Et annet parti fra den samme «Hyldningsmarsj» som bør nevnes er taktene 44-48. Her er det messingblåserne det gjelder. Først er det basstrombone og tuba i nedadgående skalabevegelser, for deretter å la horn og trompete spille fanfarer. Dette er både effektivt, velklingende og idiomatisk skrevet for instrumentene. Se eks. 28 (utsnitt partitur).

### 3.6 Fra scenemusikken til *Peer Gynt*

Dette er Griegs i omfang største verk, første gang oppført 1876 under kapellmester Johan Hennem ved Christiania Theater. Under drøftingen av deler av dette verket, vil jeg støtte meg til Griegs brev til Hennem, hvor Grieg til denne anledning og til nyinnstuderingen i 1892 gir ganske så tydelige instruksjoner om hvordan han ønsker musikken framført.

Først ut er forspillet til 1. akt, « I Bryllupsgaarden». Her begynner tutti i et Allegro con brio for å illustrere stemningen, men musikken går hurtig over i et Poco Andante og spiller deler av «Solveigs Sang», vekselvis av klarinett og obo, akkompagnert av strykere og harpe, se eks. 29 (utsnitt partitur), før solo bratsj stemmer i med en halling og deretter en springdans.



Om den samme bratsjen har Grieg skrevet flg.: «*De to Stumper af «Halling» og «Springdans» har jeg tænkt mig spillet af en solo Bratsch. De må klinge som fra det Fjerne, men aksentuert og riktig i karakteren*» (Brev til Johan Hennum, 14/12- 75; heretter d.s. ).

Vi fortsetter til 2.akt og til *I Dovregubbens Hall*. Grieg skriver: «*...må begynde roligt og blive efterhvert mere bevæget i stadig cresc. og stretto...*», og han avslutter: «*Stortrommen og Bækkenet må dundre Alt, Hvad Tøjet kan holde*» (d.s.). Og slik er det vi er vant til å høre denne musikken. Her har vi et «trollskaps»-element hos Grieg; det blir antydnet allerede helt i begynnelsen med stopphorn på dominanttonen: Her forventer vi trollskapen skal komme – og det gjør den, representert ved celli/kontrabass og fagott; alle i dypt leie som vekselvis har melodien og vekselvis akkompagnerer hverandre. Se eks, 30 (utsnitt partitur).

2 Fagotti.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Dette gir imidlertid en noe komisk trollskap, den er truende nok, men ikke som den altødeleggende og skremmende trollkraften vi møter i *Troldtog* fra *Lyrisk Suite*. Mer om denne senere i analysen.

Vi fortsetter med «*Dans af Dovregubbens Datte*». Grieg skriver: «*...må Musiken være absolut parodi, såat Publikum oppfatter dette*» (d.s.). Her er det obo oktavert med fløyte ved begynnelsen av stykket som sterkt bidrar til nevnte parodiske. Ved at oboen spiller i det lave registret, forsterket av fløyte, skaper dette en slags effekt av engelsk horn, noe som gir en scenen et sensuelt preg, noe som virker en smule malplassert på dovregubbens datter, sett med hensyn til hennes (vårt antatt) egentlige utseende. I tillegg akkompagnerer bratsj i col legno, dette for ytterligere å forsterke effekten. Se eks. 31 (utsnitt av partitur).

Flauto grande.  
(con Piccolo)

2 Oboi.

Viola. *col legno*

Violoncello.

Videre i samme akt vil jeg ta for meg *Scene med bøjgen*. Her er det som i foregående omtale et eksempel på Griegs trolldom i musikken, men denne gang betydelig mer truende og skremmende. Dette blir markert umiddelbart i stykkets begynnelse med strykere i lavere leie med pianissimo tremolo og stopphorn i oktaver i *ffp*. Se eks.32 (utsnitt).

I. II.

4 Corni in F.

III. IV.

Violoncello. *trem.*

Basso. *pp*

Grieg har selv gitt utførlige anvisninger for å gi denne scenen best mulig effekt: «Her er naturligvis ikke Tale om Musik, men blot om at Akkorden klinger så hul og dump som mulig. Dette sker vel allerede derved at Blæserne ikke alene stå bag Scenen men med Ryggen mod Scenen, og hvis dette ikke er nok da forsøge med Lydtragterne imod hinanden, så at den Enes Tone ligesom går ind i den Andens Horn» (d.s.). Og han tilføyer senere: «Hornistene må blåse, som om de havde 20 Lunger!» (Brev til Johan Hennem, 16/2-92).

Vi går videre og forflytter oss til 4. akt og *Arabisk dans*. Her Grieg funnet et uttrykk som kan karakteriseres som eksotisk/østerlandsk, for en stor del ved hjelp av slagverket, til å begynne med triangel, cymbaler og stortromme, senere med tamburin. Se eks.33 (utsnitt).

Triangolo. *pp*

Gran Cassa e Piatti. *pp*

Grieg selv skriver: «Jeg håber at hver dansende Pige får sin egen Tamburin, thi først da bliver der den Klang, jeg har ment» (Brev til Johan Hennem, 14/12-75).

Videre kommer vi til «Solveigs Sang». Her treffer på et annet aspekt ved Griegs orkestrering – den lyrisk/melankolske. Temaet her (som blir sunget) er det samme som vi før har hørt i forspillet. Mens det der ble akkompagnert av strykere og harpe, har Grieg nå bare strykere og enkelte akkordiske innslag i fløyte og klarinett. Dette gir derved hel stykket en ro, ispedd melankoli i tråd med innholdet i Ibsens tekst. Heller ikke de to springdans-episodene i vokalsedelen i stykket kan endre denne stemningen.

Som siste drøfting fra 4. akt kommer «Peer Gynt ved Memnonstatuen», muligens et av de mer særegne i hele opuset, skrevet for strykere og 4 horn. I dette stykket får vi også noe av det trolske fra Griegs side, men på et helt annet plan enn tidligere. Strykerne har her sin unisone melodi som blir avløst av hornene med sine akkorder i nærmest koralstil, slik at det hele nærmest får et sakralt, men samtidig uhyggelig preg, ikke minst grunnet at tonehøyde og styrken øker, før det hele rundes av i et diminuendo.

Som siste punkt under denne drøftingen skal vi inn i 5.akt og «Nattscene». Grieg skriver i brev til Hennem (14/12-75) at det er Peer Gynts «Samvittighetskvaler og hans Gjerninger, der anklager ham», og dette får han fram ved et vekslende tremolo i strykerne og urolige og raske 16-delsbevegelser i treblåserne – kort sagt et opprivende musikalsk bilde. Se eks. 34.

### 3.7 Den Bergtekne

Et i omfang mindre stykke, skrevet for bariton solo, 2 horn og strykere. Her finner vi

både det natur-lyriske og det trolske hos Grieg. Teksten her beretter om han som gikk seg vill i skogen og ble bergtatt («*Jutuldottri narrad meg*»). Her er det trolske illustrert ved hjelp av hornklangen samtidig med strykerne i divisi og bratsj tidvis i tremolo.

Hornene representerer også naturen her, hvilket for øvrig ikke er noen uvant rolle for dette instrumentet. Her kan det tilføyes at hornet på allerede dette tidspunkt hadde en lengre tradisjon som et instrument brukt pastorale sammenhenger – det franske uttrykket *Cor de Chasse* og det tyske *Waldhorn* skulle vel være dekkende nok betegnelser, og i naturen finner vi ikke bare det vakre og idylliske, her er også truende krefter.

Han har ellers deling i alle strykeinstrumentene (inkl. innen 1. og 2. fiolin) med unntak av kontrabass, noe vi skal se han også har gjort i andre verk for strykeorkester. Dette gir et rikt og sammensatt klangbilde og åpner spesielle løsninger. Et eksempel er ved overgangen til del 2 av stykket: I takt 79 har vi en tutti oppgang i *ff*, alle holder over til 80, med unntak en solo cello som holdes lenger, slik at denne tonen kommer på en måte ut av intet, blir hengende der alene før del 2 er i gang. Se eks. 35, takt 76-80 (utsnitt).

### 3.8 Våren og Det første møte.

Jeg har valgt å drøfte disse stykkene under samme avsnitt av den grunn at det som er nevnt i forrige avsnitt i henhold til orkestreringen, i stor grad gjelder også disse to stykkene.

I tillegg har de en del fellestrekk. De er opprinnelig skrevet for sang og klaver;

henholdsvis 34,2 som *Våren* (op.33,2 – tekst Vinje) og 53,2 som *Det første møte* (op.21, 1, tekst Bjørnson), senere for sang og orkester. Dessuten finnes de i versjon for klaver, 34,2 sågar som 4-hendig.

