



UiO • **Institutt for musikkvitenskap**
Det humanistiske fakultet

Form eller mening?

To analyser av Hjalmar Borgstrøms
symfoniske dikt *Tanken*

Masteroppgave i musikkvitenskap

Signe Hovland Aschim

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2016

Form eller mening?

To analyser av Hjalmar Borgstrøms
symfoniske dikt *Tanken*

Masteroppgave i musikkvitenskap

Signe Hovland Aschim

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2016

Copyright Signe Hovland Aschim

2016

Form eller mening?

To analyser av Hjalmar Borgstrøms symfoniske dikt *Tanken*.

Signe Hovland Aschim

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Forord

Arbeidet med denne oppgaven har vært en lærerik prosess. Jeg føler meg privilegert som har hatt muligheten til å fordype meg i musikkens verden gjennom flere år. Forhåpentligvis har jeg gjennom mitt arbeide fått belyst en musikalsk retning og en komponist som har fått liten plass i den norske musikkhistorien.

Jeg ønsker å rette en stor takk til min veileder Erling Gulbrandsen. Med sin kunnskap, sitt engasjement og sine gode spørsmål har han gitt arbeidet retning. Takk også til Institutt for Musikkvitenskap ved UiO for inspirerende forelesninger og et godt læringsmiljø. Takk til mine medstudenter for utallige hyggelige kaffepauser, men også for gode faglige diskusjoner. De ansatte i musikkavdelingen på Nasjonalbiblioteket har vært til stor hjelp i arbeidet med å finne fram til partiturer og opptak i arkivet. I tillegg er de alltid hyggelige, hjelpelige og engasjerte. Takk for det.

Videre vil jeg takke familie og venner som har bidratt med barnepass, støtte og oppmuntring. I den forbindelse vil jeg rette en spesielt stor takk til mamma Gunnvor, svigermor Astrid, medmenneske Victoria, heilagjeng Johanne og studbud. Birgitte. Tusen takk til min gode venn Cliff, min søster Anne Marie og pappa Anders for verdifull korrekturlesing. Takk også til pappa Anders for faglige innspill.

Takk til mine fantastiske sønner Eivind og Jakob, som med sitt barnlige engasjement og sine veldige klemmer får meg til å føle meg som en superhelt hver eneste dag. Sist, men ikke minst, takk kjære Knappe. Min største støtte og beste venn, som gjennom hele prosessen som vanlig har støttet meg, oppmuntret meg og fått meg til å le, og som har stått på som en helt i heimen for at jeg skulle få ferdigstilt oppgaven.

Tusen takk!

Oslo, 25.04.2016

Signe Hovland Aschim

Innhold

1. Innledning	1
1.1 Bakgrunn for oppgaven	2
1.2 Kort om oppgaven	4
1.3 Litteratur, kilder og tidligere forskning	5
1.4 Problemstilling og sentrale spørsmål	7
1.5 <i>Tanken</i> som analyseobjekt	8
1.5.1 <i>Tankens</i> resepsjonshistorie	11
1.6 Hjalmar Borgstrøm – liv og virke	13
1.6.1 Skolering og utenlandsopphold	14
1.6.2 Tilbake til Norge	15
1.6.3 Musikkens syn	16
2. Teori og metode	18
2.1 Den musikalske analysen som metode	18
2.2 Absolutt musikk og programmusikk	19
2.2.1 Programmusikkens frembrudd	21
2.2.2 Det symfoniske diktet	22
2.3 Kritikk av programmusikken	23
2.3.1 Eduard Hanslick – tvetydig kritiker?	25
2.4 Ikke dekkende motsetning	27
2.4.1 Narrativ og absolutt musikk?	28
2.5 Borgstrøm og programmusikken	31
2.5.1 Forener motsetningene	33
2.5.2 Borgstrøm om programmusikk	34
3. <i>Tanken</i> – rent musikalsk	36
3.1 Bemerkninger til analysen	37
3.1.1 Partitur	37
3.1.2 Betegnelser i teksten	38
3.1.3 Noteeksempler	39
3.1.4 Varighet i tid	39
3.2 Første sats – <i>Allegro moderato</i>	40
3.2.1 Verkets preludium	40
3.3 Andre sats – <i>Non troppo allegro</i>	46
3.3.1 Solistisk preg	46

3.4 Tredje sats – <i>Andante</i>	49
3.4.1 Langsom sats	49
3.4.2 Fugen	50
3.4.3 Innslag fra første sats	52
3.5 Fjerde sats – <i>Presto</i>	53
3.5.1 A-delen	53
3.5.2 B-delen	56
3.6 Femte sats – <i>Allegro molto</i>	58
3.6.1 Finale	58
3.7 Sammenfatning av den strukturelle analysen	62
4. En hermeneutisk tilnærming	65
4.1 Tanken som programmusikk	65
4.2 Første sats: «<i>Tanken fødes i verdensrummet</i>»	69
4.2.1 Introduksjon til fortellingen	69
4.2.2 I begynnelsen	70
4.3 Andre sats: «<i>Mand og kvinne omkring kundskapens trø</i>»	72
4.3.1 Programmatisk sats	72
4.3.2 Mennesket i Edens hage	72
4.4 Tredje sats: «<i>Haarde trængselstider. Tanken skjænker idealismens trøst til de sorgbetyngede</i>»	74
4.4.1 Lite konkrete narrative holdepunkter	74
4.4.2 « <i>Haarde trængselstider</i> »	75
4.4.3 « <i>Tanken skjænker idealismens trøst til de sorgbetyngede</i> »	77
4.5 Fjerde sats: «<i>Mephisto "Begjær" ifører sig tankens vrægebillede for at vildlede menneskeheten</i>»	78
4.5.1 Mefistoskikkelsen	78
4.5.2 Karikaturer	79
4.5.3 Alvorstungt midtparti	80
4.6 Femte sats: «<i>Tanken trøller under materialismens aag – kloden sprænges – tanken vender i sin oprindelige, rene skikkelse tilbake til verdensrummet</i>»	81
4.6.1 Undergang og viljerenhet	82
4.6.2 « <i>Tanken trøller under materialismens aag</i> »	82
4.7 Sammenfatning av den hermeneutiske analysen	85
5. Konklusjon og avslutning	87
5.1 Samling av trådene	87
5.1.1 Sentrale spørsmål	89

5.1.2 Prøvde påstander	90
5.2 Absolutt musikk og programmusikk i dag.....	92
5.3 Borgstrøm i dag.....	93
6. Kilder og litteratur	95
Partitur.....	99
CD-innspilling.....	99
Andre opptak av <i>Tanken</i>	99
7. Vedlegg	101
7.1 Verklister.....	101

1. Innledning

Nu har ordets kunst, digtningen, flere tusen aars forsprang, musikken er bare et par hundrede aar gammel. Derved kan ordkunsten hjelpe musikken i høieste grad, og jeg finder det ukunstnerisk ikke at tage den hjælp, man kan faa. Det er jo livet, som al kunst har til opgave at skildre. Hvorfor skal saa musikken være begrænset? (A. S. 1917).

På 1800-tallet utspilte det seg i Europa en strid om musikkens mening. Det dannet seg etter hvert to motpoler som forsvarte hvert sitt musikk-syn: *absolutt musikk* og *programmusikk*.¹ Tilhengerne av absolutt musikk regnet musikken for å være autonom, fri fra utenommusikalske assosiasjoner og i tråd med tradisjonen. Programmusikken ga utenommusikalske assosiasjoner gjennom en form for tekst, og forkjemperne for programmusikken ønsket nyskapning på musikkfeltet. Særlig programmusikken ble kraftig kritisert av motstanderne. Kritikken gikk blant annet ut på at musikken ble gjort annenrangs ved å underlegge den et tekstlig program, samtidig som programmet begrenset musikkens innhold med tekstlige føringer. Denne debatten genererer flere spørsmål. På et ideologisk plan stiller den spørsmål til hva som gir musikk verdi, innhold og mening. Men debatten reiser også spørsmål om forholdet mellom språk og musikk. Kan musikk beskrives med språk? Eller motsatt, kan språket tilføre noe til musikken?

Sitatet øverst er hentet fra et intervju i *Aftenposten*, datert 29.11.1917, med den norske komponisten Hjalmar Borgstrøm (1864-1925), en sjelden representant for programmusikken i Norge. Borgstrøm ser annerledes på forholdet mellom musikk og språk enn programmusikkens kritikere. Der kritikken av programmusikken gjerne har gått ut på at språket hemmer og begrenser musikken, mener Borgstrøm at musikken blir begrenset *uten* språket, eller «ordkunsten» som han selv sier, fordi musikken da ikke får utnyttet sitt fulle potensial.

Jeg ønsker i denne avhandlingen å ta utgangspunkt i det symfoniske diktet *Tanken* av Hjalmar Borgstrøm. Det er det to grunner til. Den ene grunnen har rot i striden rundt absolutt musikk og programmusikk. Jeg mener denne debatten er overdrevet polarisert, og at de to retningene har flere likheter enn ulikheter. *Tanken* er i utgangspunktet programmusikk, men jeg har en hypotese om at det er mulig å se dette verket fra to forskjellige perspektiver, som både absolutt musikk og programmusikk.

¹ Jeg vil gi en mer inngående omtale av denne debatten i kapittel 2.

Den andre grunnen til valget av vinkling har rot i norsk musikkliv. I den norske musikkhistorien finner vi mange eksempler på gode komponister som sjelden blir spilt. Borgstrøm er en av disse. Etter min mening har interessen for norsk klassisk musikk vært relativt ensrettet. Edvard Grieg og nasjonalromantikken har fått mye fokus. Jeg vil på ingen måte Grieg og nasjonalromantikken til livs. Jeg er selv en stor tilhenger av denne musikken, og mener den har vært av avgjørende betydning for norsk musikk og identitetsbygging. Det jeg imidlertid synes er synd, er at man til en viss grad har dyrket denne *ene* retningen framfor bredden og mangfoldet i den norske musikken, og dermed gått glipp av mye flott musikk på veien. De senere årene har interessen for norsk musikk og norske komponister fått et oppsving gjennom den nasjonale satsningen *Norsk musikkarv*, der flere musikkfaglige miljøer i Norge har gått sammen for å bevare og formidle den norske musikkarven.² Inspirert av dette prosjektet håper jeg denne oppgaven kan bidra til å kaste lys over en forholdsvis ukjent skikkelse i det norske musikklivet, og en musikalsk retning som er lite behandlet i den norske musikkhistorien.

1.1 Bakgrunn for oppgaven

Å grave i sin egen historie er spennende. Det er noe spesielt med det som er nært. Det nære er med på å bygge identitet og tilhørighet. Da jeg skulle i gang med å skrive masteroppgave ville jeg skrive om noe jeg kunne relatere meg til. Norsk musikkhistorie har alltid interessert meg, og jeg ønsket derfor å skrive om norsk musikk. Kanskje aller mest fordi jeg synes det er interessant å ha kjennskap til sin egen historie, hvilket ut fra mine interesseområder også innebærer den norske musikkhistorien. Selv om den dokumenterte musikkhistorien her til lands ikke går like langt tilbake som i andre deler av Europa, og resten av verden for øvrig, har også vi et betydelig utvalg musikk det er mulig å fordype seg i. Når vi snakker om norsk kunstmusikk blir fremdeles Edvard Grieg ofte regnet som den store eneren. Det er skrevet mye om ham, musikken hans spilles mye og han er et kjent navn for så godt som alle nordmenn. Men hva hendte egentlig med Griegs samtidige og etterfølgende komponister som vi hører atskillig mindre om? Hvor har det blitt av deres musikk og omtale i ettertiden? Generasjonen komponister som fulgte rett etter Grieg blir gjerne bare omtalt som dem som kom i skyggen av ham, Hjalmar Borgstrøm inkludert. Når valget for denne oppgaven falt på nettopp Borgstrøm, er grunnen både at han er lite representert i musikkhistorieskrivningen og at mye av musikken hans er så bra at jeg synes den er verdt å bruke litt tid på.

² Se <https://www.musikkarven.no> for ytterligere informasjon.

Mitt eget møte med Borgstrøm var nokså tilfeldig. Høsten 2011 gikk jeg bachelorstudiet i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Dette semesteret fulgte jeg et emne i norsk musikkhistorie. Emnet omhandlet det aktuelle semesteret Johan Halvorsen. Én gjesteforelesning tok for seg to av Halvorsens samtidige komponistkollegaer, Gerhard Schjelderup og Hjalmar Borgstrøm. Erling Guldbrandsen foreleste. Både Schjelderup og Borgstrøm var i utgangspunktet nokså ukjente for meg, Borgstrøm hadde jeg ikke en gang hørt navnet på. Guldbrandsens forelesning tok for seg Borgstrøms symfoniske dikt *Hamlet* fra 1903, hans gjennombruddsverk i Norge. Jeg husker at jeg ble overrasket. Musikken jeg fikk presentert var over all forventning. Alt var så gjennomtenkt og gjennomført, og samtidig virkningsfullt og musikalsk. Dette skapte nysgjerrighet. Jeg ble nysgjerrig på mannen, nysgjerrig på musikken og nysgjerrig på hvorfor denne musikken så sjelden ble spilt. Men det er først i forbindelse med denne avhandlingen jeg endelig har fått anledning til å gjøre noe med mine manglende Borgstrøm-kunnskaper.

Borgstrøms store hjertesak var programmusikken. Dermed er det for meg naturlig å vinkle oppgaven i en programmusikalsk retning. Denne retningen, i det europeiske musikklivet representert blant annet ved Héctor Berlioz, Franz Liszt, Richard Strauss og Richard Wagner, fikk aldri noe stort gjennomslag i Norge. Likevel ble flere av Borgstrøms programmusikalske verker nokså populære, i hvert fall for en stund. Det som slår meg, både når jeg leser det andre har skrevet om Borgstrøm og ting han har skrevet selv, er at han synes å være en utpreget idealist. Borgstrøms musikk er dypt forankret i hans ideologi, filosofi og musikkestetikk. Han valgte selv å komponere programmusikk fordi det var med programmusikken han best kunne uttrykke seg. Dette valget førte til at Borgstrøms musikk fikk en god del kritikk. Muligens kan hans hengivenhet til programmusikken også ha vært utslagsgivende for hans manglende posisjon i ettertiden. Grunnlaget for Borgstrøms kompositoriske valg ligger i hans musikkestetiske oppfatning, og her har ikke Borgstrøm nødvendigvis havnet på riktig sted til riktig tid, med tanke på de musikalske strømningene i Norge på begynnelsen av 1900-tallet. Allikevel virker det som Borgstrøms idealisme er selve drivkraften bak alt han holder på med. Mye av dette kommer fram gjennom hans egne tekster. Disse vitner om et voldsomt engasjement for musikken.

Hva skyldes så fraværet av Borgstrøm i musikkhistorien, ut over hans muligens lite populære sjangervalg? Erling Guldbrandsen har spekulert i dette. Ifølge ham kan det ha flere grunner. «Vektingen mellom musikalske og kulturhistoriske faktorer må her bli gjenstand for skjønn. Borgstrøm havnet ikke bare på tvers av de rådende strømninger i det norske musikklivet, han kom også skjævt ut i ulike henseender og i flere forskjellige omganger etter

hvert som omgivelsene endret seg gjennom hans liv», hevder han (Guldbrandsen 1999a:315). Én årsak kan være musikkens tonespråk. Borgstrøm skrev i en tyskpreget stil i en tid Norge var opptatt av unionsoppløsning og det norske tonespråket. Og når norske komponister senere begynte å få nye interesser, søkte flere komponister til andre musikalske retninger, som for eksempel impresjonismen og den franske musikken. Borgstrøm ble da i deres øyne en konservativ tysk senromantiker, og ble, ifølge Guldbrandsen, raskt utdatert (*loc. cit.*). Hvis vi så legger til den musikalske retningen Borgstrøm viet seg til, den omdiskuterte programmusikken, får han dessverre ikke det beste utgangspunktet for popularitet. I dag har vi ikke lenger de samme musikalske og kulturelle strømningene som i Borgstrøms samtid, og vi kan derfor lettere se musikken for det den er. Derfor er det kanskje nettopp nå på tide å ta et nærmere blikk på Borgstrøms musikk.

1.2 Kort om oppgaven

Jeg har valgt å dele masteroppgaven inn i fem kapitler. Kapittel 1 er en innledning som danner et bakteppe for resten av oppgaven. I innledningen begrunner jeg mitt valg av tema, og presenterer oppgavens problemstilling. I forbindelse med problemstillingen stiller jeg også noen sentrale spørsmål, og kommer med et par påstander jeg ønsker å prøve i oppgaven. Jeg vil helt kort komme inn på den mest sentrale litteraturen jeg har benyttet meg av i arbeidet, og gi et inntrykk av tidligere forskning. Videre vil innledningen gi en innføring i det musikalske materialet som skal undersøkes, og en kort biografisk fremstilling av Hjalmar Borgstrøm. Dette for å sette det historiske og musikalske materialet inn i en kontekst.

Kapittel 2 tar for seg teoretiske begreper og musikkestetiske og analytiske problemfelter. Kapitlet åpner med en kort redegjørelse av den musikalske analysen som metode, og presenterer mulige problemfelter på dette området. Deretter går jeg inn på de teoretiske begrepene jeg ønsker å undersøke nærmere, *absolutt musikk* og *programmusikk*. Disse begrepene beskrives forholdsvis inngående. Jeg gjør rede for kritikken programmusikken har vært utsatt for, og presenterer debatten absolutt musikk- og programmusikk-begrepene har sitt utspring i. I argumentasjonen for at de teoretiske begrepene ikke er entydige, vil jeg gi et par eksempler som danner et mer sammensatt bilde, gjennom absolutt musikk-kritiker Susan McClary og den kjente programmusikk-kritikeren Eduard Hanslick. Avslutningsvis i kapitlet vil Borgstrøms plass i programmusikken diskuteres, og jeg vil gi et innblikk i Borgstrøms egen oppfatning av programmusikken.

Innholdet i kapittel 2 er i hovedsak av musikkestetisk art. I kapittel 3 og 4 tas musikkestetikken med inn i musikkanalysen, i undersøkelser av Borgstrøms verk *Tanken*. Disse kapitlene utgjør oppgavens kjerne, og er derfor de mest omfangsrike. Her undersøkes det musikalske materialet. Jeg har valgt å utføre to analyser av *Tanken*. I kapittel 3 vil jeg utføre en formalistisk strukturanalyse i et forsøk på å se Borgstrøms verk som absolutt musikk. I kapittel 4 har jeg en mer hermeneutisk tilnærming. Her vil jeg ta utgangspunkt i *Tankens* tekstlige program, og forsøke å se det musikalske materialet med et narrativt, fortolkende perspektiv.

I et avsluttende kapittel 5 vil jeg samle trådene, og aktualisere funnene fra problemstillingen. Til slutt ønsker jeg å reflektere kort over den absolutte musikkens og programmusikkens rolle i dagens samfunn, og si noe om Borgstrøms plass i det norske musikklivet i dag.

En rent praktisk kommentar til lesing av oppgaven, er at referanser vil skrives i parenteser fortløpende i teksten. De få stedene det forekommer fotnoter står de nederst på siden, for lesbarhetens skyld. Partituret til *Tanken* er ikke lagt ved, men finnes blant annet på Nasjonalbiblioteket. Jeg refererer også til andre verker av Borgstrøm i teksten. Borgstrøms verkliste ligger som vedlegg dersom det skulle være ønskelig å orientere seg i den underveis.

1.3 Litteratur, kilder og tidligere forskning

Den som har skrevet mest om Borgstrøm i nyere tid er nok Erling Gulbrandsen. Han har blant annet skrevet en inngående artikkel og analyse av Borgstrøms symfoniske dikt *Hamlet* (Gulbrandsen 2001), i tillegg til flere historisk-biografiske artikler om komponisten. Gulbrandsen omtaler *Tanken* flere steder (se for eksempel Gulbrandsen 1999a, 1999b og 2004). Det foreligger også én annen masteroppgave om Borgstrøm, av Christine Marie Torgalsbøen fra 2008. Denne tar for seg Borgstrøms operaverk *Thora paa Rimol*, og har dermed vært litt på siden av dette prosjektet. Men som den eneste masteroppgaven som tidligere er skrevet om samme komponist har den vært interessant å lese, selv om jeg ikke har benyttet oppgaven direkte som kilde (se Torgalsbøen 2008). I tillegg finnes det en del litteratur fra Borgstrøms samtid. Jens Arbo skrev mye både om mannen og komponisten Borgstrøm i Borgstrøms levetid, og han har blant annet skrevet om Borgstrøm i *Norges Musikhistorie* fra 1921 (Arbo 1921). Arbo var sammen med Alf Due redaktør for tidsskriftet *Musik*, som i sin utgave nr. 9 juli-august 1925 nesten utelukkende er viet Hjalmar Borgstrøm i forbindelse med hans død (Arbo og Due [red.] 1925a). Dette tidsskriftet har jeg hatt stort

utbytte av. Flere samtidige profiler har her skrevet minneord, og Arbo gir en solid historisk-biografisk innføring i Borgstrøms liv. På Nasjonalbiblioteket har jeg bladd meg gjennom flerfoldige kritikker og avisartikler, både skrevet av Borgstrøm selv og om Borgstrøm og hans musikk. Det er gjennom Borgstrøms egne artikler og kritikker hans musikkssyn og visjon kommer aller best fram, og disse tekstene har derfor stått svært sentralt i mitt arbeid.

Foruten litteratur om Borgstrøm har jeg i denne oppgaven hatt bruk for atskillig litteratur om musikkestetikk og analyse. Om absolutt musikk, programmusikk, musikkanalyse og musikkestetikk finnes det vesentlig mer litteratur enn om Borgstrøm. Disse områdene er nesten uuttømmelige forskningsfelt innen musikkvitenskapen. Derfor har jeg vært nødt til å velge ut noe litteratur jeg mener har vært vesentlig i henhold til oppgavens innhold. Carl Dahlhaus har skrevet mye om absolutt musikk og programmusikk og har derfor vært en sentral kilde (Dahlhaus 1989a og 1989b). Jeg har benyttet engelske oversettelser av bøkene hans. Eduard Hanslick er kjent blant annet som kritiker av programmusikken. Peder Christian Kjerschow diskuterer i sin bok *Musikk og mening* Hanslicks synspunkter, samt musikkestetiske spørsmål i retning programmusikken og den absolutte musikkens anliggende (Kjerschow 1991). I tillegg har jeg brukt en artikkel av Susan McClary for å demonstrere at den absolutte musikken kan tolkes i flere retninger, og at verken den absolutte musikken eller programmusikken er helt entydig (McClary 1993).

I en analyseoppgave av denne typen spiller partitur og klingende musikk en stor rolle. Partituret til *Tanken* har vært avgjørende i mitt arbeid. Versjonen av partituret jeg har brukt er utgitt av Norsk Musikforlag i 1918. Partituret er blant annet å finne i Nasjonalbibliotekets notearkiv.

Innspillingen jeg har lyttet mest til er den eneste som er tilgjengelig på plate, med Bergen Filharmoniske Orkester og dirigent Karsten Andersen fra 1991. På Nasjonalbiblioteket har jeg også fått lytte til andre opptak som er gjort av *Tanken*, med Filharmonisk Selskap og dirigent Øivin Fjeldstad fra 1969, Trondheim Symfoniorkester og dirigent Ole Kristian Ruud fra 2005 og Oslo Filharmoniske Orkester og dirigent Gennadij Rosjdestvenskij fra 2007. På 2000-tallet ble det i tillegg gitt en konsert der Kristiansand symfoniorkester framførte *Tanken*, med Terje Boye Hansen som dirigent. Jeg har dessverre ikke lyktes i å få tak i opptak fra denne konserten.

Det finnes et eget forskningsfelt, *performance studies*, som undersøker forskjeller på ulike innspillinger av samme verk. I mitt forarbeid har jeg lyttet til og sammenlignet de ulike innspillingene av *Tanken*. Det skiller nesten 40 år mellom første og siste opptak jeg har hørt

av verket. I tillegg er det i teorien fire³ ulike orkestre og dirigenter som har gjort sin tolkning av det. Selvsagt er det forskjeller i tolkningene. Jeg har imidlertid valgt å se bort fra disse, fordi forskjellene etter min mening ikke er av avgjørende betydning for verkets musikalske mening, som er det sentrale i min oppgave. Ulikhetene i opptakene går mer på balanse, tempo, klang og overganger, enn på ulikheter i den musikalske meningen. Derfor har jeg valgt å forfølge min problemstilling, som er plasskrevende nok i seg selv, og har i analysene sett bort fra de ulike innspillingene.

1.4 Problemstilling og sentrale spørsmål

Problemstillingen jeg ønsker å legge til grunn for denne oppgaven er todelt, men henger likevel sammen:

Den første delen av problemstillingen går ut på at jeg ønsker å undersøke et historisk og musikalsk materiale som har vært lite behandlet i musikkforskningen. Hjalmar Borgstrøm er en skikkelse i norsk musikkliv jeg mener står i en særstilling, med tanke på hans musikkestetiske oppfatning og hans musikalske stil. For Borgstrøm som komponist var det ikke nok å skrive musikken, han måtte også til stadighet skrive *om* musikken. Musikkens tankeinnhold var det sentrale for Borgstrøm, og komponering av mer praktisk art, eller musikk ment kun som underholdning, lå ikke for ham. Det symfoniske diktet *Tanken* blir av mange regnet som Borgstrøms hovedverk, og det hadde en gang en sentral plass i det norske musikklivet. Til tross for dette foreligger det ingen inngående studier av verket, og *Tanken* har etter Borgstrøms død i stor grad mistet sin plass på konsertscenen. Derfor mener jeg det er av historisk interesse å se nærmere på dette verket. I denne oppgaven vil det musikalske materialet stå i fokus. Det historiske materialet, som Borgstrøms biografi og verkets posisjon i samtiden, er tatt med for å sette det hele inn i en kontekst. Selv om det musikalske materialet er det mest sentrale, er også det historiske materialet viktig, i og med at den historiske konteksten har vært utslagsgivende i *Tankens* tilblivelse.

Den andre delen av problemstillingen er metodologisk, og mer på et metanivå. I tillegg til det musikalske og historiske materialet, ønsker jeg å undersøke de teoretiske begrepene jeg benytter – absolutt musikk og programmusikk – og den verbalspråklige musikalske analysens muligheter og begrensninger. Hvor nødvendig er det tekstlige programmet for forståelsen av et programmusikalsk verk? Hvilke konsekvenser får

³ Filharmonisk selskap og Oslo Filharmoniske Orkester er egentlig samme orkester, men i og med at det skiller nesten 40 år mellom innspillingene, regner jeg med at de færreste av musikerne i orkesteret har vært med på begge framføringene.

musikksynet, i dette tilfelle om man regner musikken for å være absolutt musikk eller programmusikk, for analysen? Jeg er ikke ute etter å fryse fast én betydning eller å forsøke å finne en fasit, men leter etter tolkningsmuligheter. Striden Borgstrøm havnet i, er også en strid om hva slags språk som kan treffe det vesentlige i musikken, og om hvordan mennesker fortolker musikk ved hjelp av språk.

Jeg ønsker ikke å undersøke begrepene kun gjennom en teoretisk avhandling, men vil diskutere dem ved å anvende dem på det musikalske materialet i praksis. Derfor vil jeg utføre to analyser av ett og samme verk: Borgstrøms symfoniske dikt *Tanken*. I den første analysen vil jeg gjøre et eksperiment ved å forsøke å legge bort programteksten og se *Tanken* som absolutt musikk, en ren symfoni, med formalistisk strukturanalyse som metode. I den andre analysen vil jeg gå mer hermeneutisk til verks og se musikken i sammenheng med det tekstlige programmet.

På bakgrunn av problemstillingen har jeg to påstander jeg ønsker å prøve, én på et musikkestetisk plan og én på et analytisk plan:

Min påstand på det *musikkestetiske* planet er at skillet som har blitt opprettet mellom absolutt musikk og programmusikk er høyst polarisert, og at det i realiteten ikke er store musikalske forskjeller på musikk som blir regnet som absolutt musikk og musikk som blir regnet som programmusikk, dersom vi tar for oss det *musikalske* materialet. Jeg tror ulikhetene mellom de to retningene i stor grad beror på ideologi, og i mindre grad på musikalsk materiale.

Min påstand på det *analytiske* planet er at jeg tror de analytiske modellene og metodene henger sammen. Jeg tror ulike analysemetoder, som strukturanalyse og hermeneutikk, trenger hverandre for å danne en analyse som holder vann. Med bare en av metodene mister man vesentlige perspektiver, og får dermed et resultat som ikke er representativt for musikken.

Problemstillingen og de teoretiske begrepene vil diskuteres mer utførlig i kapittel 2, teori og metode. Før vi kommer så langt ser jeg det som nødvendig å fortelle litt mer om musikkverket og komponisten. Grunnen er at Borgstrøms biografi, samt den kulturhistoriske konteksten, har vært utslagsgivende for hvorfor verket *Tanken* har blitt som det har blitt.

1.5 *Tanken* som analyseobjekt

Tanken (opus 26) er ifølge Borgstrøms partitur en «Symfoni-Digtning» i fem satser, et stort orkesterverk. Til verket hører en tekstlig prolog som gjør rede for verkets idé og

handlingsforløp. Og det er ikke småtteri vi blir presentert for. Borgstrøm forsøker med *Tanken* å fremstille hele sin filosofiske virkelighetsoppfatning musikalsk – fra tanken fødes i verdensrommet, via syndefall til materialisme, industrialisme og innslag av idealisme, til det går galt og kloden sprenges. Kun den rene tanken består.

Tanken blir regnet for å være et av Borgstrøms hovedverk. Av flere har det blitt sett på som *selve* hovedverket (se Arbo 1921:196, Bisgaard 1929:83-84 og Grinde 2007:203). Det stod sentralt i norsk musikkliv i perioden etter at det ble skrevet, og det ble framført både i Norge og i utlandet. Borgstrøm-biografen Jens Arbo fremstiller *Tanken* som høydepunktet i rekken av Borgstrøms komposisjoner: «Klimaks representeres dog av symfonidigtningen ”Tanken” med prolog (op. 26, 1916), en række opførelser straks efter hverandre av Musikerforeningen under Johan *Halvorsen*. Den var en stor seir» (Arbo 1925b:191, forfatterens kursivering). Men til tross for dets en gang så betydningsfulle posisjon finnes det så vidt jeg vet ingen egne inngående studier av dette verket.

Poenget med denne oppgaven er å ta utgangspunkt i et programmusikalsk verk for å gjøre et forsøk på å undersøke hva som skjer med analysespråket når vi ser det *både* som absolutt musikk *og* programmusikk. Borgstrøm skrev i alt fem symfoniske dikt – *Hamlet*, for piano og orkester (opus 13, 1903), *Jesus i Gethsemane* (opus 14, 1904), *John Gabriel Borkman* (opus 15, 1905), *Die Nacht der Toten* (opus 16, 1905) og *Tanken* (opus 26, 1916). Disse komposisjonene står sentralt i hans verkliste. Det hadde i henhold til oppgavens mål vært mulig å ta utgangspunkt i hvilket som helst av de symfoniske diktene. Fordelen med å studere *Tanken* fremfor de andre nevnte verkene er blant annet at Borgstrøm her har «landet» som komponist, i og med at det er et av hans seneste verker. Filosofien, tonespråket, den tematisk-motiviske utviklingen, harmonikken, orkestreringen, instrumenteringen, formen, teksturen – alt er så «borgstrømsk» det kan få blitt. I tillegg synes verket å være mer *personlig* enn de andre symfoniske diktene, i den forstand at det tekstlige innholdet ikke er hentet fra en bibelfortelling eller skuespill, som i de øvrige. I stedet er verkets tekstlige program skrevet av komponisten selv og representerer komponistens egen filosofi, forsøkt uttrykt i musikk. De fire første symfoniske diktene bygger på relativt konkrete fortellinger, med mer eller mindre håndfaste karakterer arbeidet inn i et musikalsk program. Selv om Borgstrøm er mest opptatt av å skildre sjelelige utfordringer og indre konflikter hos karakterene i musikken, heller enn å fokusere på det konkrete og håndfaste, bygger *Tankens* tekstlige innhold på, om mulig, enda mer filosofisk og u håndgripelig materiale enn de øvrige symfoniske diktene. Verket er på den måten svært representativt for idealisten Borgstrøm.

Borgstrøm fullførte *Tanken* i 1916, og verket ble urframført på Nationaltheatret 6. januar året etter. Kapellmester Johan Halvorsen dirigerte, og verket er også tilegnet ham. Øyvind Dybsand, som har skrevet doktoravhandling om Johan Halvorsen, påpeker at Borgstrøms posisjon som komponist ikke minst var Halvorsens fortjeneste, i og med at Halvorsen satte Borgstrøms verker på programmet (Dybsand 2016:682, bind 1 og 2). Dette gjelder i aller høyeste grad for *Tanken*. Dybsand skriver at «[d]a Borgstrøm tilegnet ham [Halvorsen] *Tanken*, gikk han inn for verket med liv og sjel ved konserter både i inn- og utland» (loc. cit.). Dette førte til at *Tanken* ble spredt til et større publikum.

Borgstrøm hadde ved *Tankens* premiere i 1917 opparbeidet seg en betydelig posisjon i Kristianias musikkliv. Han hadde virket som musikkritiker i byen siden 1907, og det var nesten 14 år siden hans gjennombrudd som komponist (med *Hamlet*, 1903). Dermed var det tydelige forventninger til dette store orkesterverket, kanskje spesielt fra Borgstrøms egen side. I forkant av premieren ble symfoniens tekstlige program trykket i *Aftenposten*, Borgstrøm skrev en gjennomgang av handlingsforløpet i verkets fem satser, så han kunne være sikker på at publikum skulle få det med seg, og det ble reklamert for konserten i flere aviser. Konserten var en suksess, selv om det kom både lovord og kritikk fra anmelderne, og verket ble framført igjen mindre enn to måneder senere. Mest overraskende for publikum var nok instrumentbruken i femte sats, der Borgstrøm innfører ambolt og sirene i orkesteret. Andre gang verket ble framført, 4. mars 1917, ble det ifølge anmeldersignaturen P.R. i *Tidens Tegn* til og med brukt dampslanger, som på det tidspunktet klodens sprengning illuderer sendte røykskyer inn over orkesteret via bakdøren (P. R. 1917).

Den tekstlige prologen er det delte meninger om blant anmelderne. Noen mener den gir musikken retning og mening, andre mener den forkludrer musikken eller er helt overflødig. Med dagens øyne fremstår den nokså svulstig, og den mangler nok de litterære kvalitetene den trenger for å kunne måle seg med musikken. Nevnte anmelder i *Tidens Tegn* skriver etter *Tankens* andregangs-framføring: «Da musikken hverken gir eller kan gi nogen illuderende skildring av disse tankefostre vilde det være en vinding for verket, at teksten blev sløifet – sammen med ambolten og sirenen» (loc. cit.). Nettopp dette er interessant med tanke på oppgavens problemstilling. Flere har hevdet at denne musikken like gjerne kunne ha stått på egne ben, som en ren symfoni. De andre symfoniske diktene til Borgstrøm er i likhet med de fleste symfoniske dikt ensatsige. *Tanken* er bygd opp av hele fem satser, tydelig inspirert av formoppbygningen i Gustav Mahlers femsatsige symfonier, noe også J. Chr. Bisgaard og Erling Guldbrandsen påpeker (Bisgaard 1929:84 og Guldbrandsen 1999a:324). Dermed er det mer nærliggende å undersøke *dette* symfoniske diktet som en ren symfoni enn de øvrige.

Dessuten har *Tanken* jubileum i år, ettersom det er 100 år siden verket ble fullført. Det må da være den perfekte anledning for en egen oppgave om Borgstrøms kanskje aller viktigste verk.

Mine analyser av *Tanken* vil i hovedsak ta utgangspunkt i partituret. Den klingende musikken, altså framføringene av verket, er imidlertid også av helt avgjørende betydning i en analysesammenheng. Det er umulig å oppleve musikken uten å lytte til den. I så henseende, og med tanke på oppgavens tematikk angående absolutt musikk og programmusikk, synes jeg det er verdt å ha verkets resepsjonshistorie i bakhodet når vi senere skal diskutere de teoretiske begrepene og den metodologiske problemstillingen.

1.5.1 *Tankens* resepsjonshistorie

Et verk består ikke bare av de trykte notene i partituret. I sin artikkel «Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens» trekker Erling Gulbrandsen linjer mellom den litterære teksten og framføringen av et partitur, og viser blant annet til Roland Barthes og 1970-og 1980-tallets tekstteori. Gulbrandsen sier at denne tekstteorien «hviler på et postulat om at teksten er et uavsluttet spill – et spill med elementene i teksten, et spill med intertekstuelle referanser til andre tekster, og fremfor alt det uavsluttede spill mellom teksten og leseren, i selve leseakten, fordi lesningen er med på å produsere tekstens betydninger og å transformere dem» (Gulbrandsen 2002:7). Gulbrandsen hevder at det samme gjelder for framføringen av et partitur, men i enda større grad. «Framføringen åpner partituret; lesningen åpner teksten» (loc. cit.). Selve *verket* blir dermed mye mer enn komponistens nedskrevne noter og henvisninger i et partitur. Verket blir til i et samspill mellom komponist, utøver og lytter. Partituret er sånn sett ikke et ferdig produkt, men mer et slags utgangspunkt.

Noen egentlig resepsjonshistorie av Borgstrøms verker eksisterer i liten grad, ettersom interessen for Borgstrøms musikk etter hans død har vært heller laber. Dette til tross for at flere av Borgstrøms verker ble spilt forholdsvis hyppig i hans levetid. Allerede i 1934 uttalte Johan Halvorsen i et intervju med *Aftenposten*: «Hvorfor spilles ikke Borgstrøm lenger? Man spilte ham jo ofte mens han levet» (*Aftenposten* 14.03.1934, sitert i Dybsand 2016:682, bind 2). I *Tankens* tilfelle kan vi derimot snakke om en viss resepsjonshistorie. Verket fikk en god del omtale mens Borgstrøm fortsatt var i live. Etter urframføringen i 1917 skriver anmeldersignaturen D. M. J.: «Prologen [...] var av udmerket virkning og førte tilhørerne ind i den stemning, som ligger til grund for digtningen» (D. M. J. 1917). Nevnte anmelder var dessverre, og uvanlig nok, mer negativ til musikken enn til den tekstlige prologen. Men anmelderen nevner at verket «blev mottat med megen applaus, som foranlediget gjentagne

fremkaldelser av komponisten» (D. M. J. 1917). Dette vitner om publikums begeistring for musikken, og det er opplagt en viktig del av mottakelsen. Da Halvorsen dirigerte verket i København i 1918, skrev *Berlingske Tidende*:

Fantasi mangler Hjalmar Borgstrøm saavist ikke [...]. Scherzoen, som viser tankens vrængebillede, gnistrer af opfindsomhed, og andet hovedthema i denne afdeling er ligefrem mesterlig udarbejdet [...]. Denne symfoni er baaret af en dybtfølt poetisk idé og saa rig paa stof, at den maa høres oftere (Gjengitt i *Aftenposten* 15.03.1918).

Etter en framføring i 1919 skrev *Dagbladets* Reidar Mjøen:

Indtrykket av dette verk blir sterkere og sterkere og mere særeget for hver gang man hører det, jeg tror det vil komme til aa innta en særstilling i norsk tonekunst, baade ved sin betydelighet som musikk og ved sin steile dumdristighet i programmatisk henseende. Der er noget Don Quixotisk over denne himmelstormende idé og dens gjennomførelse i verket, men det er der jo over saa mange av de store tiltak i kunsten (*Dagbladet* 07.10.1919, sitert i Dybsand 2016:682, bind 2).

Og da Halvorsen dirigerte verket i Bergen samme år, karakteriserte *Bergens Tidende* det, ifølge Dybsand, som «hypermoderne» (*Bergens Tidende* 16.12.1919, sitert i Dybsand 2016:682, bind 2). Dette er kun utvalgte kritikker av *Tanken*, da verket ble framført atskillig flere ganger enn disse. Men de gir et inntrykk av mottakelsen i Borgstrøms samtid.

I 1939, det vil si 14 år etter Borgstrøms død, ble *Tanken* framført i Oslo. Nå har stemningen snudd, og *Tanken* regnes langt fra å være «hypermoderne». Etter konserten beskrev både Pauline Hall og David Monrad Johansen musikken som gammeldags (Guldbrandsen 1999a:325).⁴ Guldbrandsen viser til at Pauline Hall fortsatt står fast på dette i 1951 (loc. cit.).⁵

Til den, så vidt meg bekjent, seneste framføringen av *Tanken* i Norge, med Oslo Filharmoniske Orkester og dirigent Gennadij Rosjdestvenskij fra desember 2007, ble det gitt noe blandede kritikker. Torkil Olav Baden skriver for NRK: «Hans [Rosjdestvenskijs] fremførelse var friskere i tempoet og strammere enn i Karsten Andersens og Bergensfilharmonikernes tjue år gamle innspilling, og det var en fordel i dette noe omstendelige verket med mange gjentakelser» (Baden 2007). Videre fastholder Baden at «[d]et er vel ikke tvil om at uten en tekst kunne denne musikken handlet om hva som helst» (loc. cit.). Han avslutter imidlertid i en forholdsvis positiv tone, ved å si at «[d]et symfoniske

⁴ Se Pauline Hall: «Konsert» i *Dagbladet* 24.11.1939 og David Monrad Johansen: «Filharmonisk konsert» i *Aftenposten* 24.11.1939, kilder hentet fra Guldbrandsen 1999a.

⁵ Se Pauline Hall: «Hjalmar Borgstrøms musikk», radioforedrag gjengitt i *Aftenposten* 06.02.1951, kilde hentet fra Guldbrandsen 1999a.

diktet av Borgstrøm reduseres til et stykke dramatisk musikk. Men det er heller ikke å forakte» (Baden 2007). Kulturspeilets redaktør og anmelder Kjell Moe kaller verket «et dypdykk i den metafysiske tåkeheimen», samtidig som han fremholder at verket musikalsk sett er «et stort verk som holder seg den dag i dag» (Moe 2007). Men i likhet med så mange andre finner Moe det uheldig at Borgstrøm «nødvendigvis skulle «forklare» verket med en egen tekst, en slags prolog, totalt hjelpesløst i innhold» (loc. cit.). Moe er av den oppfatning at teksten står i veien for den musikalske opplevelsen av verket.

Borgstrøms biografi har, etter min oppfatning, i større grad enn hos mange andre komponister hatt stor innvirkning på utformingen av hans musikalske verker. Dette gjelder spesielt med tanke på Borgstrøms musikk-syn. Derfor mener jeg det er helt essensielt å gi en kort biografisk innføring i Borgstrøms liv, virke og tankesett.

1.6 Hjalmar Borgstrøm – liv og virke

Denne oppgaven skal ikke i hovedsak være en personstudie av Hjalmar Borgstrøm. Jeg synes likevel det er av betydning å gi et kort innblikk i Borgstrøms liv og virke for å sette leseren inn i den biografiske og kulturhistoriske konteksten *Tanken* har blitt til i. Borgstrøm representerer sammen med Johan Selmer programmusikken som retning i den norske musikkhistorien, og hans innsats for programmusikken i Norge er verdt litt omtale.

Borgstrøms idealisme, og troen på musikkens sjelelige innflytelse, gjennomsyrrer hele hans virke. Han blir presentert som en intellektuell og redelig mann, og når han blir omtalt beskrives han som alvorlig, innadvendt, idealistisk, dedikert, seriøs, ærlig, ensom og muligens nærtagende. Men til tross for sin beskjedne fremtoning skrev han svært så uttrykksfull musikk. «Han forblev hele sit liv en indadvendt lytter, naivt troende, ydmygt tjenende sin kunst. Men der luet en voldsom ild bak det lukkede ydre hos den tause og ensomme mand. I sin musik levet Hjalmar Borgstrøm sit sterke og bevægede indre liv», skriver Arbo i en omtale av Borgstrøm (Arbo 1925b:185). Borgstrøm var selvsagt ikke utelukkende beskjeden og alvorlig, selv om han fremstår som vanskelig å komme inn på. Komponisten Tønnes Birknes skriver om Borgstrøm at «den, som en gang imellem fik være sammen med ham paa to mands haand, opdaget snart, at der bak det utilgjengelige væsen bodde et varmtfølede menneske med de mest tiltalende og elskverdige menneskelige egenskaper» (Birknes 1925:194). Birknes trekker også fram Borgstrøms sans for humor, og poengterer at det folk ofte omtalte som «steilhet» hos Borgstrøm «var en ganske usædvanlig saar ærlighet mot kunsten og mot sig selv» (ibid.:195).

1.6.1 Skolering og utenlandsopphold

Hjalmar Jensen, som var hans fødenavn, ble født 23. mars 1864 i Kristiania. I 1887 tok han morens navn, det svenske Borgstrøm. Dette for ikke å bli forvekslet med en annen komponist ved navn Hjalmar Jensen, som han visstnok ikke var så begeistret for (Arbo 1925b:190). I Kristiania vokste Borgstrøm opp i en musikalsk familie, der flere av familiemedlemmene var dyktige musikkamatører. I en periode fram til han var fem år gammel fikk Hjalmar klaverundervisning av sin eldre søster Marie. Dessverre kom en tid med sykdom i familien der han ikke spilte. Først da Borgstrøm var 14 år gjenopptok han klaverundervisningen, først hos søsteren Marie, før han begynte hos Dorothea Ursin og siden hos hennes bror Martin Ursin, som Borgstrøm har tilegnet noen av sine klaverkomposisjoner. Senere tok han også fiolintimer hos et tredje medlem av søskenflokkens Ursin, Fredrik Ursin. Borgstrøms familie ønsket egentlig ikke at han skulle bli komponist. Faren var jurist og ekspedisjonssekretær i Revisjonsdepartementet. Han ville at sønnen skulle bli handelsmann, som sin eldre bror. Borgstrøm fikk derfor undervisning i bokholderi, uten særlig hell (se for eksempel Arbo 1925b:187 og Gulbrandsen 1999a:317). I stedet ble lysten til å bli musiker og komponist stadig større. 22. februar 1879, kort tid før han fylte 15, overvar Borgstrøm en konsert av Johan Selmer. Selmers egne komposisjoner stod på programmet. Her fikk han blant annet høre Selmers *Scène funèbre*, som skal ha gjort sterkt inntrykk. Etter denne konserten påstod Borgstrøm at han forstod at programmusikken måtte bli hans vei å gå (Arbo 1925b:187-188).

Fra 1881 til 1883 fikk han undervisning av Johan Svendsen i musikkteori og komposisjon. Borgstrøm skrev om undervisningen med Svendsen i sin artikkel «Musikalsk logik» fra 1912. Her beskriver han Svendsen som «intelligent og oplyst», en som ikke brukte den musikalske logikken som tvangstrøye, men som forstod «at enhver kunstner maatte faa lov til at utvikle sine personlige eiendommeligheter, som ikke maatte forkrøbles av utidige forskrifter» (Borgstrøm 1912). Da Svendsen flyttet til København i 1883 begynte Borgstrøm på Svendsens anbefaling i stedet å ta undervisning hos Ludvig M. Lindeman. I sin artikkel «Gamle Lindeman» sammenlignet Borgstrøm sine to lærerne (Borgstrøm i *Verdens Gang* 1912, sitert i Arbo 1925b:189). Han virket å være fornøyd med, og å ha lært mye av, dem begge. Svendsen var nok mer av en estetiker enn Borgstrøm selv, og Borgstrøm var muligens mer lik den kunnskapsrike Lindeman på den måten at de begge hadde sansen for intellektet. Borgstrøm studerte også instrumentasjon med Ole Olsen. I et minneord over Borgstrøm skriver Olsen: «Ett fulgte ham fra hans allerførste tonefærd indtil den dag hans øine lukkedes: Kunstens usvikelige alvor og høihet i de forskjellige opgaver, – det være sig smaa eller store, en grublende tænker og en flammende fantasi, alt eftersom stoffet fordret» (Olsen 1925:192).