I strykeversjonen er de begge transponert; 34,2 fra Fiss-Dur til G-Dur, mens 53,2 fra Dess-Dur til C-dur, dette utvilsomt grunnet hensyntagen til utøverne. Ellers er de bygget opp mye på samme vis, med divisi innen gruppene, med unntak av kontrabass (som i op. 32). Det interessante i begge disse stykkene er at Grieg varierer gjentakelse i musikken, slik at det blir en klar markering av de ulike versene i sangene. Ved 2. vers begynner de lyse strykerne, for deretter å bygge opp klangen som utløses i et mangestemt tutti i *ff* før det hele tones ned for så å avslutte med *pp*, evt. *ppp* og *morendo*. Begge disse stykkene gir et inntrykk av noe vart grunnet instrumentasjonen (i kombinasjon med dynamikken), noe som understreker det tekstlige innhold i sangene.

Førstnevnte, *Våren*, ble ofte spilt på konserter under Griegs egen ledelse, og han var her meget opptatt av antallet utøvere han hadde tilgjengelig. Dette ikke for å oppnå sterkest mulig lyd, men for optimalt å utnytte det klanglige, både dynamisk og uttrykksmessig. Han skriver selv: «*Da jeg stod og dirigerede «Våren» og det klang, som om hele naturen vilde favne mig derhjemme, (...) da jeg selv dirigerede Strycheorchestret. Og hvilket Orchester. Henimod 60 Strygere, og disse i i Kvalitet af aller, aller første rang!*» (Brev til Frants Beyer, 4/5- 1888).

### 3.9 Fra Holbergs tid

Dette opuset har undertittelen «Suite i gammel stil» og er et av Griegs mest spilte verk for strykeorkester. Ble opprinnelig skrevet for klaver i anledning Holberg-jubileet i 1884, og omskrevet til strykeorkester samme år. Suiten har 5 satser, preludium pluss 4 dansesatser i barokkstil, og vi skal her se noe nærmere på to av dem.

Den første, *Preludium*, har i klaversjonen en briljant åpning med brutte akkorder i 16-deler. Dette egner seg mindre for strykere, så Grieg har valgt en mer idiomatisk løsning med en kombinasjon av en 8-del som er bundet sammen med to 16-deler, slik at det blir en markert og verdig åpning av suiten. Se eks. 36 a (klaver) og b (strykere).

Eks. 36 a: *Allegro vivace. ♩ = 92. \*)*

Eks. 36 b: *Allegro vivace. ♩ = 76.*

Det andre eksemplet er fra suitens 5. og siste sats, *Rigaudon*. Som de andre satsene i denne suiten er også denne i ABA-form. Her er det a-delen som er den mest interessante, for ikke er det bare en barokksats, men den er også orkestret i concerto grosso-stil, med fiolin og bratsj solo, slik at vi nærmest får en concertino-gruppe mot et ripeno. Disse to står for det melodiske, mens resten av orkesteret akkompagnerer i pizzicato. Først på slutten av satsen får vi alle i tutti, slik at vi her kan snakke om en barokk sats på to nivåer. Se eks.37, åpning.

### 3.10 *Bergljot og Gammelnorsk romanse med variasjoner*

Som i 3.9 velger jeg å drøfte disse under ett. Forskjellige som disse dog er, *Bergljot*, et melodrama for recitator og orkester (tekst Bjørnson), og *Gammelnorsk romanse med variasjoner*, først skrevet for to klaver, senere for orkester, har de felles en noe uvant bruk

innen slagverket, nærmere bestemt paukene.

I *Bergljot* er det den avsluttende sørgemarsjen som slår oss. Celli og kontrabass spiller et akkompagnement i brutte c-mollakkorder til temaet i blåserne mens paukene forsterker det hele å spille 2-stemt (tonene C og G) under store deler av marsjen. Dette er en uvanlig praksis for paukene og unikt for Griegs vedkommende, men det gir en slående virkning. Se eks. 38, utsnitt.

The image shows a musical score for percussion instruments. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Timp.' and the second 'Gr. Cassa e Piatti'. The third staff is labeled 'Tamtam' and the fourth 'Tamburo picc.'. The music is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).

I variasjonene får også paukene en bemerkelsesverdig funksjon. I finaledelen får vi en sammenhengende paukevirvel som strekker seg over 45 takter (432-477) i et crescendo fra *pp* til *ff*. Paukevirvler av denne varighet tilhører sjeldenhetene. Noe tilsvarende finner vi hos Beethoven (i *ff*) i 1. sats av hans 9. symfoni, og hos Khatsjaturian i adagioen fra hans ballett *Spartacus*, også her i et crescendo.

I henhold til melodien som danner bakgrunnen for variasjonene, er dette en gammel kjempevis, *Sjugur og Trollbrura*, så i tråd med trollskapen er denne på plass, og med nevnte pauker virker disse forsterkende, spesielt med den truende «buldringen» i *pp* før det bryter løs i fortissimo.

### 3.11 Aften paa Høifjeldet

Dette stykket er opprinnelig fra *Lyriske stykker*, hefte 9, komponert 1898-99, orkestret for strykere, obo og horn 1899. Her har vi igjen med Griegs naturlyrikk å gjøre. De to blåseinstrumentene satt opp mot strykerne i divisi kun forsterker inntrykket av de store viddene Grieg her ønsker å skildre. Stykket har en interessant oppbygning; etter intonasjon av horn og pizzicato i oktaver fra dypere strykere, spiller obo 1. del solo, dels i dypt leie, muligens i de partiene for å gi en slags illusjon av lur. Deretter gjentas delen, nå kun strykere divisi, før obo og horn i en coda kommer kanonisk inn med fragmenter av temaet.

### 3.12 Fra Lyrisk suite

Dette er i utgangspunktet klavermusikk- *Lyriske stykker*, hefte 5. 4 av stykkene ble orkestrert av Anton Seidl 1894 og framført i New York under navnet *Norwegischer Suite* 1895. Senere (1904) re-orkestrerte Grieg dem og la til «Gjetergutt». Det som kan være å merke seg her, er bl.a. at «Gjetergutt» er den eneste som ikke har med blåsere, den er skrevet ut for harpe og strykere divisi; til og med kontrabasser er divisi, noe som svært sjelden forekommer hos Grieg.

En annen ting er at to av stykkene er transponert; *Gjetergutt* fra g-moll til a-moll og *Gangar* fra C-dur til D-Dur. Årsakene her kan være flere, men en av mulighetene kan være Griegs ønske om en spesiell klang i stykkene. For å underbygge denne tanken, vil jeg vise til et brev hvor han skriver om utførelsen mannskorsangen *Flagvise*: «Jeg har regnet på, at blant 1<sup>ste</sup> Tenorer endel kan klare det høje B tilslut; skulde jeg tage Feil, så får Sangen sættes ½ Tone ned – men den taber meget i Klang derved» (Brev til Hr. Apotheker Johan Brun, 19/4- 1893). Engeset uttaler flg. når sammenlikner Griegs orkestrering med Anton Seidls. «Når Grieg endrar tonearten i *Gangar* frå Seidl sin C-dur til D-dur er det nok mellom anna for å få ein lysare klang. Særleg strykeinstrumenta får ei opnare og friare klang i D-dur» (Engeset 2010:33).

Det første som skal omtales er *Notturmo*, og her gjelder det B-delen. Godøy bruker uttrykkene forgrunn og bakgrunn, f. eks. melodi og akkompagnement. Vi har her melodien vekslende mellom treblåsere, strykerne ligger akkordisk i lange toner mens harpen spiller arpeggio. Kombinasjonen av det harmoniske, med utholdte akkorder i strykere og parallelle bevegelser i blåsere satt sammen med arpeggio i harpestemmen gjør det hele bølgende og svevende, nærmest impresjonistisk. Se eks. 39, utsnitt.



Det neste, og siste eksemplet, er *Troldtog*. Jeg skrev om det trolske hva angår *Dovregubbens Hall* at det hadde noe komisk i seg; her kommer det farlige, ødeleggende inn. Her har vi trollene på organisert frammarsj som fjerner det som måtte være i deres vei, i motsetning til *Småtroid* (for piano) hvor de bare «virrer» rundt i et voldsomt tempo. Når Grieg skaper et slikt inntrykk hos oss, er ikke det bare en kombinasjon av tempo og fullt orkester, men også kraftig slagverk og fortissimo.

### 3.13 Oppsummering

Underveis i analysen har jeg flere ganger nevnt karakteristika ved orkestreringen hos Grieg, slike som det trolske, det natur-lyriske og det poetiske, i tillegg til det klanglige. Disse er begrep jeg har støttet meg på fra Bjarte Engesets utredning om Griegs orkesterstil, se s. 37. Jeg velger å betrakte disse som gjennomgående og representative for Grieg, og mye av analysen er betinget nettopp av dette, derav utvalget jeg her har tatt med i denne delen av oppgaven.