I 1887 døde Lindeman, og Borgstrøm reiste til Leipzig for å fortsette musikkstudiene. Han skulle komme til å være 16 år i utlandet, og slo seg ikke ned i Norge igjen før i 1903. På konservatoriet i Leipzig påstår Borgstrøm at han lærte lite, ettersom han hadde fått god undervisning tidligere (Arbo 1925b:190). Men hans utenlandsopphold var likevel av stor betydning og må ha formet Borgstrøm både som komponist og musikkestetiker. I løpet av disse årene fikk han nemlig høre mye musikk, under helt andre forhold enn det som var mulig i Norge. På kontinentet hadde orkestrene langt flere ressurser enn her hjemme, og bredden var større når det kom til musikalsk uttrykk. Her fikk Borgstrøm utforsket programmusikken, eller den «nye» musikken, som han selv kalte den. Han fikk høre et musikalsk språk han kunne identifisere seg med. Særlig Wagner ble et stort musikalsk forbilde. Borgstrøm bodde i løpet av sitt utenlandsopphold både i Leipzig og Berlin, og var innom Paris og London. I tillegg til Wagner var komponistene Liszt og Richard Strauss, og med dem programmusikken, av avgjørende betydning for Borgstrøms utvikling som komponist.

1.6.2 Tilbake til Norge

I 1903 flyttet Borgstrøm tilbake til Kristiania. Her ble det første av hans symfoniske dikt, *Hamlet*, urframført. Dette ble Borgstrøms gjennombrudd. Pianistinnen Amalie Müller var solist, og Borgstrøm giftet seg med henne året etter. Sammen fikk de sønnen Carl Hjalmar Borgstrøm. Dessverre døde Amalie allerede i 1913, et tungt tap for Borgstrøm (se Arbo 1925b:191).

I Kristiania fikk Borgstrøm etter hvert arbeid som musikkritiker, først i *Verdens Gang* årene 1907-1913, og siden i *Aftenposten* fra 1913 fram til sin død i 1925. Borgstrøm var aktiv i Kristianas musikkliv og dagspresse. Media ble for ham et talerør blant annet til folkeopplysning om den «moderne» musikken fra kontinentet, programmusikken. Han skrev utallige musikkkritikker, men også mer informative og opplysende artikler med titler som «Program-Musik», «Musikalsk logik», «Den musikalske utvikling i romancen», «Orkestrets psykologi», «Richard Wagner. 1813 – 22de mai – 1913» (i forbindelse med Wagners 100-årsdag), «Hector Berlioz: Symphonie Fantastique» og «Opera – og orkester» – for å nevne noen.⁶ Bisgaard refererer til ham som «vårt lands betydeligste musikk-kritiker», og hevder at «[h]an førte musikk-kritikken frem til å bli noget mere enn den hadde vært før [...]. Det blev en kunstners mening om kunst» (Bisgaard 1929:80). Videre fremholder Bisgaard at «Borgstrøm var av en uredd natur og derfor fryktet. Han førte en god penn og forstod også å

⁶ Se litteraturlisten for flere detaljer.

gi det rette opmuntrende ord, når han skjønnte at han stod overfor noget godt og nytt som var i begrep med å utfolde sig. Han var heller ikke [...] bundet av andre hensyn enn de rent kunstneriske. Derfor blev han respektert som ingen musikk-kritiker her hjemme har formådd å bli det» (ibid.:81).

Hjalmar Borgstrøm døde 5. juli 1925 i Oslo.

1.6.3 Musikkens syn

Borgstrøm var en av få norske komponister rundt forrige århundreskifte som ikke var nasjonalt orientert i tonespråket overhode. Borgstrøms tonespråk var klart europeisk, særlig tysk-orientert. I tiden fram mot unionsoppløsningen i 1905 var mange nordmenn opptatt av å finne fram til «det norske» og å skape en egen norsk identitet, det være seg i musikk, litteratur eller kultur. Av komponister i Norge var fremdeles Edvard Grieg toneangivende. Det finnes en ambivalens mellom det «norske» og det «europeiske», særlig det tysk-rettete, i Griegs kunstneriske prosjekt gjennom hele hans liv. Dette gjelder for flere norske komponister, fra Halfdan Kjerulf til Edvard Grieg, Johan Svendsen og Johan Halvorsen, og også videre til komponister som David Monrad Johansen og Harald Sæverud. Likevel var det for Grieg utenkelig å se helt bort fra det norske i musikken. I mars 1890 var Grieg i Leipzig. Her møtte han Hjalmar Borgstrøm, som hadde med seg sin *Symfoni i G-dur*, opus 5. Grieg roser Borgstrøms talent, men undrer seg over fraværet av et norsk tonefall. I et brev til vennen Frants Beyer, datert 25. mars 1890, skriver han:

I formiddag havde jeg forresten en stor Glæde: En ung Nordmand [Hjalmar] Borgstrøm fra Kristiania, viste mig en Symfoni, som Pinedød er Kar for sin Hat og ikke at spøge med. Her er et stort orkestertalent. Dertil har han den store Fordel, at han ikke «Wagnererer» og overhovedet synes at være ejendommelig.

Men hvor forunderligt! Norge, Norge, hvor er det? Enhver talentfuld Tydsker vilde gjøre det akkurat ligedan (Benestad og Kortsen [red.] 1993:153, redaksjonens innklammering).

Borgstrøms manglende interesse for det norske synes imidlertid ikke å skyldes et ønske om å bevisst ta avstand fra det, men heller at det norske tonespråket ikke lå naturlig for ham, og dermed falt utenfor hans interesseområde og uttrykksform. Jens Arbo bemerker at «[f]or Borgstrøms vedkommende maa det erindres, at det nationale ikke laa i hans avstamning, og at det nationalt-folkelige i det hele tat ikke laa hans uttrykksmaate nær» (Arbo 1925b:190). Men selv om Borgstrøm ikke var nasjonalt rettet i tonespråket, brukte han tematikk hentet fra hjemlandet, blant annet i begge sine operaer. I *Thora paa Rimol* er handlingen hentet fra Snorres kongesagaer, og i hans andre opera *Fiskeren* er handlingen lagt til en norsk fiskerby.

Borgstrøms tallrike aviskritikker og artikler tegner et klart bilde av hans ideologi og musikksyn. Han var som tidligere nevnt en anerkjent skribent, men også en respektert og fryktet kritiker. Inntrykket man får når man leser hans kritikker, er at han var en streng, men rettferdig anmelder. Til tross for sin svært kritiske stemme den første tiden av anmelderkarrieren, ble Borgstrøm mildere med årene. «[O]m de siste 10-15 årene som anmelder heter det at Borgstrøm var blitt så hensynsfull at det heller gikk for langt den andre veien» (Guldbrandsen 1999a:319-320). Noe som aldri forandret seg, var at Borgstrøm alltid satte musikken i første rekke, og det var engasjementet for musikken som drev ham gjennom hele hans virke, både som komponist og kritiker. Det er verdt å få med seg at for Borgstrøms vedkommende, bestod en god musikalsk opplevelse ikke kun av imponerende teknikk og vakker musikk. Etter å ha overvært en konsert eller lyttet til et musikkstykke måtte man sitte igjen med noe mer, nesten noe åndelig. Borgstrøm ble ikke imponert av fantastisk teknikk hvis ikke utøveren var musikalsk. Han hadde lite til overs for publikumsfrieri. I tidligere nevnte intervju i *Aftenposten*, datert 29.11.1917, har Borgstrøm uttalt: «Det rene skjønhedsdyrkeri finder jeg forkastelig, for ikke at sige demoraliserende. Fordi ørkesløst føleri er uden livsværdi» (A. S. 1917). Det viktigste for ham var musikken, musikkens «åndelige» innhold og formidlingen av dette.

Nå som det historiske og musikalske materialet har blitt satt inn i kontekst, ønsker jeg å rette blikket mot de teoretiske begrepene. Kapittel 2 vil i stor grad diskutere den teoretiske og metodologiske delen av problemstillingen mer inngående. Jeg vil vise til sentrale teoretikere, både fra det musikkanalytiske feltet og det musikkestetiske feltet, og vil i denne fremstillingen diskutere den, i mine øyne, høyst overdrevne polariseringen av retningene absolutt musikk og programmusikk.

2. Teori og metode

2.1 Den musikalske analysen som metode

I det daglige snakkes det mye om analyse, enten det er i musikkvitenskapelig sammenheng eller i samfunnet for øvrig. Måten vi snakker om analyse på, synes ofte å tenke analysen som en objektiv, entydig fasit. Men analysen er langt fra entydig. Analysen har flerfoldige innfallsvinkler og muligheter. Skal det foretas en analyse, må det dermed velges én eller flere innfallsvinkler og metoder, hvilket også betyr at andre vinklinger velges bort. Dette gjelder også den verbalspråklige musikalske analysen. Dessuten vil vedkommende som utfører en analyse, alltid stå i sin kontekst og på den måten ha sin forforståelse av analyseobjektet. Dermed vil en analyse aldri bli objektiv, men vil farges av den som utfører analysen.

Dette med kontekst er blant annet noe Joseph Kerman er inne på i sin artikkel «How We Got into Analysis, and How to Get Out» (Kerman 1980). I artikkelen kritiserer Kerman den amerikanske, tradisjonelle musikkanalysen. Det er særlig strukturanalysen, og lignende analytiske metoder med mål å være mest mulig objektive, han kritiserer. Kerman argumenterer for at all musikk må ses i lys av en kontekst. For å finne mening i musikken holder det ikke å se på musikkens strukturelle oppbygning, musikken må fortolkes. Kerman hevder at den tradisjonelle musikkanalysen bygger mer på ideologi enn på vitenskap, og at denne ideologien er ført videre fra den tyske instrumentalmusikken, med andre ord den absolutte musikken. Det vil, ifølge Kerman, være umulig å gi en objektiv analyse, ettersom det ikke er mulig å ha en nøytral tilnærming til musikken. Kermans hovedpoeng i artikkelen er derfor at han mener den musikalske analysen må gå fra analyse til «criticism» [kritikk], og ved hjelp av kontekst og fortolkning se musikken i en større sammenheng, ut over den strukturelle oppbygningen (Kerman 1980).

På musikkanalysefeltet er også Ian Bent et sentralt navn. Han gir i sin bok *Analysis* (1987) en innføring både i den musikalske analysens historie og den musikalske analysens plass i musikkvitenskapen. Bent hevder at det er vanskelig å definere akkurat i hvilket delområde av musikkvitenskapen analysen hører til, og hva analyse egentlig er. Han fremstiller en generell definisjon på analysebegrepet som «that part of the study of music which takes as its starting-point the music itself, rather than external factors» (Bent 1987:1). Med denne definisjonen, med analysen som en gjeskjeft som skal studere musikken *selv*,

tillegger han analysen høy prestisje og stiller den henimot en absolutt-musikalsk tankegang. Bent heller nok litt mot den varianten av analysen som forsøker å være mest mulig objektiv og beskrivende. Likevel innser han at det i en analyse nødvendigvis vil forekomme elementer av tolkning. Han går imidlertid ikke like langt som Kerman, som ønsker seg bort fra analysebegrepet og over til «criticism»-begrepet, men mener at «analysis is more concerned with describing than with judging» (Bent 1987:4).

I en musikkanalytisk sammenheng finnes det ulike innfallsvinkler, noe også Bent er inne på. Den musikalske analysen må alltid konstituere sitt objekt og på forhånd finne ut hva den ønsker å undersøke. Analysemetodene jeg vil benytte meg av i denne oppgaven er i hovedsak strukturanalyse og hermeneutisk analyse. Med strukturanalyse mener jeg en analyse som på en mest mulig objektiv måte undersøker musikkens form, struktur, oppbygning og spenningsbølger, og ikke er opptatt av tolkning eller utenommusikalsk mening. I et motsetningsforhold til strukturanalysen står den hermeneutiske analysen. I en hermeneutisk analyse er tolkningen det viktigste, og de narrative virkemidlene, både i og utenfor musikken, blir her betydningsfulle.

Med de ulike analysemetodene i bakhodet vil jeg nå presentere de teoretiske begrepene som skal undersøkes, samt striden rundt dem. For å forstå begrepene innhold er det helt essensielt å kjenne til konteksten de har blitt til i. Derfor vil jeg først i den teoretiske kartleggingen forsøke å gi et innblikk i det absolutt-musikalske og det programmusikalske tankesettet, og motsetningsforholdet mellom de to retningene. Deretter vil jeg gi en kort fremstilling av tilblivelsen til programmusikken og den viktigste sjangeren innenfor programmusikken, det symfoniske diktet. *Tanken* er å regne som et symfonisk dikt, og det er interessant å se verket i lys av tiden det er skrevet i.

2.2 Absolutt musikk og programmusikk

Hva er musikk? Og hvordan oppstår musikalsk mening? Diskusjoner rundt spørsmål som omhandlet musikkens mening vakte et voldsomt engasjement i Europas musikkliv på 1800-tallet. En grunn til at debatten ble så intens kan ha vært at det var så essensielle spørsmål som ble diskutert. Selve musikkbegrepet ble debattert. Striden dreide seg både om i hvilken retning den instrumentale orkestermusikken skulle utvikles, og om ideologi. Skulle musikken dyrke tradisjonen, med de tradisjonelle musikalske formene og alt musikken gjennom mange år hadde utviklet seg til å bli, eller skulle man tenke nyskapning og frigjøring fra dette? Og på

den mer ideologiske siden, hva gir egentlig musikken innhold, mening og verdi? Hva skal musikk være?

I debatten dannet det seg to motpoler som forsvarte hvert sitt musikk-syn. På den ene siden stod tilhengerne av det som etter hvert ble kalt absolutt musikk. De så på musikken som autonom, det vil si «ren», selvstendig og uavhengig av påvirkning utenfra. Denne tenkningen om kunsten som estetisk autonom gjorde seg først gjeldende på andre kunstneriske områder, som i poesi og malerkunst, men utvidet seg etter hvert til også å omfatte musikken (Dahlhaus 1989a:5-6). Musikken var i denne retningens øyne selvstendig og fri fra utenommusikalske assosiasjoner. En misforståelse som av og til kan gjøre seg gjeldende når absolutt-musikalske oppfatninger skal forklares, er at tilhengerne av absolutt musikk tillegges en tankegang om at musikken ikke «betyr noe» eller har en mening. Musikken *har* en mening, men den er spesifikt musikalsk, og kan ikke utlegges i ord. Tilhengerne av absolutt musikk mente at musikken ikke hadde *semantisk innhold*. Musikkens mening lå i musikkens former og var i seg selv «innhold», ikke et middel til å fremstille noe annet (jf. Eduard Hanslick). De ønsket derfor å holde fast på de tradisjonelle musikalske formene, som sonatesatsform, rondo, ABA-form, variasjonsform, sonaterondo osv., og de tradisjonelle sjangrene, som symfoni, solokonsert, sonate, strykekvartett, klavertrio osv.

På den andre siden stod tilhengerne av programmusikken, også kalt *nyttyskere*. Programmusikk er instrumentalmusikk som gjennom en antydende tittel, beskrevet handlingsforløp, skriftlig programtekst, dikt eller lignende refererer til noe utenommusikalsk, såkalt referensiell musikk. Er det et lengre tekstlig program kan det for eksempel beskrive et konkret handlingsforløp man følger i musikken, mens en kortere tekst, som en beskrivende tittel eller lignende, kan gi lytteren assosiasjoner til en bestemt stemning eller følelse. Tilhengerne av programmusikken ønsket ny tenkning og utvikling på musikkfeltet, og de ville frigjøre seg fra de tradisjonelle musikalske formene de mente kunne oppfattes mer som en begrensning enn et hjelpemiddel. Det viktigste i et programmusikalsk verk var utviklingen av det tematiske materialet, og verket fikk derfor ofte en form som følge av programmet. Man kunne da gå bort fra de etablerte musikalske formene og sjangrene, til forskjell fra den absolutte musikken. Det utviklet seg også på bakgrunn av dette en helt ny sjanger, det symfoniske diktet, som stod sterkt som sjanger i programmusikken. I stedet for å være nødt til å bruke de tradisjonelle metodene for utvikling av det musikalske materialet i et verk, utviklet programmusikerne egne metoder for dette. Det ble blant annet svært vanlig med bruk av ledemotiver (se neste avsnitt, 2.2.1: «Programmusikkens frembrudd».) Programmet kunne

også brukes som inspirasjon til å prøve ut nye veier for komponisten, for eksempel i instrumentering og form. Etterligninger og beskrivende lyder ble også benyttet mye.

Dette er noen holdepunkter innenfor begrepene absolutt musikk og programmusikk. Begrepene er imidlertid ikke entydige, og deres innhold kan diskuteres. *Tanken* føyer seg klart inn i en programmusikalsk linje, basert på de nevnte holdepunktene. Verket har av komponisten fått betegnelsen «Symfoni-Digtning», det følger med en tekstlig prolog – et tekstlig program som gir uttrykk for verkets utenommusikalske fortelling – og beskrivende overskrifter til hver av satsene. Dessuten kan vi se at Borgstrøm går nye veier i instrumentasjon, ved å ta inn ambolt og sirene i orkesteret. Det musikalske materialet i *Tanken* er derimot ikke entydig programmatisk eller narrativt. Dette stiller *Tanken* i et spesielt forhold mellom absolutt musikk og programmusikk, selv om det er et programmusikalsk verk.

2.2.1 Programmusikkens frembrudd

Det var, ifølge Roger Scruton, Franz Liszt som innførte begrepet «programmusikk» (Scruton). Scruton hevder at Liszt i den forbindelse definerte et program som et «preface added to a piece of instrumental music, by means of which the composer intends to guard the listener against a wrong poetical interpretation, and to direct his attention to the poetical idea of the whole or to a particular part of it» (Liszt sitert i Scruton). Scruton påpeker at programmusikk-begrepet blir brukt litt ulikt, men at det skiller seg fra absolutt musikk ved «its attempt to depict objects and events» (Scruton). Jeg vil i denne definisjonen legge til at programmusikken også kan skildre bestemte følelser og stemninger. Vi kan finne eksempler fra musikkhistorien på musikk som fremstår som programmusikk lenge før dette begrepet ble etablert. *Pastoralesymfonien* til Beethoven må sies å være et utslagsgivende verk i etableringen av programmusikken. I denne symfonien gir Beethoven hver av satsene beskrivende overskrifter, på samme måte Borgstrøm gjør det i *Tanken*. Men Hector Berlioz, Franz Liszt og Richard Strauss var muligens de komponistene som skulle komme til å bli aller mest toneangivende i programmusikalsk retning.

Berlioz' *Symphonie Fantastique* er ikke til å komme utenom i programmusikalsk sammenheng. Den har blitt et viktig verk i musikkhistorien, og utløste veldige diskusjoner da den ble urframført i 1830. Borgstrøm var naturlig nok svært begeistret for Berlioz. Han ga i *Aftenposten* 21.01.1916 Kristianias musikkpublikum en gjennomgang av symfonien i forbindelse med Musikerforeningens framføring av verket. Borgstrøm var svært fornøyd med

at dette verket igjen var satt på programmet. Han regnet Berlioz, sammen med Liszt og Wagner, som en av de viktigste komponistene i utviklingen av den retningen han selv hadde viet seg til musikalsk. Ifølge Borgstrøm var *Symphonie Fantastique* begynnelsen på dette. Han skrev: «Med den fantastiske symfoni indledede Berlioz vor musikepoke» (Borgstrøm 1916a).

Berlioz la til *Symphonie Fantastique* ved et tekstlig program som beskrev handlingsforløpet. Symfonien brøt med de etablerte musikalske formene som følge av programmet. I tillegg innførte Berlioz i dette verket den såkalte «idée fixe», som Wagner senere utviklet til ledemotiver. Ledemotiver finner vi i utstrakt grad blant annet i Wagners operaer. Disse motivene fungerer som narrative virkemidler. De er motiver som kan representere en bestemt person, situasjon, følelse, idé eller lignende. Motivene er tilbakevendende i verket. De blir gjennom verket gjerne preget av verkets musikalske utvikling og nye situasjoner, men er hele tiden gjenkjennelige. Dette virkemiddelet blir mye brukt i programmusikk for å skape helhet og sammenheng i musikken, både ut fra programmet og rent musikalsk. Borgstrøm har også en omfattende bruk av ledemotiver i sin musikk, og han stiller seg i så måte klart i en programmusikalsk tankemåte.

2.2.2 Det symfoniske diktet

Det symfoniske diktet ble en vanlig musikalsk sjanger å komponere i på 1800-tallet, og er nok den formen for programmusikk som er mest utbredt. Et symfonisk dikt er et stykke for orkester, ofte ensatsig, med programmatisk innhold, fortekst, tittel eller lignende. Betegnelsen «tonedikt» har også blitt brukt. Borgstrøm kaller *Tanken* «symfonisk digtning». Det symfoniske diktet hadde, ifølge den britiske musikkforskeren Hugh Macdonald, relativt kort levetid, men fra tilblivelsen på slutten av 1840-tallet til sjangeren mistet popularitet på 1920-tallet, var det symfoniske diktet svært populært (Macdonald).

Franz Liszt blir regnet som opphavsmannen til det symfoniske diktet. Macdonald hevder at Beethovens og andre 1800-tallskomponisters ouverturer er opprinnelsen til sjangeren. Liszt og Wagner skal ha hatt stor innvirkning på hverandre, men de valgte som kjent å gå i ulike retninger sjangermessig. Om Liszts inspirasjon fra Wagner skriver Macdonald: «Wagner's *Faust Overture* (1840, revised 1855) had an important formative influence on Liszt and indicates how closely Wagner's imaginative world might have approached the symphonic poem had he not devoted himself single-mindedly to music drama» (Macdonald).

Det florerer av symfoniske dikt i andre halvdel av 1800-tallet. Liszt var selvsagt en av komponistene som skrev mange av slaget. Richard Strauss, en annen viktig skikkelse innenfor programmusikken, har også skrevet flere symfoniske dikt, blant dem det svært kjente symfoniske diktet *Also sprach Zarathustra* (fullført 1896), senere udødeliggjort gjennom Stanley Kubricks film *2001: A Space Odyssey* fra 1968. Selv Arnold Schönberg har skrevet symfoniske dikt. *Pelleas und Melisande* (1903) fullførte han samme år som Borgstrøm fullførte sitt første symfoniske dikt, *Hamlet*. Eksempelene på symfoniske dikt fra denne perioden er, som vi ser, mange. Også i Norge har vi flere eksempler, blant annet Johan Svendsens *Zorahayda* (1874). Borgstrøms fem symfoniske dikt er komponert i perioden 1903-1916. *Tanken* er det siste i rekken av disse. Borgstrøm er dermed nokså sent ute innenfor sjangeren og er i den forstand langt fra radikal. Kritikken fra mer konservative stemmer, blant dem Otto Winter-Hjelm (se Winter-Hjelm 1912), om Borgstrøm som radikaler, blir i så henseende ganske merkelig.

Det var ikke bare Borgstrøm som ble kritisert for sitt valg av sjanger. Kritikken mot programmusikken synes å være utbredt, kanskje spesielt i Tyskland. Hva konkret var det med programmusikken kritikerne var så skeptiske til?