## DEL 4 – OM ORKESTRERINGEN AV ALBUMBLADENE

### 4.1 Innledning

Før jeg nå skal gå i gang med analysen av egen orkestrering av Griegs opus 28, ønsker jeg å gjøre rede for noen retningslinjer og mål jeg har arbeidet etter.

Et av målene har vært å bevare stykkenes karakter. Pianisten Einar Steen Nøkleberg har i boken *Med Grieg på podiet* uttalt følgende ord om Albumbladene i sammenheng med annen klavermusikk av Grieg: «*Spill Albumbladene som akvareller, som gjennomsluktige, luftige impresjoner*» (Steen-Nøkleberg 1992:110). Dette har for meg vært en betydelig avgjørende faktor for hvordan orkestreringen har blitt.

To utsagn av Samuel Adler har også gitt meg en god rettesnor for dette arbeidet: «*Before you set out to transcribe or orchestrate a piece written by any other composer, it is important to study carefully that composer's orchestration techniques as found in his or her other works.*».....»*Whatever instruments are used must be an organic part of the composition.*» (Adler2002: 291+486). Mer om Adler i 4.2.

Noen ord fra Bjarte Engeset hører også med i denne sammenhengen: «Grieg søkte å la instrumentasjonsteknikken tene dei musikalske ideane sine» (Engeset 2010:133).

### 4.2 Noen begrepsrefleksjoner.

Ved begynnelsen av en slik analyse, kan det være på sin plass å reflektere rundt noen begrep som tilsynelatende blir brukt om hverandre, som orkestrering, instrumentasjon, transkripsjon, arrangering og oversettelse. Christopher Straume har i sin masteroppgave fra 2013 der han orkestrerer Griegs op. 12 foretatt en drøfting av noen av nevnte begrep. Her bruker han begrepene også dels om hverandre, men jeg kommer med et sitat før jeg kommenterer dem.

«Med musikalsk oversettelse mener jeg enhver form for overførsel av musikalsk materiale fra en uttrykksform til en annen (.....) Herunder forekommer det naturligvis grader

av omskriving og tilpasning av det musikalske materialet, og man snakker i denne sammenheng om transkripsjoner og arrangementer» (Straume 2013:8).

Dette er en allmenn forklaring på musikk med et annet klanglig uttrykk enn hva som var det opprinnelige. Hvorvidt man skal kalle overføringene transkripsjon eller arrangement er langt på vei avhengig av hvilket medium det opprinnelige musikkverk har blitt overført til. Som et relevant eksempel i denne sammenhengen med Grieg kan nevnes Hans Sitt. Her må det kunne sies at han orkestrerte Griegs *Norske danser*, mens han transkriberte *Albumblade* op. 28 til fiolin og piano.

Samuel Adler har derimot en noe annen vri: « Transcribing of a piece of music from one medium to another is very much like translating a poem from one language to another» (Adler 2002:666). I denne sammenhengen stiller også Adler 5 forutseninger til den som skal «oversette» musikken (Adler 2002: 667, utdrag):

- 1: a thorough knowledge of all the instruments used in the piece.
- 2: an intimate knowledge of the piece's structure.
- 3: an insight into the orchestral style of the composer whose work is to be transcribed.
- 4: a love for the work to be transcribed.
- 5: a valid reason to transcribe a particular work.

Her har vi etter hvert fått noen grenseoppganger ved å overføre et musikkstykke fra et medium til et annet, og som en kommentar til punkt 1, vil jeg sitere Godøy hva gjelder instrumentets rolle som en stemme i et partitur og de klanglige og spilletekniske egenskapene til det enkelte instrument, hva han kaller idiom. «Dersom rolle og idiom harmonerer godt i alle stemmer, er det sannsynlig at satsen vil bli oppfattet som på mange måter vellykket» (Godøy 1993:19).

For å runde av dette er to utsagn til som bør nevnes. Det ene er hos Straume hvor

han siterer Rimskij-Korsakov: «Orchestral writing should be easy to play» (Straume 2013:32). Her skal nok ikke «easy» tolkes for bokstavelig, men heller tas som en rettesnor vedrørende spillbarheten. Det andre kommer fra Walter Piston sitert i Adler: «You`ve got to hear what you put on that page» (Adler 2002: 4). Her er det snakk om at man på forhånd i sitt indre øre har en formening om hvordan resultatet skal lyde, på mange måter i tråd med hva Adler selv skriver i punkt 1 under forutsetningene for orkestreringen, se s. 53.

### 4.3 Albumblad nr. 1

Forspillet her begynner med lyse treblåsere og strykere uten kontrabass, dette for å gi en lys og luftig klang. For å illudere arpeggioene, legges brutte klanger i klarinett, (noe som også gjøres i nr. 2 og 4, se under disse) og pizzicato i strykere. Topptonen i forspillet blir her markert ved triangel. Overgangen til A-delen legges deretter i klarinett.

Videre er det viktig med markeringen av de tre ulike rytmene i stykket. Dette blir for en stor del ivaretatt med melodien i lyse instrumentene, de synkoperte mellomstemmene for det meste ved instrumenter i mellomregister, mens de dype tar seg av basstemmen. Melodistemmen her blir for øvrig delt mellom to melodiinstrumenter etter et prinsipp nevnt hos Adler, såkalt «dove-tailing» (Adler 2002:602), på norsk best oversatt med «overlapping», dvs. et motiv deles opp i mindre motiver fordelt på flere instrumenter. Se eks. 40 a og b (a – klaver, b – orkestrering). I dette tilfellet ser vi at motivet er fordelt mellom 1. og 2. fiolin.

a)

b)

A-delen begynner med tema presentert i strykere over 4 takter, mens i de nestetaktene hvor

tema sekvenseres, legges i lyse blåsere mens strykerne akkompagnerer. Dette avrunder også delen, pluss at dypere blåsere legges på. Verdt å merke seg at kontrabass spiller pizzicato, dette for å få et spenstig og luftig klangbilde.

Denne delen skal så repeteres, og her reiser spørsmålet seg om det skal varieres hva instrumentasjonen angår. Jeg har her valgt å beholde den ved repetisjon av A-del, men har tatt meg den frihet å variere ved tematisk repetisjon innenfor storformen. Dette er valgt som en rettesnor for arbeidet med disse stykkene.

B-delen består i større grad av variert samspill mellom de ulike instrumentgruppene. Det er tutti-partiene ved høydepunktene, men utenom disse er det både i melodistemmen og akkompagnementet doblinger på tvers av gruppene.

Fra takt 19 til 22 blir melodien lagt i fløyte og 1. fiolin, mens den fra t. 23 legges i klarinett og bratsj, dette for å skape variasjon i klangbildet, samtidig ved at melodien forsterkes, da satt opp mot akkompagnementet som er synkopert og fordelt på strykere og blåsere. I t. 30 (som i t. 46) kommer et høydepunkt markert ved tutti. Dette bygges opp for senere å tones ned henholdsvis ved hjelp av et såkalt orkestralt crescendo og diminuendo, dvs. økning og minking i antall instrumenter. Dette er for øvrig et av virkemidlene i flere av albumbladene.

Her kan også legges merke til bruken av piccolo for å skape en mer briljant klang i forbindelse med tutti-partiet. Her blir det også trukket inn pauke og triangel, førstnevnte som en markering av tutti, triangelet for å forsterke det lysende hos piccolo.

Deretter gjentar satsen seg, med en ny stigning og høydepunkt i t. 64, før coda setter inn i takt 66. Denne begynner som i A-delen, men går etter fire takter til å runde av albumbladet. Dette er markert i orkestreringen ved veksling mellom blåsere i t. 70 og strykere i t.71, så blåsere i t.72 og t.73, for deretter å avslutte med fløyte, obo og klarinett som går i motbevegelse til bratsj, cello og kontrabass. Disse siste syv taktene viser igjen et eksempel på hva Engeset kaller «dualisme» (se s.27) i orkestreringen, altså vekslingen mellom de ulike instrumentgruppene. Se eks. 41 (utsnitt).

Eks. 41:

#### 4.4 Albumblad nr. 2

Dette stykket begynner med melodien presentert av fløyte og obo akkompagnert av klarinett, bratsj og cello, t. 1-4. Doblingen av fløyte/obo er for å lage en fyldig klang for melodien. Fra t. 5 overtar klarinetten melodien, nå akkompagnert av alle strykere og utenom kontrabass. I tillegg forsterkes melodien i takt 7 av fløyte/obo i unison melodi.

Klarinetten får en noe spesiell rolle, her og i resten av stykket i og med at den ved hjelp av brutte akkorder i stikknoter skal illudere de mange arpeggioene i stykket. Der den ikke spiller, har jeg valgt å kutte denne effekten, da de andre instrumentene ikke har samme egenskaper som klarinetten til dette, se også s.60.

I t. 9-16 repeteres de første 8 taktene ved at 1. fiolin overtar melodien; her kommer også horn og fagott inn, mens fra t. 13 er det igjen klarinett som tar over, akkompagnert av strykere og forsterket i t. 15 og t.16 av piccolo /obo, førstnevnte dels for å etterkomme Griegs registerkrav, dels for en mer briljant klang.

I B-delen (t.17-37) finner vi bearbeidingen av A-delen, og dette er forsøkt tatt hensyn til i instrumentasjonen her. Tema, som nå er noe endret er fra t. 17 i klarinett, blir doblet i obo fra t.19. Denne fortsetter temaet i taktene 21-24, unisont i 1. og 2. fiolin. Samtidig danner klarinett, fagott, horn, bratsj og cello en motbevegelse til dette i parallelle oktav- og desimavstand til hverandre. Legg også merke til de brutte akkordbevegelsene som kommer i bratsj i t.18, og som gjentas flere ganger i samme del, da vekslende mellom bratsj og cello.

Fra t. 25 begynner en stigningsdel som strekker seg fram mot et dynamisk toppunkt i

stykket, taktene 32-34. Fram mot dette begynner det først i klarinett som dobles av obo i t.26, for så å dobles av 1. og 2.fiolin, henholdsvis t. 28 og t.29. Fiolinene fortsetter alene i det meste av t.30 og t.31 og ender med en kromatisk oppgang i 32-deler fram mot klimaks i t.32, her forsterket unisont siste del av takten med lyse blåsere, nå med fløyten erstattet av piccolo. Taktene 30 -31 kan også betraktes som et orkestralt crescendo fram mot t.32 (se s.55). Se eks. 42, t. 30-31.

*muta in piccolo*

I takt 32 markeres det dynamiske toppunktet med tutti, her inkludert slagverket med tremolo i triangel og paukevirvel. Dette klimakset varer ut t.35, for å tones kraftig ned i t.36 og 37 via et orkestralt diminuendo, og vi er tilbake til A-delen i t.38. Legg for øvrig merke til 16-delene i t. 33 og 35. Den kommer først i piccolo og obo, for så å repeteres i klarinett og fiolin i t.35, dette for variasjon i klang. Se også de brutte treklangene i cello i t.32 og t.34 pluss t.36 og t.37, sistnevnte med noe overlapping i bratsj.

Ved repetisjon av A-delen (se over), er fløyten tilbake for å få klangen fra første del, og den er lik begynnelsen, men grunnet at stykket kadenserer annerledes enn i første del, har dette konsekvenser for orkestreringen. I stedet for kun de lyse blåserne som melodisk går mot en kadens, støttes de nå av fioliner, med akkompagnementet (dypere stemmer) i motgående bevegelse.

#### 4.5 Albumblad nr. 3

Dette albumbladet skiller seg noe ut fra de tre andre, i og med at det er det eneste som er orkestrert fra original-utgaven (A-utgaven), mens de tre andre er fra en senere utgave, D-utgaven. Årsaken her er en liggetone, C2, som fungerer som en overgang mellom A-delen og B-delen og som Grieg har fjernet i senere versjoner. Dette er utnyttet som en effekt i orkestreringen. Mer om dette senere, se også ss. 3 og 16.

To praktiske detaljer skal også nevnes her: Grunnet tonearten A-Dur vil en B-klarinettt få fem kryss, noe som er lite egnet for instrumentet. Den byttes herved til A og blir spillende i C-Dur. B-delen blir da i c-moll, men det er ikke noe problem for utøver. Når det gjelder hornet, er det derimot fortsatt skrevet ut i F, men er satt opp uten faste fortegn – det blir kun de løse, noe som forhåpentligvis gir et noe enklere notebilde. Liknende er for øvrig også gjort i fjerde albumblad og med samme årsaker. Mer om dette senere under 4.6, s. 60.

A-delen begynner med temaet i klarinett, akkompagnert av dypere strykere, vekselvis spillende arco og kontrabass. Fra t.5-8 overtar fløyte og obo det melodiske, fortsatt med det samme akkompagnement. Fra t.9 ligger det melodiske i 1.fiolin og fløyte, mens klarinett og horn forsterker akkompagnementet. Fra t.13 kommer også 2.fiolinsom forsterker melodien, og her begynner et orkestralt crescendo som går fram mot t.17 hvor da et tilsvarende diminuendo går fram til t.20. Legg merke til at antall fioliner reduseres i t.17 for i t.19 for i t.19-20 kun er to fioliner som spiller melodien, alt mens lyse treblåsere ligger akkordisk i lange toner. I t.21 er vi igjen ved begynnelsen av A-delen, og den rundes av ved at obo og piccolo forsterker det melodiske, markert klanglig og rytmisk ved hjelp av triangel, dette for å understreke det lyse preget i delen.

Overgangen til B-delen er som tidligere sagt valgt fra A-utgaven, der en enslig tone binder de to delene sammen. Denne tonen blir markert med et forsiktig sforzato, *mfp*, i horn, klarinett og 1.fiolin i oktav, samtidig med et markert pizzicato i 2.fiolin, bratsj og cello, disse også i oktav. Disse blir så liggende i akkorder i en tre-taktsrytme mens obo spiller det melodiske, som for øvrig blir overtatt av klarinett i t.33. Se eks. 43, overgang A- og B-del, t. 28-32. (utsnitt).



Handwritten musical score for strings. The score is written on four staves. The first two staves are for violins and violas, and the last two are for cellos and double basses. The notation includes various techniques such as *arco*, *unis.*, *pizz.*, and *div. arco*. Dynamic markings include *mfp*. There are also some handwritten annotations like '+++' and 'x'.

Høydepunktet i delen markeres fra t.37 -40 av tutti. Dette kontrasteres i t.41-44 av et spring-dans-liknende tema i blåserne, markert med triangel. Den samme vekslingen skjer i t. 45-53, slik at det blir kontraster også i klangen. Taktene 53-64 som runder av B-delen er da instrumentert som en veksling i det melodiske mellom solo 1.fiolin og fløyte og obo med for det meste akkompagnert av bratsjer og celli.

Noe som på den annen side er å merke seg i denne delen er et lite motiv (merket x). Det består av to 8-deler og to 4-deler og fungerer både som en del av, men også en kontrast til det melodiske materialet. I instrumentasjonen er dette markert unisont i oktaver for det meste i blåsere, men også strykere og blåsere i kombinasjon. Se eks.44 (utsnitt).

Handwritten musical score showing a specific motif circled in red. The motif is marked with *fp* and *sfp*. The score is written on four staves, with the first staff being a single line and the others being a grand staff. The notation includes *pizz.* and *arco*. There are also some handwritten annotations like '+++' and 'x'.

#### 4.6 Albumblad nr. 4

Som i forrige albumblad er dette stykket inndelt i ABA med identiske A-deler. Jeg har valgt å la dette gjenspeiles i orkestreringen, slik at denne blir lik i A-delene. I sist nevnte deler er flere av de ulike frasene delt opp i avsnitt med kun strykere eller kun blåsere.

Som i nevnte albumblad er det også her enkelte orkestrale detaljer som bør nevnes. I og med toneartene (ciss-moll og Dess-Dur), vil det i A-delen bli benyttet A-klarinet, mens det i B-delen vil bli benyttet B. I midtdelen har Grieg lagt inn kontra Dess, en tone som kun kan spilles på kontrafagott og fem-strengs kontrabass (evt. nedstemt E-streng). Jeg har derfor valgt å oktavere opp denne tonen, slik at den er spillbar med den besetningen jeg har valgt. Dessuten har ikke Grieg, så vidt jeg har kunnet se, benyttet seg av kontrafagott, heller ikke kontrabass på tonen nevnt over. Det samme gjelder også dypeste tone som avslutter A-delen (kontra Ciss). Se også 4.5, s.58.

A-delen begynner med en noe melankolsk melodi, og for å få variasjon i klangen, begynner denne delen med strykere minus kontrabass for deretter å bli overtatt av blåsere i taktene 5-8. I t.9 begynner en del med et lysere preg, og melodien her er lagt i 1.fiolin som er forsterket av klarinet og fra t.13 fløyte og obo. Legg også merke til horn og fagott som i taktene 11 /12 og 15/16 kommer inn i lange toner og markerer grunntonen. Høydepunktet er fra t.17-20 og markeres i tutti minus slagverk. Avrundingen t.21-24, er derimot lagt i strykerne. Som i albumblad nr.2, inneholder også dette noen arpeggioer. Dette blir utført av klarinetten i de partiene den spiller, se også s. 55.