2.3 Kritikk av programmusikken

Programmusikken har i større grad enn den absolutte musikken vært gjenstand for kritikk. Ved musikkonservatoriene var det tradisjonelt den absolutte musikken som var anerkjent og det ble undervist i, hvilket underbygget og opprettholdt det musikalske hierarkiet. Ikke minst gjaldt dette ved konservatoriet i Leipzig, der svært mange av de norske komponistene studerte, deriblant Borgstrøm. Vi finner ulike argumenter i kritikken mot programmusikken. Én type kritikk har utspring i en ideologisk tankegang. Her finnes argumenter som at man ved å tillegge musikken et utenommusikalsk program forkludrer musikken og nedgraderer dens egenverdi. Programmusikken blir dermed et slags hån mot musikken som selvstendig kunstform. Teksten fremstilles ifølge kritikerne som det viktigste, og musikken blir annenrangs. I tillegg går kritikken ut på at teksten begrenser musikken, fordi musikken reduseres til å uttrykke kun de følelsene eller assosiasjonene som blir gitt av teksten, og dermed ikke får utnyttet sitt fulle potensial. En annen type kritikk går mer på det musikkestetiske. Her hevder kritikerne at det musikalske håndverket i programmusikken ikke er godt nok, at musikken på grunn av for dårlig kompositorisk kvalitet lett faller sammen og derfor har behov for å lene seg på et tekstlig program. Blant annet hevder de at

programmusikken er «formløs», i og med at den ofte brøt med de etablerte musikalske formene.

Den tyske musikkforskeren Carl Dahlhaus har skrevet mye om absolutt musikk og programmusikk. Ifølge ham var den sistnevnte kritikken mest provoserende for tilhengerne og komponistene av programmusikk: «The only argument against program music that could strike a nerve was the claim that a work needed an external literary crutch in order not to fall apart, because its inner musical coherence was brittle» (Dahlhaus 1989a:137). Det at man hadde ulik oppfatning av musikkens meningsinnhold og utviklingsretning var et spørsmål om ideologi og personlig mening. Å bli beskyldt for å være dårligere komponister enn komponistene som skrev absolutt musikk, var nok en anklage som stakk dypere. Dahlhaus henviser til den tyske komponisten Otto Klauwell, som er en av dem som ser programmusikken som dårligere håndverk enn den absolutte musikken. Klauwell mener programmusikkens musikalske utvikling stadig må tilpasse seg utenommusikalske hensyn på grunn av manglende formutvikling. «[R]enouncing the laws of the creation of musical form, it [programmusikken] adapts the norms of its development to extramusical considerations wherever it goes» (Klauwell, sitert i Dahlhaus 1989a:137). Man kan forstå at komponisten Richard Strauss, som tilhenger av programmusikk, reagerte på hvordan programmusikken her ble fremstilt. «So-called program music does not actually exist. It is an epithet in the mouths of all those who have no ideas of their own», hevdet Strauss (Strauss, sitert i Dahlhaus 1989a:137). Strauss mente det var trangsynt å avvise alle ikke-skjematiske verker som formløse i stedet for å lete etter den individuelle formen i hvert enkelt verk. Han poengterer et vesentlig moment: God musikk må alltid inneholde en indre-musikalsk logikk, uavhengig av om musikken har program eller ikke. Programmet kan fungere som en inspirasjon til å gå nye veier for komponisten, men programmet må alltid være underlagt musikkens premisser, ikke omvendt. Strauss sier: «A poetic program can inspire a composer to new formal conceptions, but wherever music fails to develop logically on its own – in other words, wherever the program is meant to function as a substitute – the result will be *Literaturmusik*» (Strauss, sitert i Dahlhaus 1989b:362). Dermed er de to motstridende komponistene Klauwell og Strauss i bunn og grunn ikke så uenige som de kanskje vil ha det til. For å si det med Dahlhaus' oppsummerende ord:

Regardless of whether it was or not inspired by a program, a good piece of music has a self-contained musical logic with no need of extramusical props. For a musical form to be «essential» (with the program being a reflection of the music in the world of appearances) rather than «accidental» (with the program serving as the music's substance), it must stand on its own merits (Dahlhaus 1989b:362).

Dersom dette blir ivaretatt i programmusikken vil ikke musikken nødvendigvis bli underordnet teksten heller, slik enkelte kritikere har hevdet.

2.3.1 Eduard Hanslick – tvetydig kritiker?

En av de mest kjente kritikerne av programmusikken er Eduard Hanslick (1825-1904). Hanslick er kjent for å avvise det han betegner som «følellesestetikk», at musikk overhodet har noen form for semantisk innhold, og for sitt sitat om at «musikkens innhold er former i tonende bevegelse» (orig. «tönend bewegte Formen», blant annet sitert i Kjerschow 1991:28). «En musikalsk idé som har fått sin fulle virkeliggjørelse er i seg selv skjønn og ikke et *middel* til å fremstille følelser eller tanker» (Hanslicks tanker fremstilt i Kjerschow 1991:26-27). I tråd med dette tilfører Hanslick kritikken av programmusikk enda et aspekt, som også Dahlhaus påpeker:

But if, as Hanslick expressed it in a challenging paradox, "form moving in sound" is itself "content" then a programmatic content appears as an "extramusical" supplement to a form capable of existing for itself as "spirit in material competent to the spirit," instead of counting as a spiritual "essence" that has been referred to the musical "manifestation" so as not to remain vacuous (Dahlhaus 1989a:130).

Dersom man, som Hanslick, tenker at musikkens form er innhold i seg selv, vil programmatisk innhold i møtet med en allerede selvstendig musikk være totalt overfladisk og unødvendig.

Peder Christian Kjerschow tar i sin bok *Musikk og mening* utgangspunkt i Hanslick og hans berømte skrift *Vom Musikalisch-Schönen* fra 1854. Kjerschow uttrykker at han i *Musikk og mening* søker «en utdypet forståelse av Hanslick og samtidig en drøftelse av visse prinsipielle musikkestetiske spørsmål» (Kjerschow 1991:10). Problemstillingen hans går ut på «hva slags meningsopplevelse som kan ligge til grunn for hans [Hanslicks] "formalisme"» (loc. cit.). Kjerschow ser ikke Hanslick redusert kun til formalist, som mange av Hanslicks kritikere tidligere har gjort. Han bruker i stedet Hanslicks bok som utgangspunkt for videre musikkvitenskapelig tenkning og beskriver Hanslicks dilemmaer og ulike sider. Ifølge Kjerschow kan Hanslick nemlig sees både som metafysiker og positivist, noe Kjerschow mener kommer fram gjennom det Hanslick skriver, selv om Hanslick selv nok ikke er klar

over denne splittelsen (Kjerschow 1991:87). Dette til tross for at Hanslick selv regner seg som formalist. Et eksempel på Hanslicks splittelse er at han bruker formanalyse som metode for å vise at musikken ikke inneholder følelser. Samtidig innrømmer han at *skjønnheten* også forsvinner i denne typen analyse. Kjerschow poengterer at hvis Hanslick hadde vært konsekvent i den naturvitenskapelige metoden han har valgt, ville ikke *skjønnheten* fått plass eller spilt noen rolle i analysen i det hele tatt. Analysen kunne da like gjerne blitt brukt til å *avvise* for eksempel *skjønnheten* i musikken (loc. cit.). Kjerschow finner også flere eksempler på at Hanslicks ønske om å unnlate å bruke uttrykk hentet fra en utenommusikalsk verden når han skal beskrive musikalske fenomener kommer til kort. Kjerschow mener sitatet «formene som dannes av toner, er ånd som tar form innenifra og ut» (Hanslick 1854, sitert i Kjerschow 1991:29) beskriver Hanslick bedre enn det mer berømte sitatet om musikken som former i tonende bevegelse. Men han understreker at det også er et mer problematisk sitat, i og med at det ikke representerer Hanslick redusert til kun formalist (Kjerschow 1991:29).

Egentlig er musikk mer et bilde enn en arabeske, sier Hanslick – «men et bilde hvis gjenstand ikke kan gripes i ord og underordnes våre begreper» [...]. «De idéer som får sin utforming i toner, er rent musikalske, ikke begreper som så oversettes til toner» [...]. Derfor kan «musikken bare omtales enten i tørre tekniske vendinger, eller i poetiske bilder» [...]. Klarere enn dette kan Hanslicks dilemma ikke uttrykkes (ibid.:29-30).

Kjerschow bemerker også at Hanslick ubevisst *tolker* når han egentlig mener å føre bevis over sine motstandere (Kjerschow 1991:89).

Kjerschow er flere ganger inne på at måten man velger å undersøke et fenomen på i høy grad er avgjørende for hva slags svar man vil finne. Dette vil alltid være en problemstilling i metodologisk arbeid. «Valget av metode viser at man allerede har plassert fenomenet. Valget gjøres utfra ens forforståelse av fenomenet» (ibid.:83). Vi vil alltid stå i en kontekst og med en forforståelse av stoffet vi undersøker, på 1800-tallet som i dag. Hanslick har valgt seg en vitenskapelig metode, som krever én type svar, selv om dette ifølge Kjerschow ikke nødvendigvis alltid gjenspeiler de ulike sidene ved Hanslicks tenkning om musikken. Kjerschow antyder at Hanslick nok ikke har valgt denne metoden kun ut fra sin musikkforståelse, men like mye ut fra debatten han var engasjert i, om absolutt musikk og programmusikk (ibid.:84). Fordi Hanslick ønsket å irettesette motstanderne sine valgte han en metode som kunne polemisere mot deres argumenter. Han hevdet at deres syn på musikken gikk ut ifra musikkens subjektive virkninger i stedet for fra musikken selv som objekt (loc. cit.). Samtidig ville Hanslick bevise at musikk ikke er følelser, og argumentere mot programmusikernes kritikk om at den absolutte musikken kun var «nedarvet tankegods». I en

diskusjon er det fort gjort å generalisere og male et svart-hvitt bilde av motstanderens argumenter, både for lettere å kunne kritisere dem og også selv kunne fremme sine egne argumenter. Dette ser vi til stadighet for eksempel i politiske debatter, og i striden om musikkens mening fra 1800-tallet ble dette gjort på tilsvarende måte. Man unngår å se det sammensatte bildet fordi det er vanskeligere å argumentere mot. Flere steder viser Kjerschow til tvetydighet hos Hanslick, og til og med en språkbruk som kan nærme seg en uvitenskapelig tolkning. Dermed er ikke Hanslick så begrenset i sine meninger som han muligens ville framstå. Dessuten er det ikke uproblematisk å beskrive musikk uten å skulle bruke utenommusikalske uttrykk. Beskrivelsen vil i stor grad bli tolkning, og tolkningen igjen bli oversettelse. I så måte kan motsetningsforholdet mellom den absolutte musikken og programmusikken sies å være mindre enn man i utgangspunktet skulle tro.

2.4 Ikke dekkende motsetning

Begrepene og musikken i striden rundt absolutt musikk og programmusikk har blitt diskutert siden tilblivelsen. Motsetninger og misforståelser har blitt forsøkt ryddet opp i og forklart i ettertid, og flere har utfordret begrepene innhold og stridens argumenter. Spørsmålet er om denne todelte motsetningen som har gjort seg gjeldende i debatten i virkeligheten er så polarisert? For å stille spørsmålet litt banalt: når vi lytter til, eller framfører, musikk, er det sånn at vi tenker at musikken *enten* er autonom *eller* refererer til noe utenommusikalsk? Selvsagt ikke. Verken musikken eller komponistene fortjener å bli redusert til noe så enkelt. Dessuten er mer innfløkte spørsmål også aktuelle, som om musikk i det hele tatt *kan* beskrives i ord, eller bli «påprakket» bestemte følelser? Eller om noe musikk *kan* være fri for utenommusikalske assosiasjoner? Min påstand er at absolutt musikk og programmusikk, når alt kommer til alt, har flere likheter enn forskjeller seg imellom, og at det er filosofien og ideologien som er ulik. Begge sider ønsker det beste for musikken, men de har forskjellig syn på hva det innebærer. Hvis vi tar utgangspunkt i *musikken* som blir diskutert, og ser på de musikalske virkemidlene som benyttes, tror jeg vi vil finne at todelingen beror på ideologiske prinsipper i større grad enn musikalske. Dermed kan et tredje standpunkt presenteres, nemlig at den absolutte musikken og programmusikken likevel ikke er så ulik, og at retningene til og med kan forenes.

Jeg er langt fra den første som setter spørsmålsteget ved motsetningen mellom absolutt musikk og programmusikk. Vi har sett at selv ikke den kjente programmusikk-kritikeren Eduard Hanslick var entydig i sin kritikk.

Som eksempel vil jeg trekke fram en artikkel av den amerikanske musikkforskeren Susan McClary. Det har blitt gjort mange forsøk på fortolkning av musikalsk narrativitet i absolutt-musikalske verker. McClary gjør et i dette eksempelet (se nedenfor). Hun er kritisk til den absolutte musikken, og mener den alt for lenge har stått alene på toppen i et musikalsk hierarki. Hun hevder at den absolutte musikken slett ikke er fri for utenommusikalske assosiasjoner eller narrativitet. Derfor har hun tatt utgangspunkt i et absolutt-musikalsk verk, men vil undersøke det for narrative virkemidler. Hennes tilnærming ligner dermed litt på min egen undersøkelse av *Tanken*, der jeg vil ta utgangspunkt i et programmatisk verk, men undersøker det både som absolutt musikk og programmusikk.

2.4.1 Narrativ og absolutt musikk?

I sin artikkel «Narrative Agendas in "Absolute" Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony» (1993) hevder Susan McClary å finne det hun kaller «narrative agendaer» i Johannes Brahms' tredje symfoni. Allerede i tittelen ser vi at McClary ønsker å utfordre den tradisjonelle todelingen. Brahms har fått en plass i historien som den ledende skikkelsen innen absolutt musikk. McClary kaller ham «the Old Faithful within the Yellowstone Park of Absolute Music» (McClary 1993:334). Med absolutt musikk-komponisten Brahms og absolutt musikk-formen symfoni under lupen åpner McClary for diskusjon.

McClarys hovedpoeng i artikkelen er å argumentere for at alt står i en kontekst, at musikken som ble skrevet på 1800-tallet derfor er preget av 1800-tallets tenkning og på den måten alltid vil ha iboende narrative innslag, om enn ubevisst fra komponistens side. Dette er McClarys utgangspunkt, og hele hennes analytiske tilnærming blir preget av ønsket om å finne disse narrative bestanddelene i symfonien.

Innledningsvis i artikkelen gir McClary et bilde av hvordan hun ser den absolutte musikken ruvende øverst i et musikkhierarki. Hun beskriver den absolutte musikken nærmest som fredet. McClary sammenligner denne musikken med en nasjonalpark («Yellowstone»), noe ukrenkelig som må beskyttes og bevares. McClary kritiserer tidligere nevnte Carl Dahlhaus for at han selv etter å ha arbeidet såpass mye med absolutt musikk fremdeles respekterer synet på objektivitet vi finner hos den absolutte musikkens tilhengere. Hun mener at Dahlhaus kun praktiserer strukturanalyse på instrumentalmusikk i sin bok *Nineteenth-Century Music*, og at han har lite til overs for dem som går i gang med hermeneutiske studier av symfonier (McClary 1993:328). Med dette hevder McClary at Dahlhaus har «valgt side» i debatten.

McClary sier hun med artikkelen ønsker «to understand what this music apparently intends to convey through its use of publicly shared signs, but I also want to subject it to social critique» (McClary 1993:328). Hennes påstand er at absolutt musikk inneholder de samme sosiale og kulturelle kodene, tankene, normene og lignende som var allmenne på 1800-tallet, og at disse mønstrene er så fundamentalt forankret i menneskene at de kan overføres til musikken uten noen form for muntlige eller tekstlige hentydninger. McClary ønsker å påvise slike narrative mønstre spesielt med tanke på kjønn i Brahms' tredje symfoni. Hun kommer med flere eksempler på hvor og hvordan man kan finne disse kulturelle kodene. Musikkens *form* blir for eksempel ofte regnet som meningsnøytral, men de sosiale kodene gjør seg gjeldende i *selve* formen, mener hun. Dette er interessant nettopp fordi musikkens form var noe av det tilhengerne av den absolutte musikken regnet som en bærebjelke i sitt musikkensyn.

En tonal komposisjon begynner og slutter tradisjonelt i samme toneart, sier McClary. Dette endelige målet, tilbakevendingen til stykkets hovedtoneart, blir dog bare virkningsfull hvis man stiller spørsmål ved den. Det er derfor en nødvendighet at stykket forlater hovedtonearten for å holde på med andre ting i andre tonearter, for senere å kunne vende tilbake til tonearten som var utgangspunktet, og da tilfredsstillende lytteren. Men denne tilbakevendingen og avslutningen er alltid forventet. «To the extent that "Other" keys stand in the way of unitary identity, they register as dissonances and must finally be subdued for the sake of narrative closure» (McClary 1993:330). Narrative innslag finnes ifølge McClary i den tradisjonelle komposisjonens struktur og form. I denne type instrumentalmusikk opererer man ofte med et hovedtema og et sidetema. McClary viser til at man rundt midten av 1800-tallet begynte å omtale disse temaene som henholdsvis *maskulint* og *feminint*. Ifølge McClary var disse termene lenge i bruk, men musikkvitenskapen har nå har gått bort fra dem. Likevel understreker hun at selv om musikkvitenskapen nå har gått bort fra terminologien, blir ikke kjønnsproblematikken visket ut i 1800-tallets musikalske struktur. McClary mener disse temaenes «skjebner» er forutbestemt. «The "masculine" tonic is predestined to triumph, the "feminine" Other to be (in Webster's words) "grounded" or "resolved"» (McClary332). Det maskuline hovedtemaet er dermed forutbestemt å «seire» over det feminine «andre».

Med dette som bakteppe gir McClary seg i kast med Brahms' 3. symfoni. Hun beskriver åpningstemaet som maskulint, heroisk og komplekst. Symfoniens toneart er F-dur, uttrykt med en tydelig *a*. Men temaet veksler så mellom *a* og *ass* i harmonikken. Forvirringen og vaklingen mellom dur og moll-ters er med på å gi stykket dets identitet, hevder McClary. Men denne motsigelsen er ikke vedvarende og Brahms innfører etter hvert en melodi der han

går helt bort fra å bruke *ass*. Deretter nærmer vi oss sidetemaet, det McClary har lansert som *feminint*. Hun påpeker at dette temaet i partituret har betegnelsen *grazioso*, i motsetning til åpningens *passionato*, og sånn sett underbygger kategoriseringen av sidetemaets femininitet.

A dancelike meter emerges, with an arabesque tune in the clarinet that weaves around teasingly over a static, nonprogressing bass. This bass drone contributes what Brodbeck describes as a "pastoral atmosphere," especially after the intellectual torments of the opening [...]. Its alignment with "nature," stasis, seduction, and the physicality of the dance indicates that this theme already occupies a position on the "feminine" side of nineteenth-century cultural semiotics (McClary 1993:337-338).

Språket McClary bruker slutter opp om hennes teori om et feminint sidetema. Men *ordene* er McClarys, ikke Brahms', selv om Brahms har komponert musikken. Danselignende taktart, feminin forførende klarinett og liten progresjon, og sånn sett enkelhet i forhold til det maskuline temaets kompleksitet. Dette skal indikere femininitet, og er ifølge McClary innebygd i 1800-tallets kulturelle semiotiske koder. Sidetemaet influerer etter hvert hovedtemaet til en viss grad, men gradvis våkner hovedtemaet igjen og frigjør seg fra sidetemaets påvirkning, ved å gjenopprette den originale takten og avslutte eksposisjonen i *a-moll*, framfor *A-dur* som var sidetemaets toneart (McClary 1993:338). Videre redegjør McClary for symfoniens utlegning med et sidetema som stadig må underkaste seg hovedtemaet. Det feminine trenger ikke en gang å kjempe, men er implisitt underlagt det maskuline.

McClary gjennomgår det musikalske forløpet på en måte som hele tiden søker å finne narrative mønstre om kjønnsroller. Hun bruker tolkning som redskap i sin analyse, og oversetter Brahms' symfoni til sitt eget «språk» for å understreke sitt poeng. Analysen McClary gjør av Brahms' absolutt-musikalske symfoni blir gjort som om det skulle vært programmusikk. McClary stiller seg bak påstanden om at ideen om absolutt musikk er «nedarvet tankegods». Hun kritiserer en ideologi hun mener er nedarvet og overtatt fra 1800-tallets tyske formalister, uten at denne ideologien har blitt gjennomgått kritisk. Derfor mener McClary deres analytiske metoder, struktur- og formanalyse er ideologi i seg selv.

Problemet med McClarys kritikk er at den muligens sier mer om hennes eget ideologiske ståsted enn om Brahms' ubevisste narrative virkemidler. Som Kjerschow poengterer (1991:83), gjøres valget av metode ut fra ens forforståelse av fenomenet, og valget av metode viser at man allerede har plassert fenomenet. McClary har gjort seg opp en mening om Brahms og hans symfoni, og en mening om hva en analyse vil fortelle henne allerede før hun begynner å skrive den. Hun er opptatt av å lete etter kjønnsroller i musikken, og selvsagt

er det da også det hun finner. Litt satt på spissen kunne man like gjerne sagt at musikken inneholdt noe helt annet enn kjønnsrollemønstre, så ville man kunnet påvise det også. Likevel synes jeg McClarys fremstilling sier noe om tolkningsmulighetene innenfor absolutt musikk- og programmusikk-begrepene.

Noe som etter min mening er interessant i forbindelse med både Susan McClarys og Eduard Hanslicks tilfeller, er at de forsøker å påvise noe, men til en viss grad ender opp med å gjøre det motsatte. Susan McClary ønsker å finne innslag av narrativitet i absolutt musikk, og på den måten demonstrere at den absolutte musikken ikke er så ulik programmusikken, i og med at musikken har blitt til i en kontekst der de samme narrative virkemidlene ubevisst gjør seg gjeldende i musikken. Men i måten hun gjør det på setter hun de to retningene opp mot hverandre i så stor grad at hun bidrar til polariseringen. Eduard Hanslick var sterkt kritisk til programmusikken, men var, som Kjerschow har påvist, ikke entydig i sin kritikk. I sitt skrift *Vom Musikalisch-Schönen*, som er arbeidet Kjerschow har tatt utgangspunkt i, skriver Hanslick også: «In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im Stande sind» (Hanslick 1854:35). Altså, «musikken er et språk, som vi taler og forstår, men ikke er i stand til å oversette». Allerede der Hanslick sier at musikken er et språk som vi taler og forstår, har han begynt å bevege seg over mot et tolkningsperspektiv. Dermed er hans musikkestetiske syn mer forenelig enn han i utgangspunktet kanskje hadde tenkt selv.

Hvor stod så Borgstrøm i denne meningsutvekslingen om musikkens mening?

2.5 Borgstrøm og programmusikken

Borgstrøm ble, som tidligere nevnt, interessert i orkesteret og programmusikken da han overvar en orkesterkonsert med Johan Selmers komposisjoner i 1879. Selmer og Borgstrøm står igjen nesten som de eneste representantene for programmusikken i Norge. For Borgstrøm var nok Selmer en viktig inspirasjon, ikke minst ideen de delte om musikken som uttrykk av tankeinnhold. I en nekrolog Borgstrøm skrev over Selmer, roser Borgstrøm Selmers musikk og viser til Selmers musikalske fundament: «Han [Selmer] forlanger ogsaa et opladt indre øre, som kan føre hans tanker ind til tankelivets avlukker. Den, som kun vil beruse sig i skjønhed for skjønhedens skyld [...], gaar forholdsvis fattig bort fra Johan Selmer» (*Verdens Gang* 23.07.1910, gjengitt i Lind 2000:200). Interessen for programmusikken fulgte Borgstrøm resten av livet. I et intervju med *Aftenposten* fra 1917 sier han at han fremdeles «anser [...] programmusikken som den høieste orkesterkunst» (A. S. 1917). Da Borgstrøm kom hjem til

Norge etter sitt mangeårige Europa-opphold, var han innstilt på å videreformidle musikken og idéene han hadde fått med seg fra kontinentet.