I B-delen er det hardingfela og Hardangerfjorden som er det sentrale. Sistnevnte er her framstilt som noe rolig, men også dyp og truende (se nedenfor). Historien bak B-delen (se s.17) er her forsøkt illustrert på følgende vis: Fra t.25 spiller solo 1.fiolin en halling mens 2. fiolin fram til t.29 omgir denne med åpne kvinter. Hallingen fortsetter i t.29, men bakgrunnen utvides da med bratsj, slik at akkompagnementet blir mer tersbasert fram mot t.33. Samtidig ligger fagott og cello med meget lange toner på store Dess mens pauke har en lang virvel i *PPP* samtidig med kontrabass i tremolo, begge med samme tone som fagott og cello. Se eks. 45 (utsnitt).

I t.33 kommer et nytt tema, denne gang i obo, akkompagnert av klarinett og strykere i pizzicato. Dette blir t.37 overtatt av piccolo fram mot t.41, fortsatt med samme bakgrunn. Fra t.41. overtar piccolo hallingen, denne gang med de åpne kvintene i fiolinene i flageoletter mens pauke/triangel og cello/kontrabass i *PP* markerer pulsen og obo/klarinet har etterslag. Delen fram mot overgangen til reprise av A-delen rundes av at piccolo og obo spiller deler av det tematiske, akkompagnert av klarinett og bratsj, før obo avslutter melodien.

Merk at obo og klarinet ved repetisjonen henger over til overgangstaktene (codaen i B) t.49 og t.50, akkompagnert av bratsj i åpne kvinter. Se eks. 46 (utsnitt).

#### 4.7 En oppsummering

Ved orkestreringen av disse fire stykkene har hele tiden målet vært at dette skal bli gjort på en måte som Grieg ville kunne innestå for. Prinsippene som er drøftet på sidene 52-54 har er å betrakte som redskaper i så måte. Jeg har underveis bestrebet meg på å ligge så nær opp mot klaversatsen som mulig, men har ved noen anledninger tatt meg den friheten å oktavere eller doble tonehøyden, dels grunnet instrumentenes omfang, dels for å framheve eller skape variasjon i klangbildet. Hva sistnevnte angår, er dette årsaken til at tutti blåsere og strykere har blitt satt opp kontrasterende mot hverandre. Slagverket er for det meste blitt nyttet i tutti-partier, men også som et tilskudd til klangen. Så for å avrunde: Kan dette ende opp med å bli fremført er det å anse som en ære og en stor glede.

**DEL 5**

**EDVARD GRIEG:**

***FIRE ALBUMBLADE FOR KLAVER OPUS 28***

**KOMPONERT 1864-1878**

**ORKESTRERT FOR KAMMERORKESTER 2014 – 2015.**

**FLØYTE/PICCOLO (Fl/Picc) (1)**

**OBO (Ob) (1)**

**KLARINETT B/A (Klar) (1)**

**FAGOTT (Fg) (1)**

**HORN F (Cor) (1)**

**PAUKER (Timp) (1)**

**TRIANGEL (Tri) (1)**

**FIOLIN 1 (VI 1) (3)**

**FIOLIN 2 (VI 2) (3)**

**BRATSJ (Vle) (2)**

**CELLO (Vc) (2)**

**KONTRABASS (Cb) (1)**



⑦ a tempo

Handwritten musical score for the first system, measures 1-6. The score consists of four staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The third and fourth staves are in bass clef with the same key signature. Measures 1-4 contain whole rests for all staves. In measure 5, the second staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth staff has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. In measure 6, the second staff has a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) and a quarter note (F4). The third staff has a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) and a quarter note (F4). The fourth staff has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

Handwritten musical score for the second system, measures 7-12. The score consists of four staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of three flats. The third and fourth staves are in bass clef with the same key signature. Measures 7-12 contain whole rests for all staves.

Handwritten musical score for the third system, measures 13-18. The score consists of six staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of three flats. The third and fourth staves are in bass clef with a key signature of three flats. The fifth and sixth staves are in bass clef with a key signature of three flats. Measure 13: Treble 1 has a quarter note G4, a triplet of eighth notes (A4, B4, A4), and a quarter note G4. Treble 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass 3 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 4 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 5 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 6 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 14: Treble 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Treble 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass 3 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 4 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 5 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 6 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 15: Treble 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Treble 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass 3 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 4 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 5 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 6 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 16: Treble 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Treble 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass 3 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 4 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 5 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 6 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 17: Treble 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Treble 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass 3 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 4 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 5 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 6 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 18: Treble 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Treble 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass 3 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 4 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 5 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Bass 6 has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Handwritten annotations include "arco." above the first staff, "arco P" above the second staff, "arco P" above the third staff, "arco P" above the fourth staff, "pizz. P" above the fifth staff, "div." above the third staff, "div. pms. div. p" above the fifth staff, and "55" and "36" written in the right margin.

13

Handwritten musical score for the first system, measures 13-18. It features two staves with treble clefs and a bass staff. The key signature has three flats. The first two staves have melodic lines with dynamics like "cresc.", "mf", and "poco rit.". The bass staff has a simple accompaniment with dynamics "mf" and "poco rit."

Two empty musical staves with treble clefs, likely for a second instrument or voice part.

Handwritten musical score for the second system, measures 19-24. It features two staves with treble clefs and a bass staff. The key signature has three flats. The first two staves have melodic lines with dynamics like "Unis.", "div.", "p'is.", "cresc.", "mf", and "poco rit.". The bass staff has a simple accompaniment with dynamics "cresc.", "arco", "mf", and "poco rit."



19 *atempo*

*muta in piccola*

25

poco rit. a tempo

stretto

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has three flats. The first staff has a circled measure number '25'. The second staff has a 'poco rit.' marking. The third staff has 'poco rit' and 'a tempo' markings. The fourth staff has a 'poco rit' marking. There are dynamic markings 'f' and 'f' in the second and third staves. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a flat sign in the second and third staves.

Handwritten musical score for the second system, consisting of a single staff in treble clef. It has a 'poco rit' marking above the staff.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. Both staves have dynamic markings 'f'.

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three flats. The first staff has an 'a tempo' marking. The second staff has a 'poco rit.' marking. The third staff has 'poco rit.', 'div.', 'unis', 'div.', and 'unis.' markings. The fourth staff has a 'poco rit.' marking. The fifth staff has a 'poco rit.' marking. There are dynamic markings 'f' and 'f' in the second, third, and fourth staves. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a flat sign in the second and third staves.

31

8

muta infl. polo rit. a tempo

3

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. It features four staves with treble and bass clefs. The first three staves contain complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The fourth staff has a simple bass line. Dynamics include "dim." and "mf". A circled "3" is above the first measure.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. It features a single staff with a treble clef. The notation includes rhythmic patterns with slurs and accents. Dynamics include "dim." and "mf".

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. It features two staves with treble and bass clefs. The notation includes rhythmic patterns with slurs. Dynamics include "dim.".

Handwritten musical score for the fourth system, measures 13-16. It features five staves with treble and bass clefs. The notation includes complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamics include "dim." and "mf". A circled "3" is above the first measure.

37

*muta in piccolo*

*pocorit. a tempo*

Handwritten musical score for the first system, measures 37-41. The system consists of four staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first staff has a treble clef and contains a melodic line with rests in measures 37-40 and a sixteenth-note run in measure 41. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with rests in measures 37-40 and a sixteenth-note run in measure 41. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with rests in measures 37-40 and a sixteenth-note run in measure 41. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line with notes in measures 37-41. A dynamic marking 'p' is present at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, measures 42-46. The system consists of one staff with a treble clef. It contains a melodic line with notes in measures 42-46.

Handwritten musical score for the third system, measures 47-51. The system consists of two staves. The top staff has a bass clef and contains a bass line with notes in measures 47-51. The bottom staff has a treble clef and contains a melodic line with notes in measures 47-51.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 52-56. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with notes in measures 52-56. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with notes in measures 52-56. The third staff has a bass clef and contains a melodic line with notes in measures 52-56. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line with notes in measures 52-56. The fifth staff has a bass clef and contains a bass line with notes in measures 52-56. Dynamic markings 'p' and 'div. p' are present.

44

*Poco rit.  
muta in fl.*

Handwritten musical score for the first system, measures 44-48. It consists of four staves. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features triplets of eighth notes with accents and dynamic markings of 'f' and 'dim.'. The first measure of the system has a whole rest on all staves.

Handwritten musical score for the second system, measures 49-52. It consists of four staves. The top staff is treble clef, and the bottom three staves are bass clef. The key signature has two flats. The music features quarter notes and eighth notes with dynamic markings of 'f' and 'dim.'. The first measure of the system has a whole rest on all staves.

Handwritten musical score for the third system, measures 53-58. It consists of six staves. The top two staves are treble clef, and the bottom four staves are bass clef. The key signature has two flats. The music features eighth notes and triplets with dynamic markings of 'f' and 'dim.'. The first measure of the system has a whole rest on all staves.

50

a tempo

56

stretto

59

arco

63

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The system consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, and a quarter note G4. The second measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, a quarter note G4, and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). The third measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, a quarter note G4, and a quarter note F5. The fourth measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, a quarter note G4, and a quarter note F5. The bass staff contains a key signature change to two flats, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. Dynamics include *f* and *dim.* in the first three staves.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The system consists of one staff in treble clef. The key signature has two flats. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note F5, and a quarter note E5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The fourth measure contains a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A dynamic marking *f* is present above the first measure.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain whole rests for all four measures.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 13-16. The system consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature has two flats. The first measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, a quarter note G4, and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). The second measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, a quarter note G4, and a quarter note F5. The third measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, a quarter note G4, and a quarter note F5. The fourth measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, a quarter note G4, and a quarter note F5. The fifth measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, a quarter note G4, and a quarter note F5. The sixth measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, a quarter note G4, and a quarter note F5. The bass staff contains a key signature change to two flats, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. Dynamics include *f*, *dim.*, *p*, *div.*, *unis.*, and *pizz. p.*



70 un poco stretta

II

Allegretto Espressivo

FL  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

Ob  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

Klar B  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

Fg  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

Cor F  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

Timp F-C  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

Tri  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

VLI  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

VII  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

Vle  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

Vc  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

Cb  $\text{3/4}$   $\text{b}$   $\text{4}$

5

Muta in piccolo

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs. The first measure shows a key signature change to two sharps (F# and C#). The second measure has a dynamic marking of *cresc.*. The third measure has a dynamic marking of *dim.*. The fourth measure has a dynamic marking of *pp*. There are also some handwritten annotations above the notes in the second measure.

Handwritten musical score for the second system, measures 1-4. This system consists of a single treble clef staff with mostly whole rests and a few notes at the end of the fourth measure.

Handwritten musical score for the third system, measures 1-4. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs. The third measure has a dynamic marking of *dim.*. The fourth measure has a dynamic marking of *pp*.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 1-4. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs. The first measure has a dynamic marking of *cresc.*. The second measure has a dynamic marking of *cresc.*. The third measure has a dynamic marking of *dim.*. The fourth measure has a dynamic marking of *pp*. There are also some handwritten annotations like *div. b* and *Unis.* in the third measure.

90

Handwritten musical score for the first system, measures 1-5. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music features various notes, rests, and dynamic markings. The word "cresc." is written above the second staff in measure 4 and below the third staff in measure 4. There are also some handwritten annotations like "p." and "f.".

Handwritten musical score for the second system, measures 6-7. The system consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music features various notes and rests.

Handwritten musical score for the third system, measures 8-9. The system consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music features various notes and rests.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 10-14. The system consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The sixth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The music features various notes, rests, and dynamic markings. The word "cresc." is written above the second staff in measure 11 and below the third staff in measure 11. The word "div." is written above the second staff in measure 13, followed by a double bar line and a key signature change to two flats. There are also some handwritten annotations like "p." and "f.".

15

meta infl.

dim. pp. cresc. cresc.

dim. pp. unisdim. pp. cresc.

Handwritten musical score for the first system, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of *mf*. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *p*. There are some handwritten annotations like *ob-d* and *ob\** above notes.

Handwritten musical score for the second system, consisting of a single staff in a treble clef with a key signature of one flat. It features a dynamic marking of *mf* and a *p* marking at the end of the system.

Two empty musical staves, one in a bass clef and one in a treble clef, both with a key signature of one flat.

Handwritten musical score for the third system, consisting of five staves. The top two staves are in a treble clef with a key signature of one flat. The bottom three staves are in a bass clef with a key signature of one flat. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *p*. There are some handwritten annotations like *ob\** and *ob* above notes.

25

This is a handwritten musical score for a piano piece, consisting of 11 staves. The score is organized into two systems of five staves each. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and three additional staves. The second system includes a grand staff and three additional staves. The music features several triplets, indicated by a '3' in a circle above the notes. Dynamic markings include 'cresc.' (crescendo) written in the middle of the staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The piece begins with a circled number '25' in the top left corner.

29

muta in piccolo

Handwritten musical score for the first system, measures 29-31. It features three staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has one flat. The first two staves end with a "cresc." marking and a dense chordal texture.

A single empty musical staff with a treble clef.

Two empty musical staves, one with a bass clef and one with a treble clef.

Handwritten musical score for the second system, measures 32-35. It features four staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has two flats. The first two staves end with a "cresc." marking and a dense chordal texture.



32

*muta in fl.*

Handwritten musical score for a string quartet, measures 32-35. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. It features dynamic markings such as *p.*, *f.*, *dim.*, and *tr.*, as well as performance instructions like *muta in fl.*, *div.*, and *unis.*. The bottom two staves show complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

36

rit.

a tempo

41

rit.

1.  
rit.

2.  
rit.

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have treble clefs and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music includes various note values, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Handwritten musical score for the second system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves. The top staff has a bass clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves.

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of five staves. The top two staves have treble clefs and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music includes various note values, rests, and dynamic markings like 'pp', 'Unis.', and 'div.'

# III

Vivace

stretto

a tempo

Fl

Ob

Klar A

Fg

Cor F

Timp A-E

Tri

VLI

VLI

VLE

Vc

Cb

*p*

*arco*

*pizz.*

*arco*

*div.*

*p*

*arco*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*+*

7) poco rit.

stretto

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *dim.* and *pp*. The second staff has a similar melodic line, also marked with *dim.* and *pp*. The third and fourth staves contain rhythmic accompaniment with notes and rests. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The system concludes with a *cresc.* marking.

Handwritten musical score for the second system, consisting of a single staff with notes and rests. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves. The top staff has notes and rests, and the bottom staff has notes and rests. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The system concludes with a *pp* marking.

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of multiple staves. The top staff has notes and rests, marked with *cresc.*. The second staff has notes and rests, marked with *cresc.*. The third staff has notes and rests, marked with *unis.*, *ppizz.*, and *arco div. 1*. The fourth staff has notes and rests, marked with *dim.*, *pp*, *div.*, *unis.*, and *ppizz.*. The fifth staff has notes and rests, marked with *dim.*, *pp*, and *ppizz.*. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The system concludes with a *cresc.* marking.

14

rit.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-7. The notation includes chords, dynamics such as *f* and *dim.*, and articulation marks. The key signature is one sharp (F#).

Handwritten musical score for the second system, measures 8-13. This system contains rests and rhythmic markings on two staves.

Handwritten musical score for the third system, measures 14-20. The notation is more complex, featuring dynamics like *f*, *dim.*, and *solo*, along with articulation marks and a '2' marking. The key signature remains one sharp (F#).

27

*muta in picc.*

*stretto*

*al tempo*

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *fz*, *p*, and *pp*. There are also some handwritten annotations like "++" and "b b" at the end of the system.

A single musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb), containing several measures of rests.

Handwritten musical score for the second system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb), and the bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*.

Handwritten musical score for the third system, consisting of five staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third and fourth staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music includes complex notation such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pizz.*, *div.*, *arco*, *unis.*, *fz*, *p*, and *pp*. There are also some handwritten annotations like "++" and "b b" at the end of the system.

29 muta in fl.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-8. It features a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various dynamics: *mfp*, *p*, *pp*, and *fp*. The bass staff contains a bass line with dynamics *p*, *pp*, and *fp*. There are some handwritten annotations like "fl." and "+++" at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, measures 9-16. It features a treble clef staff with a 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with dynamics *mfp* and *fp*. There are some handwritten annotations like "+++" at the end of the system.

Handwritten musical score for the third system, measures 17-24. It features a treble clef staff with a 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with dynamics *mfp* and *fp*. There are some handwritten annotations like "+++" at the end of the system.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 25-32. It features a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with dynamics *mfp*, *arco*, *p*, *pp*, and *fp*. The bass staff contains a bass line with dynamics *p*, *pp*, and *fp*. There are some handwritten annotations like "Pizz", "arco", and "+++" at the end of the system.



37

Handwritten musical score for the first system, measures 37-40. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have treble clefs and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. Dynamics include *f*, *fp*, and *pp*. There are various musical notations such as slurs, ties, and accents.

Handwritten musical score for the second system, measures 41-42. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *f* and *fp*.

Handwritten musical score for the third system, measures 43-46. It consists of two staves. The top staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *f* and *pp*. There are various musical notations such as slurs and ties.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 47-50. It consists of six staves. The top two staves have treble clefs and a key signature of one sharp. The middle two staves have bass clefs and a key signature of one sharp. The bottom two staves have bass clefs and a key signature of one sharp. Dynamics include *f* and *pp*. There are various musical notations such as slurs and ties.