Erling Gulbrandsen påpeker imidlertid i sin artikkel «Tankens talsmann – Et estetisk-biografisk blikk på Hjalmar Borgstrøm» fra 1999 at Borgstrøms tradisjonstilhørighet ikke er entydig (Gulbrandsen 1999a:313). Borgstrøm skrev nemlig ikke utelukkende programmusikk. Han skrev vel så mye musikk i klassiske instrumentalsjangre. I Borgstrøms verklister finner vi absolutt musikk og programmusikk i skjønn forening gjennom hele hans virke. Dette selv om han ble regnet, og også sikkert regnet seg selv, som programmusiker. Det var programmusikken han forsvarte i den offentlige debatten. Gulbrandsen antyder derimot at det kan virke som det viktigste for Borgstrøm var musikkens *tankeinnhold* – og at dette «synes å ligge nærmere en allmenn musikalsk ethos både med henblikk på innholdsmessig alvor og håndverksmessig dyktighet, enn en binding til bestemte musikalske genrer» (ibid.:314). Denne påstanden underbygges av Borgstrøm selv, ved at han på spørsmål fra Aftenposten om hva slags fremtidsplaner han nå har, og om han ikke har tenkt på å komponere en opera, svarer: «Formen er mig likegyldig, hvad enten det nu bliver operaen eller symfonidigtningen» (A. S. 1917). Men selve idéen om at musikken faktisk *har* tankeinnhold, føyer seg klart inn i en programmusikalsk tankegang. Denne idéen var dypt forankret i Borgstrøm. Arbo sier i sitt minneord om Borgstrøm at «Musikens evne til at uttrykke tanker var for ham [Borgstrøm] et aksiom» (Arbo 1925b:185). For Borgstrøm var dette en selvsagt virkelighet som ikke trengte å bevises. Så kan vi stille spørsmål om et verk i en absolutt-musikalsk sjanger uten noen konkret tilknytning til noe utenommusikalsk nødvendigvis er fri for utenommusikalske assosiasjoner? At musikken ikke har et program eller en beskrivende tittel betyr for eksempel ikke at komponisten ikke kan ha hatt utenommusikalske assosiasjoner eller jobbet ut ifra et tenkt musikalsk program i komponeringsprosessen. Gulbrandsen sier at det er lite som tilsier at Borgstrøms musikalske tenkemåte er ulik i de absolutt-musikalske verkene og programmusikkverkene (Gulbrandsen 1999a:314). Det finnes flere eksempler på verker som regnes som absolutt musikk som i ettertid har blitt «beskyldt» for å ha semantisk innhold. Susan McClary-artikkelen som er gjennomgått her er et eksempel på dette fra nyere tid, men også Borgstrøm gjorde noe av det samme med verker av tidligere komponister for å understreke programmusikkens historiske legitimitet (se for eksempel Borgstrøms artikkel «Program-Musik» i *Verdens Gang* 17.03.1909). Enkelte komponister har opp gjennom historien bevisst valgt å unngå å gi ut musikken sin som programmusikk, selv om den beviselig var basert på utenommusikalske

idéer. Dette i frykt for at musikken da ikke ville bli godt mottatt, med tanke på programmusikkens svake stilling i visse musikalske miljøer.

2.5.1 Forener motsetningene

Borgstrøm er et godt eksempel på en komponist som forener trekk fra absolutt musikk og programmusikk. Han har skrevet musikk i flere absolutt-musikalske sjangre: en symfoni i G-dur, strykekvartett i c-moll, romanse for fiolin og orkester, klaverkonsert i C-dur og symfoni i d-moll. Han har også skrevet noen mindre instrumentalverker, som klaverkvintett, sonate for fiolin og piano, og diverse klaverstykker. De to førstnevnte kan regnes som en slags form for absolutt musikk, selv om det ikke er orkestermusikk. Videre har han kalt sine absolutt-musikalske verker nettopp ting som *Fiolinkonsert i G*, i tradisjonell forstand, i stedet for å gi verkene mer beskrivende titler, som ville vært vanlig i programmusikk. I tillegg har Borgstrøm skrevet symfoniske dikt med medfølgende programmer, som må sies å være renspektet programmusikk. Men Borgstrøm gir seg ikke der. Som Erling Gulbrandsen nevner i en artikkel som tar for seg det symfoniske diktet *Hamlet*, forener Borgstrøm her trekk fra absolutt musikk og programmusikk i ett og samme verk (Gulbrandsen 2001:158). *Hamlet* er skrevet *både* som klaverkonsert – en absolutt musikalsk form – og et symfonisk dikt med tilhørende programtekst. Dette gjennomføres på en svært god måte. Grunnen til at det fungerer så godt er nettopp at programmet er underlagt musikkens premisser. Dette er helt avgjørende, og et svært viktig moment for at Borgstrøm kan komponere så god programmusikk som han faktisk gjør. I Borgstrøms *Hamlet* er Shakespeares skuespill kuttet ned og omgjort betydelig for at det skal passe inn i konsertformen. Kun de viktigste karakterene er beholdt, og noen karakterer er slått sammen for å begrense antallet aktører. I Borgstrøms program står kun hovedlinjene i den opprinnelige fortellingen igjen. Enkelte steder har han også byttet plass på hendelser for å få det til å passe som musikalsk program, med tanke på musikalske høydepunkter og indre musikalsk logikk. Gulbrandsen antyder også at motsetningen mellom absolutt musikk og programmusikk kan synes uklar, kanskje spesielt hos Borgstrøm.

For de utenommusikalske idéene hans [Borgstrøms] kommer utvilsomt klarest fram der hvor den indre-musikalske logikken er strengest håndhevet og gjennomført. For eksempel er *Hamlet* både et symfonisk dikt og en klaverkonsert på en og samme tid, slik at heltens indre kamper og livsløp også utfolder seg meningsfullt i det rent musikalske spillet i klaverstemmen, i orkesteret og i forholdet mellom disse to (Gulbrandsen 1999a:316-317).

Typisk for Borgstrøm er at han, som i for eksempel *Hamlet*, har klare idéer som blir gjennomført. Musikken er ryddig og tydelig komponert, og programmet og musikken utfyller hverandre. Kompositorisk benytter Borgstrøm etablerte musikalske former og virkemidler, men musikkens helhet, fortelling og utvikling er det sentrale, og alle bestanddeler underlegges musikkens premisser. Borgstrøms komposisjons-metoder bidrar i så måte til at musikken hele tiden opprettholder en indre-musikalsk mening.

2.5.2 Borgstrøm om programmusikk

Borgstrøm var en ivrig tilhenger av programmusikken, til tross for at han i den offentlige debatten i Norge stod ganske alene. Få benektet hans talent, hans gode kritikker, brennende engasjement og kompositoriske evner, men når det kom til hans musikalske overbevisning var mange uenige. Otto Winter-Hjelm skrev i *Aftenposten* at man kun kan «beklage, at saa megen dygtighed søger sine idealer i en retning, der ikke synes at kunne hevde sig ved egen indre sundhed og ydre skjønhed» (Winter-Hjelm 1912). Charles Kjerulf anklager Borgstrøm for at han «tænker [...] for meget, og føler for lidet – filosoferer for meget og musicerer for lidet» (Kjerulf 1914). Og det finnes en rekke eksempler på lignende kritikk av Borgstrøm.

Som det kom frem av sitatet i åpningen av oppgavens innledning, var Borgstrøm helt uenig i kritikken om at programmusikken regnet teksten som det sentrale og nedgraderte musikkens egenverdi. «Programet og musiken supplerer hinanden», skrev Borgstrøm, og snudde, som vi så tidligere, kritikken på hodet (A. S. 1917). Videre i det samme intervjuet fastholder han at «musiken maa faa lov til at skildre mere end stemninger og følelser. Den kan det!» (loc. cit.) I stedet for å se programmusikken som begrenset og underlagt programmet, ser Borgstrøm den absolutte musikken som begrenset, i og med at den ikke får tatt i bruk hjelpemidlene den trenger til å få utnyttet sitt potensial. I tillegg var han, som tidligere nevnt, hellig overbevist om musikkens kraft til å uttrykke de dypeste følelser. Kunst som ren underholdning var fremmed for ham. «Kunsten henter sin berettigelse fra sit forhold til livet», sa Borgstrøm (ibid.). Dette var grunnleggende for hans musikkestetiske oppfatning.

I sin artikkel «Program-Musik» trekker Borgstrøm fram Berlioz, Liszt og Wagner som viktige aktører for den moderne musikken. Berlioz gir han æren for «den moderne fremgangsmåte», Liszt for den frie form og Wagner for ledemotivteknikken (Borgstrøm 1909). Om Liszt skriver han blant annet at han var den første som beviste «at der kunde komponeres formfuldendt instrumentalmusik uden at ta hensyn til schematiske forskrifter» (loc. cit.). De ikke uvanlige påstandene i tiden om Liszt som «formløs» mener Borgstrøm er

helt uberettiget (Borgstrøm 1909). Borgstrøms ideologiske overbevisning skinner ofte gjennom også i hans tallrike konsertanmeldelser.

Instrumentenes karakter og individualitet opptar Borgstrøm i stor grad. Dette kan også regnes inn i en programmusikalsk tankegang. Hans originale metode for å studere instrumentasjon skal angivelig ha vært følgende:

For rigtig grundig at studere de enkelte instrumenters klang i de forskjellige kombinationer, tok han altid – baade i operaen og i Filharmonien i Berlin – en plads, hvorfra han kunde se det instrument, som han den dag hadde gjort til gjenstand for sine iagttagelser. Enten hadde han da paa forhaand studert partituret grundig, netop med vedkommende instruments anvendelse for øie, eller han hadde med sig partituret. Paa den maate mente han, at han hadde tilegnet sig det herredømme over orkestrets virkemidler, som vi beundrer hos ham (Birknes 1925:195).

I orkesterkomposisjoner mente Borgstrøm det var viktig å ivareta instrumentenes individualitet. Han viser til at selv dyktige komponister, som Schumann og Brahms, «hvis musik i og for sig er av stor værdi, dog ikke formaadde at trænge ind i de forskjellige instrumenters hemmeligheter» (Borgstrøm 1912c). Borgstrøm mente det var misbruk av instrumentene å ikke bruke dem på riktig måte. Han hevdet at «den virkelige og varige kunstnydelse gir kun et orkesterverk, naar indholdsrik musik er tildelt hvert instrument og avpasset efter dets karakter» (loc. cit.). Kort sagt var det viktig for ham å anvende riktig instrument til riktig bruk. På spørsmål om damp sirenen (brukt i *Tankens* siste sats) virkelig var hans yndlingsinstrument, svarte Borgstrøm: «Det instrument, som passer for hvert enkelt tilfælde, er mit yndlingsinstrument. I det tildfælde», og videre: «Mit yndlingsinstrument i alle tilfælde er orkestret. Med ubegrænset antal instrumenter» (A. S. 1917).

3. *Tanken* – rent musikalsk

Dette kapitlet vil ta for seg *Tanken* som absolutt musikk. Jeg skal forsøke å forstå *Tanken* som en ren symfoni, uten det tekstlige programmet. Nå kjenner jeg selvsagt programmets innhold, har lest Borgstrøms veiledende fremstilling av det utenommusikalske innholdet i musikken, og vet derfor en hel del om hvordan musikken er tenkt ut fra et programmusikalsk perspektiv. Min forforståelse av musikken er dermed allerede ladet med et bestemt innhold. Men la oss likevel for en stund forsøke å late som om *Tanken* ikke er programmusikk med et semantisk innhold. La oss forsøke å se verket som en ren symfoni. Hvilke musikalske virkemidler er det egentlig som brukes? Kommer jeg utenom å bruke metaforer når jeg skal forsøke å beskrive verket som absolutt musikk, eller blir det vanskelig?

Den analytiske metoden jeg vil benytte meg av i dette kapitlet er i hovedsak strukturanalyse. Med strukturanalysen som innfallsvinkel vil jeg forsøke å gi en mest mulig objektiv analyse, med hovedvekt på musikkens oppbygning, form og spenningsbølger. De musikalske komponentene jeg undersøker i dette kapitlet, skal i teorien kunne leses konkret ut fra partituret. Dermed vil denne analysen ikke være opptatt av komponenter som ikke kan måles eller leses konkret ut fra partituret, som semantisk innhold eller utenommusikalsk mening. Formålet med dette er å undersøke hva som skjer med det analytiske språket, og måten å snakke om musikken på, når jeg bruker denne formen for analyse på et verk som i utgangspunktet er programmusikalsk.

Hele symfonien vil bli gjennomgått. Jeg har valgt å gå gjennom musikken kronologisk, fra første til siste sats, heller enn å klassifisere analysen tematisk etter ulike analytiske parametere. Jeg tror at jeg på denne måten best vil kunne illustrere musikkens utvikling. Før jeg går i gang med analysen, kommer jeg med noen innledende bemerkninger, hvorav mye er rene formaliteter. Her opplyser jeg hvilket partitur jeg har brukt og gir litt praktisk informasjon om lesning av analysen, som hvordan å finne fram til nevnte takter, forskjeller i notasjon når det kommer til notenavn, temabetegnelser, formdeler osv., om noteeksempler og om innspillingen og verkets varighet i tid.

Musikkanalyser har i mine øyne lett for å bli en god del oppramsing av de musikalske holdepunktene, og dermed noe ensformig lesing. Dette er jeg klar over, men en deskriptiv analyse vil nødvendigvis i større eller mindre grad inneholde noe oppramsing, i forsøket på å få med mest mulig av det som er vesentlig for det man ønsker å belyse av det musikalske materialet. Likevel får jeg bare sagt litt. Å nevne absolutt alt som skjer i et musikalsk

materiale i en analyse, vil være så godt som umulig. Det vil heller ikke være hensiktsmessig med tanke på problemstillingen. Verkets lengde tatt i betraktning, ville to i overkant grundige analyser sprengte rammene for en masteroppgave. Jeg har forsøkt å få med det jeg anser som mest relevant for problemstillingen. Hovedfokuset vil ligge på Borgstrøms behandling av tematisk-motivisk materiale og på utviklingen av det musikalske materialet. Jeg vil i tillegg komme inn på andre parametere, som orkestrering, harmonikk, dynamikk, rytmikk, tekstur, balanse, klang og klangfarge, selv om jeg ikke vil kommentere alt like inngående. Innimellom kommer jeg med mer generelle poeng, der jeg synes det er behov for å sette noe i kontekst eller fylle inn mer rundt observasjonen som er gjort.

3.1 Bemerkninger til analysen

3.1.1 Partitur

Jeg har benyttet et partitur av *Tanken* utgitt i 1918 av Norsk Musikforlag. Partituret består av Borgstrøms tekstlige prolog og orkesterpartituret. Teksten i partituret står på norsk, tysk og fransk. Partituret er, grunnet sin lengde, ikke vedlagt i denne oppgaven, men er å finne blant annet i Nasjonalbibliotekets notesamling.

Besetning

Tanken er skrevet for et normalt stort romantisk orkester. Den fulle besetningen er:

Treblåsere: Pikkolofløyte (første og andre sats), to fløyter, to oboer, engelsk

horn (tredje sats), to klarinetter i B (første, andre og tredje sats) eller A (fjerde og femte sats), bassklarinet i B (tredje sats) og to fagotter.

Messingblåsere: Fire horn i F, to trompeter i C, tre tromboner og en tuba.

Slagverk: Pauker [timpani], triangel [triangolo] (første, andre og fjerde sats),

klokkespill (andre sats), cymbaler [piatti] (første og tredje sats), tromme med cymbaler [cassa e piatti] (fjerde og femte sats), ambolt (femte sats) og sirene (femte sats).

Harpe (andre og tredje sats).

Strykere: 1. og 2. fioliner, bratsjer, celloer og kontrabasser.

Taktnummer

Partituret inneholder i utgangspunktet ikke taktnummer, men det inneholder sidetall. Derfor har jeg valgt å referere til takter på følgende måte: på hver side har jeg talt meg fram til takten

jeg ønsker å referere til. I teksten refererer jeg til taktnummer på hver enkelt side, for eksempel t. 2, s. 12 osv. Det betyr at jeg begynner på takt 1 på hver enkelt side, og teller meg fram til ønsket takt på hver nye side. Hvis jeg hadde ønsket å referere til noe i første takt på side 13, ville jeg da skrevet t. 1, s. 13. Dette gjør det mulig for leseren å orientere seg i partituret, uten å måtte telle seg gjennom alle taktene i verket på forhånd.

3.1.2 Betegnelser i teksten

Form- og temabetegnelser

Formdelene i verket har jeg valgt å betegne med store bokstaver (A, B osv.). Temaene i de ulike delene har jeg valgt å betegne med små bokstaver og evt. tall (a, b1, b2 osv.). Der det benyttes tall er det et tema som er todelt, og det vises til den første eller andre delen av temaet, eventuelt til nye varianter av et tema. Dersom det refereres til hele temaet i originalform, brukes temabokstaven uten tall. Navnene på *temaene* (a, b, c, d osv.), blir innført alfabetisk gjennom hele verket, og fortsetter med neste bokstav i alfabetet også der nye satser inntreffer (første tema i andre sats er for eksempel kalt c). Før analysen av hver av satsene står det hvilke eventuelle nye temaer som innføres i den aktuelle satsen. *Formdelene* begynner alltid på A igjen når det er ny sats. Der det i form- eller temadelen er satt på tegnet ' , for eksempel A', betyr dette at det er gjenkjennelig stoff fra A-delen, men ikke identisk som presentasjonen.

Notenavn

Notenavn skrives med små bokstaver i kursiv, *c, d, e, f, g, a, h*. Jeg bruker den norske notasjonen for notenavn, inkludert tonen *h*, og betegnelsen *b* (*b*) der *h* er senket et halvt tonetrinn. For å betegne øvrige tonetrinn som er hevet eller senket kromatisk en halv tone brukes *-ss* eller *-ess* for senkede og *-iss* for hevede notenavn, *dess, fiss* osv. Der det vises til akkorder, skrives dur-akkorder med store bokstaver og moll-akkorder med små bokstaver.

Dynamikk

Betegnelser som gjelder styrkegrad skrives som i et partitur, *p, f* osv. Om uttrykk som omhandler dynamikk brukes, som i partiturer, vanlig musikkfaglige termer, som *diminuendo, crescendo* osv.

3.1.3 Noteeksempler

Underveis i analysen vil det bli gitt enkle noteeksempler som supplement til teksten. Noteeksemplene gjengir gjerne en bestemt stemme i orkesteret, eller reduksjoner jeg har gjort av flere enkeltstemmer. Eksemplene viser ofte til melodiske motiver, i og med at dette kan være vanskelig å gjengi med ord. Intensjonen er at leseren da enklere skal kunne orientere seg i musikken, og eventuelt partituret. Jeg har selv skrevet noteeksemplene i musikknotasjonsprogrammet Sibelius.

Stort sett skriver jeg i teksten over hvilket instrument som er gjengitt i noteeksemplene. Der jeg har laget reduksjoner hvor flere instrumenter er representert, står instrumentnavnene gjengitt foran hver enkelt stemme. Når instrumentnavn er med i noteeksempler brukes de samme instrumentnavnene Borgstrøm har skrevet i partituret, men når jeg refererer til instrumenter i teksten bruker jeg den norske skrivemåten.

Alle noteeksempler er skrevet i samme oktav de står skrevet i partituret, med unntak av kontrabasser i eksempel 5, som i noteeksempelet er skrevet en oktav under notasjonen i partituret. Dette er gjort fordi det er vanlig praksis å notere bass-stemmen en oktav høyere enn den klinger, hvilket også Borgstrøm gjør. Dermed gir forflytningen et mer riktig bilde av den klingende musikken i noteeksempelet.

Ettersom noteeksemplene er svært korte, og i mange tilfeller bare består av en eller to stemmer, har jeg valgt å ha dem med i den løpende teksten, heller enn som vedlegg. Etter min mening gir dette bedre leservennlighet og gjør det lettere å orientere seg både i musikken og den løpende teksten.

3.1.4 Varighet i tid

Tanken er et helaftens orkesterverk. Varigheten i tid varierer selvsagt i de ulike innspillingene. Tidene det er referert til her er hentet fra CD-innspillingen til Karsten Andersen og Bergen Filharmoniske Orkester – *Hjalmar Borgstrøm: Hamlet – The Thought* fra 1991 – den eneste innspillingen av *Tanken* som er utgitt på plate. Varigheten på hele verket er 45 minutter og 22 sekunder (45'22). Innspillingen stemmer imidlertid ikke helt overens med partituret til Borgstrøm, ettersom dirigent Karsten Andersen har valgt å hoppe over en lengre seksjon i tredje sats, samt har droppet en repetisjon i femte sats. Hvorfor vet jeg ikke, muligens for å spare tid. I og med at dette er den eneste utgivelsen av verket på plate, er det synd at vi ikke får høre det i sin helhet, spesielt seksjonen i tredje sats som har blitt droppet fullstendig. Tidene gir likevel et nokså godt inntrykk av den klingende musikkens

varighet og satsenes lengde i forhold til hverandre. Vi kan se at verket er nokså symmetrisk bygd opp, med kortere yttersatser og tre lengre midtsatser. Antallet takter er hentet fra partituret, og samsvarer derfor ikke helt med varigheten i den aktuelle innspillingen:

Første sats – 117 takter. Varighet: 6'17.

Andre sats – 232 takter. Varighet: 12'02.

Tredje sats – 217 takter. Varighet: 8'46.

Fjerde sats – 591 takter. Varighet: 11'58.

Femte sats – 235 takter. Varighet: 6'19.

3.2 Første sats – *Allegro moderato*

117 takter. Varighet: 6'17.

Presentasjon av tema a og b.

3.2.1 Verkets preludium

Symfoniens første sats fungerer som et slags preludium eller en introduksjon til resten av verket. Satsens formoppbygning består hovedsakelig av et hovedtema og et sidetema, og overganger mellom disse. Hvis vi skal forsøke å sette opp et formskjema vil det se omtrent slik ut: A – B – A' – B' – A''.

Satsen åpner med en punktmusikk-lignende innledning, der pikkolofløyte, en fløyte, en obo, et horn og 2. fioliner veksler på å spille tonen *e*, alltid som en kort stakkato. Denne korte stakkatoen på tonen *e* er gjennomgående i hele satsen. Ut fra denne statiske innledningen springer symfoniens hovedtema, a, ut (t. 5, s. 1). Sentraltonen *e* fremhever hovedtemaets kromatiske linje. Dette temaet er grunnlaget for hele Borgstrøms symfoni, og er tilbakevendende i alle symfoniens satser, enten i sin opprinnelige form eller i variasjoner og omskrivninger. Hovedtemaet er todelt, først med en oppadgående, melodisk bevegelse som spilles legato i fioliner, og deretter en kontrasterende nedadgående og sekvensert, noe mer rytmisk og oppstykket figur i fløyte. Hovedtemaet som helhet egner seg godt til symfonisk arbeid fordi det enkelt kan deles opp og varieres. Det er bygd opp på en måte som fungerer til videre utvikling. Dette gir et ypperlig utgangspunkt for tradisjonell symfonisk motivisk-tematisk bearbeidelse. En kunne tenke seg at taktene helt i begynnelsen, bestående kun av

korte toner, lett kunne falle sammen og bli usammenhengende, men i og med at hovedtemaet med sine lange toner kommer inn såpass tidlig og binder det hele sammen, fungerer det fint.

EKS. 1: Hovedtemaets to deler, a. Del 1 viser 1. fiolin med tema a1, del 2 viser 1. obo med tema, a2.

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled '1', is for Violin 1 and begins with a piano (*pp*) dynamic. It features a melodic line starting on a whole note 'e' (with a sharp sign) and continuing with a series of notes connected by slurs. The bottom staff, labeled '2', is for Oboe and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a rhythmic accompaniment with slurs and triplets (marked '3').