45

Handwritten musical score for the first system, measures 1-5. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have treble clefs and a key signature of two sharps (F#, C#). The fourth and fifth staves have bass clefs and a key signature of two sharps (F#, C#). Dynamics include *f*, *sf*, and *pp*. There are also some handwritten annotations above the notes.

Handwritten musical score for the second system, measures 6-7. It consists of two staves. The top staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). Dynamics include *f*, *sf*, and *pp*.

Handwritten musical score for the third system, measures 8-11. It consists of six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second, third, and fourth staves have treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The fifth and sixth staves have bass clefs and a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *f* and *pp*. The word "div." is written above the first three staves.

53

*poco rit*

*a tempo*

Handwritten musical score for the first system, measures 1-7. It features four staves. The first two staves have melodic lines with notes and rests. The third staff has a bass line with notes and rests. The fourth staff is empty. Dynamics include 'cresc.', 'f', 'p', and 'pp'.

Empty musical staff for the first system.

Empty musical staves for the first system.

*solo*

*solo*

Handwritten musical score for the second system, measures 8-14. It features five staves. The first staff has a melodic line with notes and rests. The second staff has a bass line with notes and rests. The third staff has a bass line with notes and rests. The fourth and fifth staves are empty. Dynamics include 'pp', 'div.', 'cresc.', 'f', 'p', and 'unis. pp'.

67

sp

p

sp

tutti

sp

sp

sp

sp

p

pizz

pizz p

69

Handwritten musical score for measures 69-74, first system. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom two staves are in bass clef with the same key signature. The first two staves contain melodic lines with notes and rests. The second staff has dynamic markings: *cresc.* above the first measure, *p* above the third measure, and *pp* above the fourth measure. The bottom two staves contain rhythmic patterns, primarily consisting of eighth notes and rests.

Handwritten musical score for measures 69-74, second system. This system contains a single treble clef staff with notes and rests, continuing the melodic line from the first system.

Handwritten musical score for measures 69-74, third system. This system contains a single bass clef staff with notes and rests, continuing the melodic line from the first system.

Handwritten musical score for measures 69-74, fourth system. This system consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The first staff has performance instructions: *arco* above the first measure, *div.* above the second, *unis.* above the third, *Pizz.* above the fourth, and *arco div.* above the fifth. The second staff has dynamic markings: *cresc.* above the first measure, *arco* below the first, *p* above the second, *pp* above the third, and *div. # unis. Pizz.* above the fourth. The bottom three staves contain rhythmic patterns with notes and rests.

77

Handwritten musical score for the first system, measures 77-82. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.*, *f dim*, and *p*. The key signature is two sharps (F# and C#).

Handwritten musical score for the second system, measures 83-88. The notation includes notes, rests, and a dynamic marking of *cresc.*. The key signature is two sharps (F# and C#).

Handwritten musical score for the third system, measures 89-94. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.*, *f dim*, *à 2*, and *Solo*. The key signature is two sharps (F# and C#).

Muta in Picc.

Handwritten musical score for the first system, featuring four staves. The top two staves contain melodic lines with notes and rests. The bottom two staves are mostly empty, with some notes in the third measure. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *cresc.* with an accent mark.

A single empty musical staff with a treble clef.

A single empty musical staff with a bass clef.

Handwritten musical score for the second system, featuring four staves. The top two staves are empty. The bottom two staves contain rhythmic patterns of notes and rests. Dynamic markings include *p*, *pp*, *cresc.*, *Pizz.*, *div.*, *arco*, and *unis.*

# IV

## Andantino serio

Fl  
Ob  
Klar A  
Fg  
Cor F  
Timp  
Tri  
VLI  
VLI  
Vle  
Vc  
Cb

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*div. unis*  
*div.*



7

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The first measure of the top staff contains a circled number '7' and a '3' above a triplet of notes. The second measure of the top staff contains a circled '3' above a triplet. The dynamic marking 'pp dolce' is written in the second measure of the bottom staff.

Handwritten musical score for the second system, consisting of a single treble clef staff with musical notation.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two empty staves.

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The dynamic marking 'pp dolce' is written in the second measure of the third staff from the top. The bottom staff contains a circled '3' above a triplet of notes.

13

Handwritten musical score for a piano piece, numbered 13. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as "fp" (fortissimo piano) and "f" (forte). There are also handwritten annotations like "x" and "3" (triplets) above certain notes. The score shows a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

79

rit

25 Allegro giocoso

tr.

ppp

Solo

pp

div.

pp trem.

133

31

*muta in piccolo*

37

Handwritten musical score for the first system, measures 1-5. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time. The first staff (treble clef) contains the main melody with various rhythmic markings, including slurs and triplets. The second staff (treble clef) is mostly empty, with some notes in the final measure. The third staff (treble clef) contains chords with stems. The fourth staff (bass clef) is mostly empty.

A single treble clef staff with a key signature of three flats and a common time signature, containing five measures of rests.

A single bass clef staff with a key signature of three flats and a common time signature, containing five measures of rests.

Handwritten musical score for the second system, measures 6-10. The key signature is three flats and the time signature is common time. The first staff (treble clef) contains the main melody with various rhythmic markings, including slurs and triplets. The second staff (treble clef) is mostly empty, with some notes in the final measure. The third staff (treble clef) contains chords with stems. The fourth staff (bass clef) is mostly empty. The fifth staff (bass clef) contains notes with stems. The sixth staff (bass clef) contains notes with stems. The seventh staff (bass clef) is mostly empty.

43

2.da muta in fl.

419

rit. a tempo



55

mf

mf

mf

pp

mf

pp

pp

pp

pp

61

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The system consists of four staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first staff has a treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 2. The second staff has a treble clef and contains a similar melodic line with a triplet. The third staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line. The dynamic marking *fp* is written at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-6. The system consists of a single staff with a treble clef. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 5. The dynamic marking *fp* is written at the end of the system.

Handwritten musical score for the third system, measures 7-8. The system consists of two staves, both with treble clefs. Both staves contain whole rests for measures 7 and 8.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 9-12. The system consists of six staves. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 9. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a triplet. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line. The fifth staff has a bass clef and contains a bass line. The sixth staff has a bass clef and contains a bass line. The dynamic marking *fp* is written at the end of the system.

68

rit.

Handwritten musical score for measures 68-71. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The music includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p'.

A single staff of music in treble clef, continuing the key signature of three sharps. It contains a few notes and rests.

Two staves of music, one in bass clef and one in treble clef, both with a key signature of two sharps. They contain mostly rests.

Handwritten musical score for measures 72-75. It consists of six staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of three sharps. The bottom four staves are in bass clef with a key signature of two sharps. The music is more complex, featuring triplets, dynamic markings like 'f', 'fz', 'div', and 'unis.', and various note values.

## SAMMENDRAG AV OPPGAVEN

Denne oppgaven har tatt for seg Griegs op. 28, *Fire Albumblade for Klaver*, skrevet i perioden 1864-1878. Oppgaven består av to hoveddeler; foruten en innledning bestående av en avgrensning av oppgaven og en definisjon og drøfting av genren albumblad, inneholder den en analysedel og en orkestreringsdel.

Første hoveddel består av en presentasjon av hvert av de fire albumbladene, analyse av orkestreringsretninger i perioden 1770-1920, samt en analyse av Griegs egen orkestrering, for å kunne komme så nær som mulig opp mot Griegs egen orkestrering. Første hoveddel rundes så av med en analyse av egen orkestrering av disse stykkene.

Andre hoveddel består av orkestreringen for kammerorkester av opuset. Jeg har valgt en besetning bestående av blåsekvintett, strykere og slagverk, i alt 18 musikere, dette gjort med intensjonen om å ivareta det musikalske innholdet og karakteren i disse stykkene, hvilke er vedlagt oppgaven.

## LITTERATURLISTE

- Adler, Samuel. 2002. *The Study of Orchestration*, 3. ed. New York/London: W.W.Norton.
- Adorno, Theodor W. 2003. «Vakre steder», s.65-105, i *Musikkfilosofi*, Oslo: Pax.
- Andersen, Rune. 1993. *Edvard Grieg; et kjempende menneske*. Oslo: Cappelen.
- Andreasen, Mogens Wenzel. 1993. *Grieg og Danmark*, København: Engstrøm & Sødring.
- Asafjev, Boris. 1992 (1948). *Grieg*. Moskva; norsk oversettelse Asbjørn Ø. Eriksen, Oslo: Solum
- Bale, Kjersti. 2009. *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax.
- Benestad, Finn (red.). 1993. *Edvard Grieg: Dagbøker 1865, 1866, 1905, 1906 og 1907*. Bergen Offentlige Bibliotek.
- Benestad, Finn (red.). 1998. *Edvard Grieg: Brev i utvalg 1862-1907*, bind 1-2. Oslo: Aschehoug.
- Benestad, Finn/Dag Schjelderup-Ebbe. 2007, 1980. *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*, Oslo: Aschehoug.
- Benestad, Finn/Dag Schjelderup-Ebbe. 1993. «Edvard Grieg in Perspective», i *Studia Musicologica Norvegica* (heretter SMN) 19, ss. 7-21.
- Bergen Offentlige Bibliotek (BOB): Korrespondanse og konsertprogram fra den digitaliserte Grieg-samlingen.
- Bergsagel, John. 1993. «Grieg and Denmark», i SMN 19, ss.67-75.
- Beyer, Marie, (red.). 1923. *Breve fra Edvard Grieg til Franz Beyer 1872-1907*. Oslo: Steenske Forlag.

- Brock, Hella.1990.«Bereicherung der Hausmusik: Die Lyrischen Stücke (Beginn und Ausdruck)», ss. 111-127 + «Norwegische Volksmusik und Volkslyrik in kunstvoller Verarbeitung», ss. 222-234, i *Edvard Grieg*, Leipzig: Reclam-Verlag.
- Brock, Hella. 1999.«..kling hinaus ins Weite! Edvard Grieg und Felix Mendelssohn Bartholdy», i *SMN 25*, ss. 59-69.
- Buen, Knut. 1993. «Arven frå folkemusikken», ss.27-35, i Peter Andreas Kjeldsberg (red.) *Din Grieg*. Bergen: Grieg-jubileet.
- Dahl, Erling jr.: 2007. *Edvard Grieg. En introduksjon til hans liv og musikk*. Vigmostad & Bjørke AS.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-century Music*. University of California Press.
- Engeset, Bjarthe.2010. *Edvard Grieg sin orkesterstil – eit dirigentperspektiv*. Førebels versjon (for UIO).
- Finck, H.T. 1909. *Grieg and His Music*. John Lane Company, London/New York.
- Foster, Beryl. 1990. «Melodies of the heart», pp.44-76, i *The Songs of Edvard Grieg*, Scholar Press.
- Godøy, Rolf Inge.1993. *Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk*. Oslo. Universitetet i Oslo.
- Grieg, Edvard: «Min første succes».1957, 1905, ss. 7-30, i Øystein Gaukstad (red.) *Edvard Grieg – Artikler og taler*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Grieg, Edvard. 1957,1893. «Robert Schumann», ss. 124-143, Øystein Gaukstad (red.) *Edvard Grieg-Artikler og taler*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Grønvold, Hans Aimar. 1883. «Edvard Grieg», ss. 134-178 i *Norske Musikere*, Kristiania: Det Malingske Bogtrykkeri.
- Hanslick, Eduard. 1885, 1854. *Om det skjønnne i musikken*, Leipzig, oversatt av Karl Bjørset, Bergen: Chr.W. Huuns Forlag.

- Herrestahl, Harald. 2011. *Nasjonsbyggerne. Edvard Grieg og Ole Bull*. Oslo: Unipub.
- Johansen, David Monrad. 1943. «Bergen og Lofthus», ss. 190-287, i *Edvard Grieg*, 2.utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Kjellberg, Erik. 1993. «Grieg and Sweden», i *SMN 19*, ss.87-96.
- Møller, Thomas Erma. 2011. «Fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet», i *SMN 37*, ss. 82-102.
- Schjelderup, Gerhard. 1903. «Bergen – Lofthus og Udlandet», ss. 80-117, i *Edvard Grieg og hans værker*, København: Gyldendals boghandels forlag.
- Steen-Nøkleberg, Einar. 1992. «4 albumblad opus 28», ss.110-121 i *Med Grieg på podiet*, Oslo: Solum.
- Stein, Richard H. 2011, 1921. «Die Klavierstücke», ss. 138-157 i *Grieg-eine Biographie*, Berlin: Schuster und Löffler.
- Straume, Christopher. 2013. *Musikalsk Oversettelse, spilleglede og velklang*. Masteroppgave i musikkvitenskap. Institutt for musikkvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Tørnblom, Folke H. 1962. *Grieg*. Stockholm: Bonniers.

**APPENDIX:**

**ALBUMBLADENE**

**I**

**KLAVERUTGAVE**



I.  
(1864)

Edvard Grieg, Op. 28.

Allegro con moto.

Pianoforte.

*mf* *fz*

*poco rit.* *a tempo*

*p*

*cresc.* *mf* *poco rit.*

*cresc.* *mf* *poco rit.*

*a tempo*  
*mf*  
*p*  
(rit.)  
*poco rit.*  
*a tempo*  
*stretto*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*dim.*  
*poco rit.*  
*a tempo*  
*p*  
*mf*  
(rit.)  
*poco rit.*  
(rit.)  
*a tempo*  
*p*  
*dim.*

*poco ritard.*

*a tempo*

*p*

*poco a poco cresc. e stretto*

*dim.*

*f ed un poco ritard.*

*a tempo*

*p*

*un poco stretto*

*pp*

II.  
(1874)

Allegretto espressivo.

*p cantabile*

*dim.* *pp* *p*

*dim.* *pp* *p*

*poco a poco più agitato*

*cresc.* *mf*

*poco rit.* *p*

*Red.* \*

*cresc.*  
Ped. \*

*f*  
Ped. \*

*dim.*  
*p* ri- tar.  
Ped. \*

*a tempo*  
*dando*  
*pp*

*sempre*  
ri- tar- dan- do  
*pp*  
1. *a tempo*  
2.  
Ped. \*

# III.

(1876)

**PIANO.** *Vivace.* *a tempo*

*p* *poco stretto*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*poco rit.* *a tempo* *stretto* *cresc.*

*p* *pp* *cresc.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

*dim e ritard.* *p*

*dim e ritard.* *p*

\* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*a tempo* *a tempo* *stretto* *f* *p poco rit.* *pp*

*p* *pp* *f* *p poco rit.* *pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*p* *pp* *f*

*p* *pp* *f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*f* *pp* *f*

*f* *pp* *f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *f*. Pedal markings are indicated by asterisks and the word "Ped." below the staff.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. Performance directions include *poco rit.* and *a tempo*. Pedal markings are present.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *pp* and *p*. Pedal markings are present.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamics include *pp* and *f*. Pedal markings are present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamics include *f* and *p*. Performance directions include *dim* and *poco rit.*. Pedal markings are present.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. Performance directions include *a tempo* and *poco rit.*. Pedal markings are present.

# IV.

(1878)

Andantino serioso.

*p la melodia ben tenuto*

*mf*

*pp dolce*

*dolciss.*



fp

cre - scen - do

ri - tar - dan - do

f

fz

Allegro giocoso.

pp una corda

Red. sempre

pp sempre

\* Red.

*p*  
*senza Ped.*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*pp*  
*Ped.*

*fp*  
*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.*

*Tempo I.*  
*ritard.* *tre corde* *p ten.*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system contains two measures. The first measure has a treble staff with a slur over notes with fingerings 4, 5, 5, 4, 3 and a fermata over the final note. The bass staff has notes with fingerings 1, 1, 1. The second measure has a treble staff with notes and fingerings 5, 4, 2, 5, 4, 2. The bass staff has notes with fingerings 1, 1, 1. Dynamics include *mf*.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The system contains two measures. The first measure has a treble staff with a slur over notes and fingerings 4, 5, 5, 4, 3 and a fermata. The bass staff has notes with fingerings 1, 1, 1. The second measure has a treble staff with notes and fingerings 8, 3, 3, 5, 2, 4. The bass staff has notes with fingerings 5, 4, 4. Dynamics include *pp dolce*.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The system contains two measures. The first measure has a treble staff with notes and fingerings 2, 21. The bass staff has notes with fingerings 2, 2, 4. The second measure has a treble staff with notes and fingerings 5, 2, 3, 1, 3, 3, 5, 2, 4. The bass staff has notes with fingerings 4, 4, 5. Dynamics include *dolciss.*

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The system contains two measures. The first measure has a treble staff with notes and fingerings 2, 5, 4, 2, 4, 21. The bass staff has notes with fingerings 2, 5, 8. The second measure has a treble staff with notes and fingerings 2, 4, 3, 5, 4, 2, 5, 4. The bass staff has notes with fingerings 3, 3, 8, 3. Dynamics include *fp*. Lyrics: *cre - scen - do*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The system contains two measures. The first measure has a treble staff with notes and fingerings 5, 4, 5, 4. The bass staff has notes with fingerings 1, 1, 1. The second measure has a treble staff with notes and fingerings 5, 4, 3, 3, 2, 5. The bass staff has notes with fingerings 1, 1, 1. Dynamics include *fz*. Lyrics: *ri - tar - dan - do*.