Hovedtemaets første del, a1, akkompagneres i presentasjonen kun av gjennomgangstonen *e* i lyse treblåsere, horn og 2. fiolin, som i innledningen. Men melodien i seg selv består av toner som sammen med tonen *e* indikerer en harmonisk akkordrekke bestående av akkordene C-E-A-E. Når hovedmotivets andre del, a2, presenteres (t. 3, s. 2), innføres det lange akkordtoner i klarinett, noe som både fungerer som akkompagnement til melodien og samtidig hindrer musikken i å bli oppstykket, i og med at hovedmotivets andre del ikke har de samme lange tonene som dets første del til å binde musikken sammen. Borgstrøm bruker her åpne intervaller, som kvint og kvart. Det bidrar til at musikken får forholdsvis enkel, men samtidig stabil harmonikk (C-A(m)-C-E). Hele åpningen higer etter videre utvikling. Foreløpig er vi kun i startgropen, med enkel harmonikk og sparsom orkestrering. Dette skaper forventning hos lytteren.

Metoden Borgstrøm videre utvikler det musikalske materialet på, er verken spesielt avansert eller banebrytende, men det gjøres svært smakfullt. Hovedtemaet kommer igjen, uforandret fra presentasjonen i tonemateriale, men denne gang i bratsj og cello i stedet for fiolin (t. 1, s. 3). Dermed blir musikken variert på den måten at klangfargen forandres. Kontrabasser kommer inn og slutter seg til treblåsernes korte stakkato-spill på tonen *e*. Dermed utvides registeret til også å omfatte de dypere frekvensene. Harmonikken er den samme som i presentasjonen av temaet. Når del to av hovedtemaet spilles, benyttes samme virkemiddel. Denne gangen ligger melodien i klarinett i stedet for forrige gjennomspills fløyte. Liggetonene vi sist kunne høre i klarinett er nå lagt ned til fagott. Instrumentasjonen er ulik, men holdes i begge tilfeller fortsatt innenfor samme instrumentgruppe i orkesteret.

Borgstrøm beholder foreløpig de ulike instrumentsjiktene, der de ulike instrumentgruppene har satte roller. Orkestreringen er klar og oversiktlig. Variasjonen ligger i instrumentasjonen og klangfargene, ikke i harmonikken eller i motivisk-tematisk variasjon eller utvikling. Denne variasjonsteknikken anvender Borgstrøm mye i 1. sats.

Måten Borgstrøm bruker orkesteret på, skiller seg av og til litt fra den tyske tradisjonen han blir regnet for å være en del av. I artikkelen «Fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet» gir Thomas Erma Møller en fremstilling av de ulike hovedtilnærmingene til orkestrering på 1800-tallet. Han skiller i utgangspunktet, fritt og kort gjengitt, mellom den dramatiske, franske orkestreringen, der orkestreringen anses for å være «et helt sentralt element i musikken» (Møller 2011:97), den symfoniske, tyske orkestreringen, som «ikke evnet, eller ønsket, å behandle orkestrering som et primært anliggende» (ibid.:98) og Wagner og wagnerianere som «står for en syntese, der tekstural kompleksitet [...] kombineres med rike klangfarger og dramatiske orkestereffekter» (loc. cit.). I såkalt tysk orkestrering blandes de ulike instrumentgruppene, og instrumentenes funksjoner bytter, i større grad enn de gjør hos Borgstrøm. Borgstrøms orkestrering er ofte mer klar og oversiktlig, og instrumentene har noe mer definerte roller. Den franske måten å orkestrere på har mer av dette, ulike sjikt og definerte instrumentroller, enn den tyske. Borgstrøms orkestrering kan på dette området minne litt om Johan Svendsen, som jo Borgstrøm hadde som lærer en periode. Svendsen hadde, som Borgstrøm, sitt grunnlag fra den tyske tradisjonen, men hentet samtidig inspirasjon fra Frankrike. I tysk orkestrering regnes struktur og form for å være det bærende elementet. Jeg vil si at Borgstrøm kan føyes inn i wagnerianerrekken i denne sammenhengen. Han står, i likhet med Wagner, litt mellom de to retningene. For Borgstrøm er både indremusikalske faktorer, som struktur og form, og orkestrering svært viktige elementer.

Møller påpeker for øvrig at termene «tysk» og «fransk» orkestrering egentlig ikke er dekkende for innholdet. Han viser for eksempel til at den franske, russiske og italienske orkestreringen har så tydelige forbindelser at man ikke kan dele dem i ulike skoler (Møller 2011:99). Orkestrering er heller individuelt og personlig. Samuel Adler skriver i sin lærebok i orkestrering: «The art of orchestration is of necessity a highly personal one. The orchestral sound of Wagner, for instance, is vastly different from that of Brahms, even though these two composers lived at the same time. In this regard, orchestration is similar to harmony, melody, or any other parameter of music» (Adler 2002:3). Brahms og Wagner, som Adler refererer til, har svært ulik orkestreringsstil, til tross for at de begge var tyskere.

Borgstrøm var svært opptatt av orkestrering, og de ulike instrumentenes karakterer (se avsnitt 2.5.2. «Borgstrøm om programmusikk»). Oppgavens tematikk dreier seg først og

fremst om form og hermeneutikk, og jeg har derfor valgt å avgrense analysene fra å studere orkestreringen inngående, til å fokusere på problemstillingens tematikk og heller kommentere orkestreringen av og til.

Fra bokstav A, t. 2, s. 4, kommer hovedtemaet igjen i fioliner, doblet av obo, men denne gang fra *c* i stedet for *g* som i åpningen. I de påfølgende taktene utvikles temaet i mer tradisjonell motivisk-tematisk forstand. Toner legges til i selve temaet, og harmonikken går fra å kretse rundt *c* til *ciss* ($C\#-c\#m-C\#^6-C\#^\circ$). Borgstrøm oppnår en følelse av at musikken får et løft når den flyttes til et nytt harmonisk plan. Åttendelsfigurer går igjen for å utfylle og skape framdrift i musikken. Bratsjer og celloer gjør seg gjeldende med kromatisk stigende figurer innimellom (tt. 5-6, s. 4, og tt. 2-3, s. 5). Jeg ønsker å forklare at vi føler en dragning mot en utvikling og venter på et høydepunkt, men det vil være for metaforisk for den formalistiske analysen. I t. 5, s. 5, går bassfiguren i bratsj og cello opp i stedet for ned, som den har gjort i tidligere takter. Det er en septimakkord i harmonikken, crescendo, alt bygges opp mot et høydepunkt – men det lar vente på seg. I stedet tar Borgstrøm det hele ned igjen og lar hovedtemaet komme igjen nok en gang, denne gang igjen fra tonen *g* som i åpningen, men med fløyte, obo og klarinett som innehavere av melodien, i tre oktaver. I tillegg videreutvikles det tidligere nevnte utfyllende åttendelsmotivet til et motiv med sekstendeler og triolbevegelse. Dette motivet følger hovedtemaet, men en sekst under og et fjerdedels slag etter. Melodien kommer på første slag i takten, deretter det utfyllende motivet på andre slag i takten. Når så hovedtemaets andre del kommer inn i t. 1, s. 7, forflytter Borgstrøm det utfyllende motivet, så det kommer på første slag i takten med pause på fjerde slag, i stedet for å ha en fjerdedels pause og så komme inn på andre slag. Hovedtemaets andre del spilles da ikke fra første slag i takten, men kommer inn etter en punktert åttendelspause.

Videre følger hovedtemaets andre del i fioliner før en diminuendo fører til en oppbygning av trinnvis stigende og modulerende sekstendelsfigurer i strykere som leder til satsens sidetema, b, fra bokstav C, i A-dur (t. 4, s. 9). I en tidligere tradisjonell symfoni kunne kanskje parallelltonearten, i dette tilfellet a-moll, vært mer nærliggende å modulere til, men da helst hvis hovedtemaet hadde gått i en moll-toneart (for eksempel a-moll til C-dur). Dominanttonearten (G-dur) ville vært det tradisjonelle valget, men muligens også et lite interessant valg. Men til tross for en viss avstand på kvintsirkelen virker ikke modulasjonen til A-dur overraskende eller fjern. Helt fra satsens og verkets åpning har akkorden A vært fremtredende. Kretsingen rundt Ciss-akkordene litt tidligere bidrar også til at man blir forberedt på at en slik modulasjon kan oppstå. Dessuten gjøres selve modulasjonen gradvis og elegant, ved bruk av trinnvis sekvenserte linjer, hele tiden med tonen *e* som basstone og

holdepunkt, via akkorden E⁷ – som blir dominant til den nye toneartens tonika A-dur. En modulasjon av denne typen er ikke spesielt uvanlig i romantikken. I det hele tatt er ikke Borgstrøm komponisten med den mest avanserte harmonikken, til forskjell fra sitt store forbilde Wagner.

I anvisningene gitt til satsens sidetema står det *dolce cantabile*, mykt og sangbart.

EKS. 2: Sidetemaets tema, b, spilles i fioliner i oktaver, her gjengitt i 1. fiolinenes stemme.



Det er vanskelig å komme utenom å beskrive sidetemaet med et slags dansende preg og syngende lange linjer. Dette skaper et mykere uttrykk, ikke ulikt det Susan McClary påpeker hos Brahms. Borgstrøm velger, i likhet med Brahms, å benytte et mykt og sangbart sidetema, noe som var svært vanlig praksis i symfonisk musikk, uavhengig om musikken var ment å være absolutt eller programmatisk. Sidetemaet er i det hele tatt preget av harmoni.

Harmonikken vandrer mellom tonika A og dominant E⁷. Borgstrøm benytter seg av samme variasjonsteknikk som tidligere i satsen, ved å la det samme tonematerialet gå igjen, men variere instrumentasjonen. Sidetemaets melodi presenteres først i fioliner, men spilles av bratsjer og celloer i repetisjonen i t. 3, s. 10. Fra t. 3, s. 11, utvikles sidetemaet. Harmonisk går det fra A-dur over til å kretse rundt a-moll, så via C-dur til det havner i et skifte mellom e-moll og C⁷ i oppbygningen til et høydepunkt der alle instrumentene bortsett fra 3.-trombone og tuba er med. Høydepunktet nåes i et fortissimo (t. 3, s. 14), før nedadgående figurer i strykergruppen og en diminuendo roer det hele ned igjen.

Videre vender satsens hovedtema tilbake i en ny variant (t. 1, s. 15). Denne gangen ligger melodien i det dype registeret, hos 3. trombone, tuba og kontrabasser. Alle treblåserne, med unntak av fagott, spiller unisone løp i 32-deler i en slags bølge over hovedtemaet. For meg virker dette som en videreutvikling og, på grunn av det unisone elementet, som en forsterking av løpene og innslagene av de utfyllende motivene først i åttendeler og siden i sekstendeler og trioler. Harmonikken er den samme som fra hovedtemaets presentasjon i åpningen. I hovedtemaets andre del bytter treblåserne, nok en gang med unntak av fagott, på å spille melodien, også her unisont i fortissimo. Strykerne overtar 32-delsfigurene. Det hele bygger seg opp til satsens desiderte høydepunkt med fullt orkester fra bokstav F (t. 1, s. 18).

Unison melodi i treblås og 1. horn, bastante støt på fjerdedelsslagene i messinginstrumentene og pauke, lange toner i fagott og resten av horngruppen, raske løp og figurer i stryk og ekstra betoning av cymbal og triangel på første slag i frasene, samt en tremolofigur i triangel i forkant i disse, skaper til sammen et mektig og energisk klimaks.

Ved bokstav G (t. 3, s. 20) gjør satsens sidetema igjen sitt inntog *p*, men denne gang i E-dur til forandring fra forrige gangs A-dur. Glidende faser sidetemaets karaktertrekk ut, mens den korte *e*-en som har vært tilstede gjennom hele satsen i større eller mindre grad, gradvis blir stadig mer fremtredende. Fra bokstav H (t. 5, s. 22) er vi tilbake der det hele startet. Hovedtemaets første del i samspill med stakkato-*e*-en avrunder satsen.

Gjennomgående for Borgstrøms instrumentering i denne satsen er bruk av ulike instrumentdoblinger. Det gir en variert klang og et nyansert lydbilde. Han bruker også instrumentasjon som utviklings- og variasjonsteknikk i større grad enn han benytter seg av motivisk-tematisk utvikling. Motivene utvikles også, men vi finner ofte at harmonikk og motiver kan være konstante, mens instrumentasjonen er det som skaper fremdrift og variasjon. Når det gjelder instrumentasjon, kan vi også notere oss at strykerne spiller stort sett hele tiden. Dette er svært vanlig i romantisk musikk.

Kompositorisk ser vi at satsen har en logisk og gjennomtenkt oppbygning. Nye innslag kommer alltid forberedt. Skriver Borgstrøm et parti med mye bruk av trioler eller raske løp, blir elementer av dette innført i god tid så det rekker å bli integrert i musikken. Lytteren trenger gjentakelser for at musikken skal gi mening og virke gjennomtenkt. Noe programmusikk har blitt kritisert for å bryte med det grunnleggende prinsippet *gjentakelsen*. Det er ikke tilfelle hos Borgstrøm. Ulike motiver gjentas og varieres i stor grad i musikken hans.

Borgstrøms harmonikk er romantisk, men ikke spesielt utfordrende. Han benytter seg av modulasjoner til fjerne tonearter, kromatikk, sekvensering og en del altererte akkorder, men harmonikken er til senromantikk å være ikke særlig spesiell. Wagner benytter seg også mye av altererte akkorder, men har i tillegg utstrakt bruk av bidominanter. Det finnes det lite av i *Tanken*. Wagner bruker gjerne bidominanter i lengre strekk der han har en diatonisk melodi og kromatiske mellomstemmer. Borgstrøms kromatikkbruk medfører derimot ikke bruk av bidominanter.

Den korte *e*-en som er gjennomgående gjennom hele satsen, bidrar til å skape en ramme og en helhet. Satsen har en hjulform der den mot slutten vender tilbake til den punktmusikk-lignende åpningen. Dette gjelder, som vi snart skal se, også verket som helhet, i og med at det samme skjer på slutten av femte sats.

3.3 Andre sats – *Non troppo allegro*

232 takter. Varighet: 12'02.

Presentasjon av tema c, d, e og f.

3.3.1 Solistisk preg

Sats nummer to åpner fortissimo med en trompetfanfare og fullt orkester. Deretter blir orkesteret strippet ned til klarinetter og fagotter med lange akkordtoner, kontrabass pizzicato, og 1. horn og cello som sammen spiller solostemmen. Temaet i horn og cello viser seg snart å være en innledning til et av satsens hovedtemaer, et melankolsk-preget tema (c) som cello solo kommer inn med ved bokstav A, t. 8, s. 26.

EKS. 3: Tema c i cello solo.



Fra t. 2, s. 28, presenteres et nytt tema i solo obo (d), ut fra en overgang i harpe. Dette temaet er en slags motpart til det foregående, lettere i uttrykket, og mer dansende. Vi kan ane et slektskap til det todelte hovedtemaet fra første sats, også det med to kontrasterende deler. Begge temastemmene er svært solistisk anlagt. Både cellostemmen og obostemmen spiller en god del alene. Cellostemmen akkompagneres med sparsommelig bruk av strykere, treblås og horn, og obostemmen bygges opp under av strykere som skifter mellom å spille pizzicato og arco, samt treblåsere og horn. Pizzicato-bruken i strykergruppen underbygger det lette danselignende temaet i obo, og arco-partiene «svarer» solostemmen med samme figurer som til cellostemmen tidligere. De tilbakevendende figurene i akkompagnementet bidrar til å skape helhet i musikken.

EKS. 4: Tema d i 1. obo solo.



Denne A-delen med stofflig presentasjon avsluttes med en solistisk kadens i obo.

Fra t. 1, s. 30, innføres en ny del med et nytt tema, som fungerer som et sidetema – e. Her fjernes flere instrumenter fra orkesteret, til kun strykergruppen og klarinettene står igjen. Det spilles en melodi med forholdsvis enkelt akkompagnement. Kontrabass ligger gjennomgående på en *f* i bassen, og en rytmisk figur på *c* er også gjennomgående. Dermed ligger kvinten gjennom hele delen som en stabil grunnmur. Dette bidrar til å opprettholde den trygge og stabile harmonikken. 1. fiolin begynner med melodien, før bratsjene etter hvert tar over. En stigende bevegelse, først sekster i bratsj og cello – der cello spiller den øverste stemmen – deretter sekster i klarinetter, er også gjennomgående. Utviklingen i denne delen skjer ved skifter i instrumentasjon omtrent halvveis, der bratsjene overtar melodien, klarinettene overtar sekstintervallene, 1. og 2. fioliner forsvinner for noen takter og celloene overtar den rytmiske figuren på tonen *c*. Kontrabassene holder seg på et orgelpunkt på *f*. Selve notematerialet blir ikke utviklet. I t. 16, s. 30, kommer 1. fiolin inn igjen, og takten etter følger 2. fiolin med. Mot slutten, tt. 21-23, s. 30, spiller hele strykergruppen unisont, og det hele ender i en faretruende avslutning før en takt generalpause.

EKS. 5: Reduksjon av sidetemaets begynnelse. Legg merke til den stabile kvinten mellom kontrabass og 2. fiolin, og den nesten meditative stemmen i bratsjer og celloer. Merk: stemmekryss mellom bratsj og cello.

I t. 1, s. 31, har vi kommet fram til enda en ny del. Her innføres nok et solistisk tema, f, denne gang i 1. fløyte. Temaet består av sekstoler, notert som doble trioler.

EKS. 6: Tema f i 1. fløyte.



Temaet er bare på én enkelt takt. Denne takten moduleres og går stadig igjen, figuren er den samme. Som et svar på fløytens tema følger strykere opp med de samme sekstolene, men i mer trinnvis bevegelse enn fløytens tema. Det hele munner ut i en lengre solistisk sekvens med fløytens tema f.

Ved bokstav F (t. 3, s. 35) vender solistene cello og obo tilbake i en slags samtale. Fra t. 9, s. 35, begynner en oppbygning bestående av åttendelstrioler og fjerdedelsnoter, et motiv hentet fra c-stoffet like før. Vi kan kalle dette oppbygningsmotivet c1. Borgstrøm bygger opp musikken ved å la pauke, samtlige horn og kontrabasser spille tonen *e* hele veien. Over dette spiller de øvrige strykerne c1-motivet i en stigende og modulerende sekvens. 1. og 2. fioliner spiller unisont, det samme gjør bratsjer og celloer. Klarinetter og fagotter spiller lange sammenbindende akkordtoner. Harmonikken går fra e-moll, via dominante forbindelser gjennom tt. 10, s. 35 - 4, s. 36 til G-dur i t. 5, s. 36. Her begynner også et crescendo å bygge seg opp i alle stemmer, fløyter doubler fiolinene med c1-motivet og oboer slutter seg til resten av treblåserne på akkordtoner. Fra t. 2, s. 37, står det *accelerando* i partituret, og det hele intensiveres ved at pikkolofløyte gjør sin inntreden, trompeter blir med å spille kvinten på *g* og *d* på første og tredje slag i takten og pauken utvider sitt spill til å utgjøre samme rytmiske motiv som bratsjer og celloer. I t. 4, s. 37, forsterkes det hele ytterligere ved betegnelsen ***ff***, og musikken bygger seg opp til et dramatisk høydepunkt.

Denne oppbygningen munner, fra bokstav G, t. 1, s. 38, ut i sidetemaet, b, fra første sats, men her i Dess-dur i stedet for A-dur. Klokkespill og harpe akkompagnerer sammen med bratsjer og celloer klarinettens melodistemme.

Ved bokstav J, t. 1, s. 44, innføres et motiv jeg vil karakterisere som militant eller majestetisk i tromboner og tuba, underbygget av taktfast pauke i fortissimo på markerte åttendeler og tremolo i strykere. En trompetfigur i t. 3, s. 44, minner om åpningens

trompetfanfare. Fløytetemaet, f, fra tidligere kommer inn i en mer nedadgående bevegelse.

Denne messingsekvensen utvikles, innimellom ispedd f-stoffet.

Stoffet fra c og d kommer igjen nok en gang fra bokstav K, t. 1, s. 47, men denne gang i moll. Deretter opptas c-stoffet i 1. horn og 1. klarinett fra t. 9, s. 47. En solistisk mollpreget cello overtar med c-stoffet fram til t. 7, s. 49. Her gjør en rytmisk figur i fagott på tonen *e* seg gjeldende. Etter å ha spilt tre takter alene kommer strykerne inn, og det blir klart at dette er det rytmiske elementet i satsens sidetema, e. Sidetemaet er bygd opp på samme måte som ved forrige gjennomspilling, men er denne gang i a-moll i stedet for F-dur.

Satsen avsluttes med solistiske fragmenter av c-stoffet og d-stoffet i moll, i svak styrke.

Andre sats i *Tanken* er, etter min mening, den satsen som er mest programmatisk anlagt i hele symfonien. Dette merkes også i analysesammenheng. Det er vanskelig å la være å beskrive temaer som den solistiske bratsjen, c, som «melankolsk», fløytens tema, f, som «flyktig» eller stemningen i sidetemaet som «trygg og idyllisk». Dette til tross for mitt forsøk på å stille hodet inn i en positivistisk strukturanalytisk tankegang.

3.4 Tredje sats – *Andante*

217 takter. Varighet: 8'46.

En seksjon på 30 takter er utelatt i den aktuelle innspillingen.

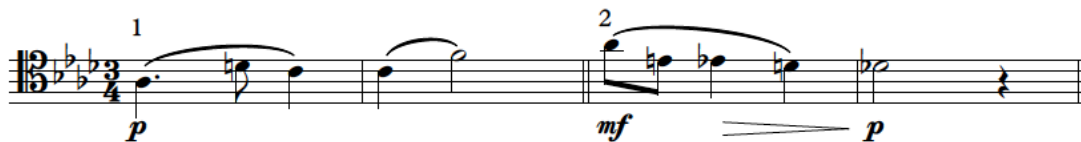
Presentasjon av tema g og h.

3.4.1 Langsom sats

Satsen åpner med en ikke-funksjonell akkordrekke kretsende rundt f-moll: fm– Dess/F – fm – fm^{b5} – fm, i 2. fioliner, bratsjer, celloer og kontrabasser. Det er kun cellostemmen som beveger seg, de andre stemmene holder seg til sine respektive toner, men alle stemmene har samme rytmiske figur. Deretter presenteres et kort tema i fagott solo i tt. 5-6, s. 52. Videre i innledningen skifter musikken mellom disse strykerakkordene og solistiske temaer. Det korte temaet dobles i obo, mens strykerne har pause (tt. 1-2, s. 53). Deretter følger strykerakkorder, fremdeles kretsende rundt f-moll. Et kromatisk nedadgående svar til det melodisk stigende temaet innføres i fagott (t. 5, s. 53), dobles så i obo (t. 7, s. 53), og er videre med på å utvikle satsen motivisk ved at biter av begge motivene går igjen fra ulike utgangspunkt, altså forskjellige toner. Jeg ser disse to korte temaene som ett todelt tema, tema g (g1+g2), bygd

opp på samme måte som hovedtemaet, a, fra første sats. Jeg vil på den måten si det er slektskap mellom tema a og tema g. I begge tilfeller først en oppadgående melodi som avsluttes med et kvartsprang, så en mer trinnvis nedadgående figur som sekvenseres. Temaene som her presenteres i fagott benyttes også litt på samme måte som a-temaet i den motivisk-tematiske utviklingen av stoffet.

EKS. 7: Det todelte temaet, g, i fagott (g1+g2).



Fra bokstav A, t. 13, s. 53, bygges musikken opp og flere instrumenter kommer til. Dette springer imidlertid ikke ut i noe høydepunkt. Borgstrøm innfører i stedet en diminuendo. Først i styrkegrad, men så også i instrumentasjon, ved å ta bort treblåsere og horn og la de ulike strykerstemmene overlappe hverandre i en nedgang av åttendelsfigurer, for så å forsvinne helt (tt. 7-12, s. 54). Først 1. og 2. fioliner sammen, så 2. fioliner og bratsjer, bratsjer og celloer, celloer og kontrabasser, før kontrabassene ligger alene igjen med et orgelpunkt på g. Dermed tar Borgstrøm det hele ned, ikke bare i styrkegrad, men også i tonehøyde, og ender opp i stadig dypere register.

Videre følger en sekvens fra bokstav B, t. 15, s. 54, bestående kun av kontrabasser liggende på en lang tone på orgelpunktet g, pauke med en rytmisk figur og bassklarinet med melodisk stoff, utviklet fra det foregående tematiske materialet. Det er imidlertid her taktene fra og med t. 7, s. 54, til bare et par takter før fugen begynner, er droppet i Karsten Andersen og Bergen Filharmoniske Orkestres innspilling.

3.4.2 Fugen

I t. 6, s. 56, innfører Borgstrøm en firestemmig fuge. Den skal etter hvert utvikles til å omfatte hele orkesteret. Som alltid i Borgstrøms komposisjoner har musikken prioritet foran eventuelle regler. Fugen gjennomføres ikke i aller strengeste forstand. For eksempel innføres ikke temaet i de ulike stemmene konsekvent på samme måte i en gjennomføring, og de ulike kontrapunktene blir behandlet nokså fritt. Men dette er ikke brudd med normene i fugekomposisjon. Finn Benestad gir i sin innføringsbok i musikk lære en grunnleggende introduksjon i fugen som utviklingsform. Han skriver blant annet: «Ingen fuger er like, derfor

er det uheldig å sette opp et bestemt fugemønster, en såkalt ”skolefuge”» (Benestad 2009:118). Selv om dette er helt elementært, synes jeg det er greit å ha i bakhodet, ettersom fugen gjerne regnes som en form med et bestemt oppsett og klare regler. Fugen blir i praksis mer en samling prinsipper enn en musikkform. Det er definitivt normer som følges, og bestanddeler som bør være med, som eksposisjon, gjennomføringer, mellomspill, ulike variasjonsteknikker for fugens tema, kontrapunkter, polyfoni, imitasjon, gjerne en sluttdel, uttrykk som *dux*, *comes* osv., og enkelte forskrifter for hvordan de ulike elementene skal innføre og brukes i musikken. Men det viktigste i en fugekomposisjon er at fugetemaet styrer utviklingen av musikken. Det gjør det hos Borgstrøm i aller høyeste grad.

Borgstrøms fuge har et karakteristisk tema, h, som begynner med en fjerdedels pause fulgt av en stigende stor sekund, og en stigende dur-treklav i grunnstilling. Tonaliteten er dorisk. Temapresentasjonen, *dux*, utføres av bratsjer.

EKS. 8: Fugens tema, h, i bratsjer.



Borgstrøm bygger opp fugen ved å følge etablerte normer for fuge-komposisjon. Bratsjene har temapresentasjonen alene, før 2. fioliner settes inn med et, i fuge-sammenheng, såkalt reall svar, *comes*, på dominantplan i t. 1, s. 57. Med dette følger Borgstrøm en vanlig modell for fugekomposisjon. Bratsjene kontrapunkterer. Videre spilles temaet i 1. fioliner, igjen i tonika, *dux*, og så celloer på dominantplan, mens de øvrige stemmene danner motstemmer, kontrapunkter. Denne eksposisjonen, eller første gjennomføring, avsluttes etter t. 16, s. 57, når temaet har gått gjennom de ulike stemmene. Så følger et mellomspill som leder fram til neste gjennomføring fra t. 23, s. 57. Her innføres et triolmotiv som kontrapunkt i 2. fiolin. Stadig flere instrumenter innføres, i første omgang treblåserne. Andre gjennomføring går fram til t. 5, s. 59, etter at 1. og 2. horn har spilt fugetemaet.

Nok et mellomspill fører oss over i tredje og siste gjennomføring fra t. 4, s. 60. Her spilles temaet unisont av hele fem stemmer – to fagotter, bratsjer, celloer og kontrabasser. Den triolbaserte motstemmen som har spilt med hele andre gjennomføring, erstattes nå av en motstemme i sekstendeler. Fra bokstav G, t. 1, s. 62, benytter Borgstrøm seg merkbart av såkalt trangføring, ved at temaet innføres i en ny stemme før det er ferdig spilt i den forrige. Også dette er vanlig praksis i fugekomposisjon. Herfra benytter han også orgelpunkt som

virkemiddel. Borgstrøm bruker trangføring og orgelpunkt som virkemidler fram til avslutningen av fugen, samtidig som sekstendelsmotstemmen blir til lange løp og spres til stadig flere stemmer. Mot slutten av fugen bygger det hele seg opp til et høydepunkt. Hele orkesteret ender i en stor ritardando og et crescendo fra fortissimo *ff* til *fff*.

I en strukturanalytisk sammenheng er det ikke noe problem å gjøre en analyse av en absolutt-musikalsk form som fugen. Fugen er bygd opp av etablerte normer, regler og uttrykk, så mye av analysen ligger implisitt. Når fugen i tillegg er velkomponert er det lett å finne igjen de ulike bestanddelene vi kan forvente å finne. Med fugen følger til og med en egen terminologi (dux, comes, kontrapunkt, gjennomføring osv.). Til tross for at det er krevende håndverk, behersker Borgstrøm virkelig det kunststykket det er å skrive en fuge. Det er nesten påfallende hvor godt de ulike stemmene fungerer i samspill med hverandre, hele tiden med fugetemaet som basis.

Problemet med fugen i denne sammenhengen er dermed ikke at det er vanskelig å unngå beskrivende adjektiv i analysen eller at det formalistiske analysespråket kommer til kort, hvilket var tilfelle i forrige sats. Problemet med en formell analyse er i dette tilfellet at den ikke kan si noe om *hvorfor* Borgstrøm velger å skrive inn en fuge midt i symfonien. Hva er fugens funksjon? Det perspektivet mister vi.

3.4.3 Innslag fra første sats

Høydepunktet etter fugen nås med andre del av satsens hovedtema, g2, med fullt orkester fortissimo *fff* (t. 1, s. 65). Vi er tilbake i tempo I – *Andante*. Dette kraftfulle partiet varer imidlertid ikke så lenge. Borgstrøm innfører en diminuendo allerede i t. 1, s. 66, før en delavslutning med sparsommelig bruk av strykere inntreer.

I t. 1, s. 67, kommer a1-temaet fra første sats inn i fløyte og klarinett, akkompagnert av harpe, horn og lyse treblåsere. Deretter følger en seksjon der orkesteret veksler på å spille a1-stoffet og g1-stoffet, fire takter av gangen. De ulike temaene er lagt til forskjellige sjikt, der a1-stoffet gjennomgående spilles av treblåsere, horn og harpe, mens d1-stoffet er lagt til strykerne. Fra t. 5, s. 69, forlenges den siste g1-biten, og fortsetter ut i et nytt høydepunkt fra bokstav M (t. 5, s. 70). Her settes messingblåserne inn og gjør orkesteret fulltallig. A1-stoffet og g1-stoffet sammenføres i et finaleparti som går over i en mektig avdeling med sekstendelsløp i strykerne og fagotter, mens samtlige blåseinstrumenter spiller et fyndig tema eller underbygger temaet ved å forsterke rytmikken med akkordtoner. Satsen avsluttes av strykerne i en diminuendo, og til slutt harpe i svak styrke, *p*.

3.5 Fjerde sats – *Presto*

591 takter*. Varighet: 12'03.

*Inkludert en identisk repetisjon av satsens A-del på 221 takter.

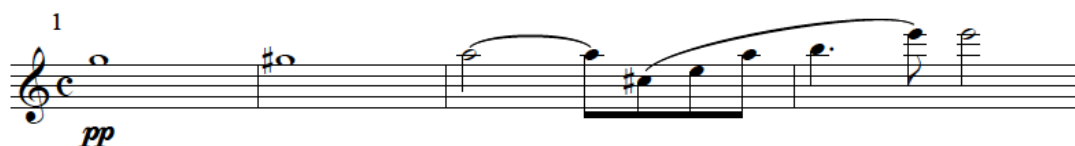
Presentasjon av tema a3, a4, a5, i.

3.5.1 A-delen

Tankens fjerde sats er skrevet i en klassisk scherzo-form, A-B-A, i $\frac{3}{4}$ -takt. A-delen består av kortere partier basert på temaene fra første sats, men her i ulike omskrivninger. Disse partiene er satt etter hverandre med ulike tempi og karakterer, men når vi ser etter, finner vi at de er logisk og faktisk også ganske symmetrisk satt opp. Formen i satsens A-del gir inntrykk av en A-B-C-B-A-form, selv om delene ikke repeteres identisk. I tillegg finner vi kortere og lengre mellomspill mellom de ulike delene, også basert på det samme tonematerialet fra første sats. A- og C-partiene, samt mellomspillene, bygger på a-stoffet fra første sats. B-partiene bygger på b-stoffet.

Satsen begynner med en åpning på tonen *e* av trompeter i oktaver. Dette fanfare-motivet går igjen i A-delen, særlig mellom de ulike delene. Litt som den korte stakkatoen på tonen *e* i første sats, bortsett fra at den der er gjennomgående, og her kun spilles innimellom. Deretter følger parti A, en karikert utgave av a-stoffet fra første sats. Orkesteret veksler mellom å spille a1- og a2-stoffet, her betegnet som a3- og a4-stoffet, tt. 5, s. 74 – 8, s. 76. Borgstrøm legger de ulike temagjennomspillingene i blokker i forskjellige sjikt for å skape klangvariasjon. Først spilles for eksempel a3-stoffet hovedsakelig i treblås, mens det neste gang ligger i strykere og trompeter. For å skape kontrast og variasjon mellom a3- og a4-stoffet kommer også disse alltid i ulike sjikt når de spilles etter hverandre. For sammenligningens skyld har jeg gjengitt temaene i originalversjon fra første sats, og under satt opp den karikerte versjonen fra fjerde sats. Her ser vi a1-temaet fra første sats i originalversjon og karikert versjon:

EKS. 9: Første del av første-satsens hovedtema, a1, i originalversjon i 1.fioliner.



EKS. 10: Tema a3, en karikatur av tema a1, spilt av treblåsere og horn.

The musical score for Example 10 consists of six staves, each representing a different woodwind instrument: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. A.), Bassoon (Fag.), and French Horn (Cor. F.). The music is written in 3/4 time. The Piccolo, Flute, Oboe, and Bassoon parts feature a melodic motif that begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The Clarinet in A part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The Bassoon part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The French Horn part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The score concludes with a forte (*f*) dynamic.

Videre følger a2-temaet i original og karikatur:

EKS. 11: Andre del av første-satsens hovedmotiv, a2, i originalversjon i 1. obo.

The musical score for Example 11 is a single staff for Oboe. The music is written in 3/4 time. It features a melodic motif that begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The score concludes with a forte (*f*) dynamic.

EKS. 12: Tema a4, en karikatur av tema a2, her gjengitt i 1. klarinett i A.

The musical score for Example 12 is a single staff for Clarinet in A. The music is written in 3/4 time. It features a melodic motif that begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The score concludes with a forte (*f*) dynamic.

I tt. 9, s. 76 – 6, s. 77, følger et mellomspill, en overgang preget av kromatikk, ikke ulikt overgangen med sekstendelsfigurer fra hovedtema til sidetema i første sats. I begge tilfeller er det en figur som gjentas med kromatisk stemmeføring, og via en modulasjon går til et nytt tema. Motivene er hentet fra a-stoffet.

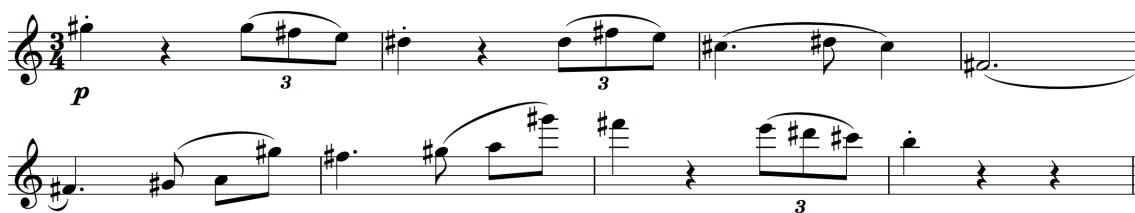
I t. 10, s. 77, er det et stemningsskifte til et tema basert på første-satsens sidetema, b, her kalt b2. Men her finner vi ikke de lange linjene fra første-satsens fremstilling. I stedet har det hele blitt en slags banal vals. Melodien blir akkompagnert av fjerdedeler på første og

andre slag i tre-takten. Måten akkompagnementet blir brukt på, gjør at musikken ikke får den samme flyten som sidetemaet fra første sats, men i stedet stopper opp litt hele tiden.

EKS. 13: Første-satsens sidetema, b, i originalversjon.



EKS. 14: Tema b2, en karikatur av tema b, spilt av 1. fioliner.



Hornenes fanfare-lignende motiv på tonen *e* fra satsens begynnelse kommer igjen i tt. 5-6, og 9-10, s. 78.

Etter omskrivningen av sidetemaet fra begynnelsen følger nok et hurtig mellomspill, en ny overgang, *presto* (fra t. 1, s. 79). Her benytter Borgstrøm den samme tematikken som i det foregående mellomspillet. Strykerne spiller stakkato fjerdedelsnoter, mens lyse treblåsere følger opp med a2-temaet, men i en oppadgående figur i stedet for nedadgående. Bassen i celloer spiller annenhver takt lang tremolo og fjerdedel, som bidrar til økt intensitet. Halvveis ut i sekvensen kommer kontrabasser inn og forsterker basslinjen.

I midtpartiet, C, med uttrykkstekst *meno allegro, ma vivace* – mindre hurtig, men livlig – bruker Borgstrøm igjen a-stoffet som utgangspunkt, men i en litt annen variant enn i første del av satsen (fra t. 1, s. 81). Det er her andre halvdel av a1-temaet som blir behandlet, vi kan kalle denne varianten a5. Utgangspunktet tonalt sett er G-dur, og Borgstrøm holder seg til denne tonearten de første taktene av denne delen. Deretter følger en modulasjon til H via dominantiske og trinnvise forbindelser, der basstonen går *d-g, e-a, f-iss-h*. Denne delen munner ut i et kraftfullt unisont parti fra t. 7, s. 82. Gradvis fjernes instrumentgrupper – hvilket resulterer i en utskrevet diminuendo, men uten at styrkegraden *ff* endres. Først tar Borgstrøm bort treblåserne, deretter strykerne, før kun horn står igjen. Det hele ender med tonen *h* i samtlige horn.

Videre i A-delen gjentas de allerede presenterte partiene, men i noe forandret versjon. Fra t. 1, s. 83, kommer det raske mellomspillet igjen, fra t. 1, s. 84 sidetema-partiet (parti B) og fra t. 1, s. 86 det første hovedtema-partiet (parti A). Tematikken i de ulike partiene er den samme som sist, men enkelte elementer er noe omarbeidet, og noen deler er noe forlenget eller forkortet. I tillegg er tonearten ulik i henholdsvis mellomspill-partiet og sidetema-partiet i forhold til forrige gang, og tonearten skifter etter hvert også i hovedtema-partiet. Men i hovedtrekk er alle partiene lett gjenkjennelige. Mye av variasjonen ligger i orkestreringen, som vi så mange eksempler på i første sats. Dette gjelder for så vidt for store deler av *Tanken*.

Fra bokstav F, t. 2, s. 88, bygger orkesteret opp til en avslutning som når sitt høydepunkt i tt. 1-5, s. 89. En lang diminuendo i horn på tonen *c* utgjør en overgang til den kontrasterende B-delen.

3.5.2 B-delen

Satsens B-del har i motsetning til A-delen et mer alvorlig preg. Tempoet settes ned fra *presto* til *allegretto*. B-delen åpner med klarinetter og fagotter som spiller en akkordrekke bygd på mediantforbindelser og med bruk av altererte akkorder, med utgangspunktet dm^7-F° , før det skjer en modulasjon til G^7 , ved en 6-4 – 5-3-forholdning (tt.1-8, s. 90). Denne akkordrekken på åtte takter flyttes deretter opp en kvart, til $gm^7-B\flat^\circ$, og beholder samme progresjon. Videre i B-delen brukes denne akkordrekken, og typen akkordforbindelser, i utstrakt grad. Sekvensering og modulasjoner av den samme melodilinjen eller akkordrekken er typisk for Borgstrøms måte å utvikle det musikalske forløpet på, noe vi har sett eksempler på også tidligere i *Tanken*.

EKS. 15: Klarinetter i A og fagotter spiller akkordrekken med mediantforbindelser.

Meno mosso (Allegretto)

The musical score shows two staves: Clarinet A (Cl. A) and Bassoon (Fag.). Both are in 3/4 time and B-flat major. The tempo is *Meno mosso (Allegretto)*. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet A part starts with a chord of dm^7-F° (D-flat major with a flat 7th and a natural 9th) and moves through a sequence of chords connected by slurs, representing mediant connections. The Bassoon part follows a similar chordal progression. The score consists of four measures.

I t. 25, s. 90, innføres et melodisk tema, i, i 1. obo solo over akkordrekken i mediantforbindelser, som nå er flyttet til strykere med sordiner, her fra B \flat m^7 :

EKS. 16: Tema i i obo solo.



Satsen fortsetter ved at denne melodistemmen over akkordrekken stadig moduleres og flyttes til andre tonetrinn. Melodien går fra obo til fløyte, celloer, bratsjer og 2. fioliner, mens den akkompagnerende akkordrekken flyttes fra strykere til treblåsere ettersom hvem som spiller melodien. Akkompagnement og melodi ligger gjennomgående i ulik stemmegruppe. På denne måten skaper Borgstrøm variasjon i klangfarge og tekstur.

Fra bokstav J og utover, tt. 9, s. 92 – 20, s. 93, følger en sekvens preget av oppadgående trinnvise melodilinjer i horn og fagott, akkompagnert av lange akkordtoner hos strykerne. Også her benytter Borgstrøm modulasjoner med de samme akkordforbindelsene for å skape utvikling i musikken. Melodilinjens toner er markante. Sekvensen går i bølger, mer presist ujevne bølger. De ulike frasene bygger seg opp fra *p* til *mf* hver gang, men dynamikken tas rett ned igjen til piano, *p*, hver gang en ny frase påbegynnes. Sekvensen fungerer som en oppbygning til B-delens avsluttende del, fra bokstav L, t. 1, s. 94.

Avslutningsvis i B-delen, fra bokstav L, t. 1, s. 94, bygges det opp til en slags finalestemning. Temaet, i, kommer igjen, men denne gang unisont i alle strykerstemmene, med unntak av kontrabasser, nå uten sordiner. Pikkolo, fløyter, oboer og klarinetter spiller løp i åttendels-trioler, mens messingblåserne kommer inn med lange toner som binder det hele sammen. Slagverk underbygger musikken med cymbal på første slag i annenhver takt, som utgjør første slag i hver frase. Pauke med tremolo og tromme (cassa) på fjerdedeler spiller av og til. Enkelte takter kommer også fagotter og horn inn med lange toner for å øke intensiteten. Denne delen med nesten fullt orkester holder det gående til bokstav M (t. 4, s. 97). Her avsluttes B-delen (tt. 4-15, s. 97) med en solistisk stemme i celloer, kun akkompagnert først av fagotter og horn, samt en lett åttendelstriol-figur som spilles først av 1. fioliner og siden i bratsjer, før celloene står alene igjen.

Deretter gjentas hele A-delen identisk. Avslutningsvis går satsen til hus to, med generalpause, før en klassisk avslutningsakkord på satsens tonika C-dur følger fortissimo i

nesten fulltallig orkester (med unntak av tromboner, tuba og slagverk) på første slag i siste takt.

Til tross for at dette egentlig er et programmusikalsk verk, følger Borgstrøm normene for en scherzo på en måte et absolutt musikalsk verk også kunne gjort. Det er imidlertid nok en gang vanskelig å komme utenom stemningsbeskrivelser, særlig mellom A-delen og B-delen, som skal være kontrasterende deler.

3.6 Femte sats – *Allegro molto*

235 takter*. Varighet: 6'19.

*Inkludert en identisk repetisjon av en slags eksposisjonsdel på 56 takter. Repetisjonen er utelatt i den aktuelle innspillingen.

Presentasjon av tema a6, a7, j.

3.6.1 Finale

Tankens femte sats er verkets finale, og spilles hurtig – *allegro molto*. Satsen har tydelig slektskap med verkets første sats. Temaene i femte sats bygger på første-satsens temaer i omarbeidet versjon. Hele finalen er egentlig en eneste lang oppbygning til høydepunktet i t. 5, s. 125.

Satsen åpnes av 1. og 2. fioliner med sekstendelsfigurer. Fiolinene spiller disse sekstendelsfigurene uavbrutt gjennom hele satsen fram til høydepunktet i t. 5, s. 125. Figurene tilpasses harmonisk og dynamisk underveis i musikken.

EKS. 17: 1. og 2. fioliner med sekstendelsfigurene fra begynnelsen.



Over fiolinenes sekstendelsfigurer innføres satsens hovedtema i bratsjer, celloer og kontrabasser. Temaet er tydelig beslektet med a1-stoffet fra første sats, og brukes flittig

gjennom hele femte-satsen. Temaet settes *piano*, *p*, og trekkes med en crescendo til neste tone som spilles *forte*, *f*, hvilket bidrar til en draging og spenning i musikken. Bruken av de mørkere strykeinstrumentene, instrumenter i dypt register eller instrumenter med mye kraft som melodibærere, benyttes mye i denne satsen.

EKS. 18: Bratsjer, celloer og kontrabasser med a1-stoffet fra første sats, her omarbeidet til tema a6.



Deretter inntreer oboer, klarinetter og fagotter med andre del av hovedtemaet, bygget på a2-stoffet fra første sats, her kalt a7. Det er lignende rollefordeling som i første sats, ved at hovedtemaets første del spilles av strykere, mens hovedtemaets andre del spilles av treblåserne. A7-stoffet spilles riktignok mer marcato og bestemt i denne satsen enn a2-stoffet gjorde i første sats.

EKS. 19: Klarinetter med a2-stoffet, her omarbeidet til tema a7.



Videre spilles det todelt hovedtemaet igjen, med samme instrumentfordeling, men denne gang fra en ny tone. Borgstrøm bruker nok en gang sekvensering og modulasjon som en måte å utvikle musikken på. Det er stort sett det samme musikalske materialet som går igjen, men temaene flyttes gjerne i tonehøyde. I tillegg varieres musikken med skifter i instrumentasjon som virkemiddel. I t. 5, s. 100, settes hornene inn og overtar a7-motivet fra treblåserne i en jevn nedgang. Deretter fortsetter de med a6-motivet, mens strykerne, som i utgangspunktet spilte a6-motivet, går over til å spille lange toner liggende på en D#dim-akkord. Det er nokså sparsommelig instrumentbruk foreløpig, men orkesteret utvides gradvis. Fra bokstav A, t. 7, s. 100, kommer pauke inn med en tremolo på tonen *a*. Oppbygningen fortsetter ved at flere messinginstrumenter litt etter litt blir innført, først trompet i t. 3, s. 101, og deretter tromboner

fra bokstav B, t. 1, s. 102. Trombonene kommer inn med a6-stoffet, og trompetene spiller a7-stoffet videre. Fra bokstav B slutter også fløyter, oboer og klarinetter seg til fiolinenes gjennomgående sekstendelsfigurer. Dette bidrar til at disse figurene fortsatt er tydelige i musikkbildet, og ikke drukner blant de andre instrumentene, for eksempel messinginstrumentene som nå er satt inn med full styrke, *ff*. Fra t. 1, s. 104, velger imidlertid Borgstrøm å ikke bygge opp musikken ytterligere. I stedet følger en overgang til satsens sidetema, med en fremhevet linje i cellostemmen som forberedelse på den neste seksjonenes tematikk.

Satsens sidetema følger i piano, *p*, fra bokstav C, t. 5, s. 104. Fløyter og oboer spiller melodien, akkompagnert av klarinetter og fagotter i en firstemt koral-lignende stil, og fiolinenes stadig gjennomgående sekstendelsfigurer. 1. trompet kommer inn og forsterker melodien i tt. 1-4, s. 105.

EKS. 20: Sidetemaet, j, i koral-lignende stil, spilt av fløyter, oboer, klarinetter og fagotter.

Sidetema-avdelingen avsluttes med fløyter, oboer, en del av bratsjene (*divisi*) og celloene (*divisi*) og kontrabasser liggende på grunntonen *e* i ulike oktaver. Klarinetter, fagotter, og de resterende bratsjene (*divisi*) og celloene (*divisi*) lager en forholdningsrekke på tonika (E). Akkordene danner en plagal kadens, med et orgelpunkt på grunntonen *e*. Fra en ren durakkord går akkordprogresjonen fra tonika (T), til subdominant (S), tilbake til tonika, til subdominant med en stor sekst som tilleggstone, før det hele ender i en E-dur treklang (T) (tt. 4-7, s. 106). Til slutt står fiolinenes sekstendelsfigurer alene igjen. Etter dette er det fra Borgstrøms side ment at satsen skal repeteres fra begynnelsen (etter t. 8, s. 106).

Etter at sidetemaet er avsluttet, vender det musikalske stoffet tilbake til a-stoffet fra begynnelsen i stadig fremdrift. Interessant nok legger Borgstrøm her til et nytt element: ambolten innlemmes i orkesteret. Den markerer fjerdedelene uavbrutt helt fram mot slutten,

til t. 5, s. 125. Det å ta med ambolt inn i orkesteret vakte oppsikt hos publikum. Dette var uvanlig også på Borgstrøms tid, selv om han ikke var den første til å anvende ambolten i orkesteret. Wagner brukte, som Erling Guldbrandsen også er inne på, ambolten som instrument i *Das Rheingold* (Guldbrandsen 1999a:325). Fra t. 5, s. 109, innføres et fanfaremotiv i horn, med et svar i de lyse treblåserne, før det kommer igjen i horn. Dette motivet varer imidlertid bare i seks takter, før utviklingen fortsetter på samme måte som tidligere med a-stoffet i stadig fremdrift og utvikling. Orkesteret bygges opp til et kraftig parti fra bokstav H, t. 1, s. 113. Her spilles a6-stoffet og a7-stoffet samtidig i fire takter, men på samme måte som etter bokstav B tidligere i satsen, munner det heller ikke denne gang ut i et høydepunkt. I stedet følger overgangen til satsens sidetema på ny, på samme måte som sist.

Fra bokstav J, t. 1, s. 115, spilles sidetemaet, j, denne gang i styrkegrad *mf* til forskjell fra forrige gangs gjennomspilling *p*. Dette bygger opp under den stadige intensivering av musikken. En forandring fra sist er at bratsjene nå spiller den fremhevede melodien i overgangen til sidetemaet, i stedet for celloer. I tillegg er sidetemaets «hale» med forholdsrekken utelatt. I stedet for at sidetemaet avsluttes ved en forholdsrekke på tonika, går musikken rett over i en intensivering av hovedtemaene, der messing spiller a-stoffet i dobbelt tempo, doblet av celloer og kontrabasser (bokstav L, t., 1, s. 117). Herfra er hele orkesteret medvirkende, i full styrke, *ff*. Ambolten ligger taktfast på fjerdedelene, pauken spiller tremolo, fiolinenes sekstendelsfigurer i det høye sjiktet blir doblet av de andre instrumentene i forholdsvis høyt register – fløyter (inkludert pikkolofløyte), oboer og klarinetter. Mellomregisteret med fagotter, horn og bratsjer spiller lange toner, mens de kraftige messinginstrumentene og de mørke strykerne spiller melodistemmene. Det er på dette punktet den oppsiktsvekkende sirenen kommer inn, fra t. 2, s. 117. I likhet med ambolten var ikke sirene i orkesteret hverdagskost for Kristianias musikkpublikum. Intensivering av musikken fortsetter blant annet ved at Borgstrøm innfører hovedtemaet i én stemme, og videre innfører det samme temaet i en ny stemme før den første stemmen har spilt temaet ferdig, basert på kanon-prinsippet.

I tt. 3 og 4, s. 121, gjør trompeter, tromboner og tuba seg tydelige med en markant, nedadgående figur, underbygget av pauke med samme rytmikk. Fra bokstav N, tt. 1-4, s. 122, følger et nytt element med kromatikk i horn. Deretter flyttes, som Borgstrøm ofte gjør, det samme notematerialet en stor ters opp til trompet, før den markante nedadgående figuren fra side 121 vender tilbake i trompeter, tromboner, tuba og pauke (tt. 1-4, s. 123).

Fra bokstav O, t. 2, s. 124, spilles hovedtemaet i trompeter, tromboner og tuba. Pauke, som har hatt pause et par takter, kommer her inn med en tremolo, *ff*, og forsterker dermed

lydbildet. Også fagotter, horn, bratsjer, celloer og kontrabasser spiller samme type tremolo-figur som pauke, mens fioliner, fløyter, oboer og klarinetter spiller de gjennomgående sekstendelsfigurene. Den kraftige messingen dominerer selvsagt lydbildet, og er klart i forgrunnen.

Dette kraftige partiet leder fram til t. 5, s. 125, verkets absolutte høydepunkt. Her spiller orkesteret én tuttiakkord 12 ganger, trioler på fire slag, i ritardando, for å betone denne takten ekstra. Akkorden er noe udefinerbar, med en gjennomskjærende *a* på toppen og *e*-moll som en slags grunnklang, med en tydelig *e* i bassen. Ut over de nevnte topp- og bunntonene, samt *e*-moll-akkorden, er det et salig sammensurium av toner. Messinginstrumentene danner en cluster-liknende akkord, nedenfra *e, b, f, ass, ess*, og pauke ligger på en *d*. *E*-en i bassen gir et frampek og en naturlig overgang til *e*-en som fortsetter å være basstone også etter dette høydepunktet.

På side 126 gir Borgstrøm en ny tempoangivelse, fra *allegro molto* til *allegro moderato*, altså samme tempoangivelsen som i verkets åpning fra første sats. Bratsjer, celloer og kontrabasser ligger på lange toner tremolo i en diminuendo (t. 1, s. 126). Fra t. 2, s. 126, kommer biter av *a1*-temaet fra første sats inn med klarinetter og fagotter, og veksler deretter mellom de ulike treblåserne, med unntak av fagott. De mørke strykerne spiller fremdeles lange toner på basstone *e*. Ved bokstav P, t. 8, s. 126, kommer 1. fioliner inn med hovedtemaet, *a1*, fra første sats. Treblåserne fortsetter å spille fragmenter av *a2*-stoffet over. Nå er det kun dette som er igjen i orkesteret – 1. fioliner som spiller *a1*-stoffet i stadig stigende register, men ikke styrkegrad, og det fragmenterte *a2*-stoffet som veksler mellom treblåserne. 1. fiolinene ender i t. 8, s. 127, på en *c*, som holdes helt ut til satsens slutt i t. 12, s. 127. *Tanken* avsluttes pianissimo med 1. fiolinenes lange tone på *c*, akkompagnert av *a2*-stoffet i treblås.

3.7 Sammenfatning av den strukturelle analysen

Musikalsk sett står Borgstrøm i en tyskpreged, senromantisk stil. Han bryter i liten grad med tradisjonen. Med tanke på tiden *Tanken* er skrevet i, er ikke denne symfonien spesielt utskjeiende. Borgstrøms harmonikk er romantisk, men ikke banebrytende. Han bruker en del altererte akkorder (se for eksempel begynnelsen i tredje sats) og mye kromatikk. Det melodiske materialet til Borgstrøm er ofte preget av kromatiske linjer med store sprang innimellom (se for eksempel tema *a1*). Dersom vi sammenligner det harmoniske materialet med Borgstrøms store ideal Wagner, er harmonikken på ingen måte utfordrende.

Andre generelle trekk i Borgstrøms måte å komponere musikk på, er at han har en veldig klar orkestrering. Det er tydelig hva som skjer hvor, og hva som er betydningsfullt for det musikalske lydbildet. Orkestreringen, sammensetningen og rollefordelingen til instrumentene synes å være godt gjennomtenkt. I denne sammenhengen kan det også nevnes at han benytter seg en god del av solistiske innslag.

To måter å utvikle det musikalske stoffet på gjør seg spesielt tydelig gjeldende hos Borgstrøm. Den ene teknikken han bruker mye, går på orkestrering og klang. Borgstrøm varierer i utstrakt grad musikken ved å la orkesteret spille det samme musikalske materialet, men med nye instrumentkonstellasjoner. I disse tilfellene holder de opprinnelige instrumentkonstellasjonene gjerne sammen, men bytter notemateriale. Det vil si, hvis strykerne har hatt et melodisk materiale og treblåserne har vært akkompagnement, varieres klangbildet ved at strykerne overtar akkompagnementsfigurene fra treblåserne og vice versa. Variasjonen kan også skje innad i en instrumentgruppe, for eksempel ved at en melodi fiolinene har presentert ved neste gangs gjennomspilling spilles i cello.

Den andre variasjonsteknikken som er hyppig i bruk, er sekvensering og modulasjon. Borgstrøm har i utgangspunktet ikke flust av motivisk-tematisk materiale som utvikles. Han har noen sentrale temaer han bruker lang tid på å utvikle. Hele *Tanken*, en symfoni i fem satser, er egentlig bare bygd opp av ett eneste tema, som kommer igjen i omskrivninger. Men i de enkelte satsene er det mye gjenbruk av de samme motivene og temaene, som stadig kommer igjen, men varieres ved sekvensering og modulasjon. Modulasjonene kommer gjerne raskt, men virker likevel ikke uforberedt eller fjerne.

Det motivisk-tematiske materialet i *Tanken* er som sagt, i hovedsak, basert på ett tema, tema a (a1+a2). Borgstrøm klarer imidlertid stadig å presentere nye versjoner av dette temaet, eller deler av temaet, og det er tydelig slektskap mellom temaene i de ulike satsene. Dette gjør at verket får en helhet. Temaene er gjerne det man i programmusikken vil betegne som ledemotiver, som representerer en utenommusikalsk idé, skikkelse eller lignende, og preges av musikkens hendelsesforløp.

Borgstrøm bryter heller ikke med de teoretiske prinsippene i musikken, selv om han ikke bruker teorien som tvangstrøye. Han tar seg visse friheter fra teorien der musikken «trenger» det. Typisk for Borgstrøm er at musikken står over teorien, men at teorien likevel er ivaretatt. For eksempel kommer nye innslag alltid forberedt på en eller annen måte, og programmet overgår ikke den indre-musikalske logikken.

Problemet med strukturanalysen er dermed ikke at det ikke er mulig å utføre den på et programmusikalsk verk. Jeg vil si at det i aller høyeste grad har vært mulig å gjennomføre en

strukturell analyse av *Tanken*. Problemet ligger i at det blir vanskelig å si noe om mening i musikken. Analysen er til en viss grad lite beskrivende ut over det rent byggetekniske. Dermed mister man perspektiver som vanligvis muligens ville blitt beskrevet metaforisk, med en følelse eller lignende. I et programmusikalsk verk mister man dermed en viktig dimensjon. Etter min smak blir analysen vel nøktern, når den kun er ment å være strukturell.

4. En hermeneutisk tilnærming

I dette kapitlet vil jeg se *Tanken* ut fra et tolkende perspektiv. Jeg vil her foreta en hermeneutisk gjennomgang av Borgstrøms verk. Jeg vil benytte meg av *Tankens* tekstlige prolog, partitur, en gjennomgang av verket gitt av Borgstrøm selv og innspillingen av musikken i analysen. Hvordan vil analysen fortone seg når den baserer seg på tolkning? Vil programteksten være for vag, eller for allmenn, og dermed ikke treffe alle differensene i musikken? Vil programmet være utilstrekkelig i en analytisk sammenheng?

4.1 *Tanken* som programmusikk

Til *Tanken* følger et program, en tekstlig prolog skrevet av komponisten selv. I dag kan nok denne prologen fremstå som nokså svulstig. Prologen har blitt kritisert for ikke å holde samme nivå som musikken, både på Borgstrøms tid og når verket har blitt spilt i nyere tid. *Dikteren* Borgstrøm synes å være betraktelig svakere enn *komponisten* Borgstrøm. Flere har hevdet at symfonien like gjerne kunne vært skrevet som ren instrumentalmusikk, både fordi musikken er vesentlig bedre enn den tekstlige prologen, men også fordi musikken inneholder så gode musikalske kvaliteter at den lett kan greie seg uten programmet. Da Oslo Filharmoniske Orkester framførte *Tanken* i 2007, ble ikke prologen lest opp, slik Borgstrøm hadde tenkt seg det, men sto i stedet trykket i konsertprogrammet. Dette er en ikke uvanlig praksis i framføring av programmusikk, og når det gjelder *Tanken* viser det seg at musikken klarer seg fint uten opplesning av den tekstlige prologen. Men denne prologen kan være med å gi musikken noen retningslinjer man som lytter kan ha nytte av. Muligens kan det utenommusikalske stoffet også bidra til en rikere lytteropplevelse.

Ut over den tekstlige prologen har Borgstrøm også gitt de ulike satsene i symfonien egne undertitler. Dette er interessant i den forstand at han sånn sett fortolker sitt eget program. Titlene er nemlig ikke del av programteksten, men utgjør en ekstra faktor.

I tillegg til dette har Borgstrøm skrevet en gjennomgang og forklaring av programmet og musikken som ble trykket i *Aftenposten* samme dag som verket ble urframført. Dermed gir han publikum mulighet til å forberede seg til konserten, samtidig som han sikrer seg at det samme publikum forstår hva musikken er ment å handle om. For idealisten Borgstrøm var det nok viktig at publikum forstod musikkens tankeinnhold. I en analyse-sammenheng må vi derimot stille spørsmål om hvorvidt Borgstrøms opplysende tekst er av betydning for

analysen, og om den skal tas med i behandlingen av musikken eller ikke. Den er i utgangspunktet en ekstern tekst som ligger utenfor partituret. Men ettersom det er komponisten selv som har gitt en gjennomgang av sitt eget verk, er det nærliggende å tenke seg at disse tankene ligger til grunn for komposisjonens innhold. I en tradisjonell musikalsk analyse ville jeg nok sett bort fra tekster som ikke er inkludert i partituret, og på den måten ikke ligger til grunn for musikken. I dette tilfellet er det derimot gode grunner for å ta med denne eksterne teksten inn i forståelsen av det utenommusikalske stoffet i verket. Dette fordi den sier mye om Borgstrøms intensjoner angående verkets meningsinnhold, og om ikke annet, fordi jeg som fortolker kjenner til teksten og innehar kunnskapen den inneholder om verket, en kunnskap om verket det er nyttig også for leseren av analysen å ha kjennskap til.

Det jeg vil ta for meg av tekstlig stoff, blir dermed prologen, satsenes overskrifter og Borgstrøms gjennomgang av verket i *Aftenposten*, ettersom samtlige tekster er av Borgstrøm selv, og dermed synliggjør hans intensjoner med *Tanken*. Med dette tekstlige materialet pluss partituret og den klingende musikken vil jeg her undersøke symfonien med en mer hermeneutisk tilnærming. Dette kapitlet vil i første omgang dreie seg om tolkning og hvordan momenter i programmet eventuelt kan etterspores i musikalske hendelser. Samtidig vil det handle om språk: å forbinde Borgstrøms tekstlige språk med mitt eget tekstlige språk og musikkens språk. Jeg vil undersøke om det vil bli for tynt å kun forholde seg til programteksten og den tekstlige gjennomgangen av *Tanken*. Er det i det hele tatt mulig å si noe om et musikalsk forløp uten noen form for strukturanalyse?

I det tidligere nevnte symfoniske diktet *Hamlet* har Borgstrøm presentert en rekke ledemotiver med noteeksempler i forbindelse med det tekstlige programmet i verkets partitur. Dette er ikke gjort i *Tanken*. Det betyr at jeg har vært nødt til å finne fram til de ulike ledemotivene selv, godt hjulpet av Borgstrøms tekstlige forklaringer. De viktigste motivene er allerede gjengitt med noteeksempler i forrige kapittel, men er der betegnet som hovedtema, sidetema og lignende. I dette kapitlet vil jeg betegne dem som ledemotiver, og dermed gi dem navn etter det de sannsynligvis er ment å illustrere – «tankens tema», «mannens tema», «kvinnens tema» osv. Vi kjenner de store linjene rundt handlingen i *Tanken*, men det varierer hvor detaljert handlingen er beskrevet i teksten. Enkelte steder blir handlingen nokså konkret skildret av Borgstrøm, mens musikken og det tekstlige programmet andre steder brukes mer for å beskrive en tilstand eller stemning. Jeg har selv vært nødt til å tolke programmet og musikken for å finne ut hvilken del av den tekstlige prologen som passer med hvilken del av musikken. Dette blir altså min subjektive forståelse av musikken.

For å gjøre rede for hva *Tanken* er ment å omhandle fra komponistens side, vil jeg gjengi Borgstrøms tekstlige prolog slik den står trykket i partituret. Den er trykket både på norsk og tysk, mens satsenes titler står både på norsk, tysk og fransk. Her er prologen gjengitt i den norske versjonen:

Prolog

*Fra evige tider svæver i verdensrummet atomer,
som venter paa skaperhaandens sammenføiende kraft.
Ei skaperen nølet; han bygget sine verdensplaner,
og kloder fødtes i gjenskin av guddommens straaleglans.*

*Kun mesteren selv dog formaaet at fatte sit fuldbragte værk;
ti alt det yrende liv paa jorden sig ubevisst nærte
av alle de glæder og sorger, som forsynet gavmildt forærte.*

Da voxet en mægtig trang i skaperens bryst sig stærk:

*Han vilde dele sin fryd med tænkende væsner,
som skulde begripe tilværelsens indre mening.*

*Og aandens befrugtende lynglimt fôr fra gudeøiet
igjennem atomers hær og tændte
forstandens lys, som siden brændte
i menneskehjernen, med varme følelser sammenføiet.*

*Det var den største naadegave, som nogensinde
blev skjænket fra godhetens ophav fôr og sidenhen.
Ti da blev menneskeslægten hævet til guders tinde,
og mennesket selv blev kaaret til Alfaders beundrende ven.*

*Saa laa den der i al sin besnærende gaadefuldhed,
Den tænkt forstaaende – deilige, smertefyldte verden.*

*Men mørkets magt
laa stadig paa vagt
for at faa den del av det nyvundne bytte,
som til det ondes trivsel kunne nytte.*

*I kundskapens træ
fandt slangen læ:
den lokket med vellystig attraa, og siden
faldt ofre tilfote for sledskheten op gjennem tiden.*

Men mørkefyrrsten blev ei tilfredsstillet nok

*ved at daare letfængelige elskendes flok.
Han skapte det ædle om til bruk for sin sjælesanken
og viste verden et vrængebil'de av gudetanken.*

*Og mennesket i sin daarskaps nat
i samme slette spor tog livet fat.
Til trælletjen'ste blev tanken ubarmhjertig bunden
og dens værdi i forhold til materien funden.*

*Som alt forgjængeligt stræver mot sin undergang,
vil jordekloden ogsaa gaa tilgrunde engang.
Men i sin uforgjeng'lighed vil tanken vige
og søke sig et hjemsted i de rene sfærers rige.*

Saa vil det gaa.

*Dog himmelherskerens kjærlighet er uten grænse:
derfor vil tanken i lutret væsen tilbakevende.
Ti skaperen aldrig vil opgi at virkeliggjøre sin mening:
at bringe tanken med viljerenhet i forening.*

*Saa rinder op de svundne tider uavbrudt paany
i universets evig dæmrende morgengry.*

Ti hør:

(Orkestret falder ind)

*nu blir den skjære melodi fra atomer fornummet:
det er tanken, som fødes i verdensrummet.*

Borgstrøm tar ikke fatt på noen liten oppgave når han gir seg i kast med å skrive musikk med et sånt innhold. Dette er typisk Borgstrøm. I alle de fem symfoniske diktene sine har han valgt tekster blottet for overfladisk snakk og skjønnhetsestetikk. Forskjellen fra de tidligere symfoniske diktene er at det i *Tanken* kan tolkes som om Borgstrøm forsøker å skrive ut sine egne tanker og sin egen livsfilosofi i musikk. Attpåtil i ren instrumentalmusikk uten vokalstemmer med tekst. I de foregående symfoniske diktene er det utenommusikalske tankeinnholdet hentet fra andre kilder, det være seg Jesu lidelseshistorie eller Shakespeares *Hamlet*. *Tanken* er en slags verdenshistorisk beretning, fra skapelse via syndefall og materialisme, til undergang, der Borgstrøm også gir uttrykk for et gudsbilde og en moralsk ideologi. Intet tema er for stort å ta for seg for Borgstrøm.

For å gjennomføre oppsettet jeg har begynt med, har jeg også i dette kapittelet tatt for meg én og én sats. Til forskjell fra forrige kapittel er satsene her, i programmusikalsk ånd, utstyrt med Borgstrøms undertitler som overskrift, heller enn den mer nøytrale varianten med

musikkuttrykk. Innledningsvis i analysen av hver enkelt sats siterer jeg deler av den tekstlige prologen jeg tenker kan knyttes opp mot den aktuelle satsen som skal behandles.

4.2 Første sats: «*Tanken fødes i verdensrummet*»

*Fra evige tider svæver i verdensrummet atomer,
som venter paa skaperhaandens sammenføiende kraft.
Ei skaperen nølet; han bygget sine verdensplaner,
og kloder fødtes i gjenskin av guddommens straaleglans.*

*Kun mesteren selv dog formaaet at fatte sit fuldbragte værk;
ti alt det yrende liv paa jorden sig ubevisst nærte
av alle de glæder og sorger, som forsynet gavmildt forærte.*

Da voxet en mægtig trang i skaperens bryst sig stærk:

*Han vilde dele sin fryd med tænkende væsner,
som skulde begripe tilværelsens indre mening.*

*Og aandens befrugtende lynlimt fôr fra gudeøiet
igjennem atomers hær og tændte
forstandens lys, som siden brændte
i menneskehjernen, med varme følelser sammenføiet.*

*Det var den største naadegave, som nogensinde
blev skjænket fra godhetens ophav før og sidenhen.
Ti da blev menneskeslægten hævet til guders tinde,
og mennesket selv blev kaaret til Alfaders beundrende ven.*

*Saa laa den der i al sin besnærende gaadefuldhed,
Den tænkt forstaaende – deilige, smertefylde verden.*

4.2.1 Introduksjon til fortellingen

Første sats i symfonidiktningen *Tanken* er, som jeg også var inne på i forrige kapittel, et slags preludium til resten av verket. Dette underbygges av satsens tittel, «*Tanken fødes i verdensrummet*». Utgangspunktet for hele symfonien blir til. Teksten jeg har valgt å knytte til verkets første sats, forteller om idéen bak *Tanken* og tenkningen rundt verdens opphav, og introduserer lytteren for symfoniens utenommusikalske innhold. Men programteksten sier egentlig lite om konkrete steder i musikken som kan leses ut fra programmet, til tross for at dette er den lengste tekstlige delen som kan knyttes til en bestemt sats i symfonien. Det

tydeligste er beretningen om atomene, som er representert ved den gjennomgående korte stakkatoen på tonen *e*. De er utgangspunktet for satsen og er gjennomgående tilstede. Bortsett fra det omhandler teksten stort sett «skaperens», «mesterens» eller «Alfaders» *tanker* omkring skapelsen (jf. prologen). Vi gis innblikk i et slags gudsbilde og en skapelsesberetning, og settes inn i en kontekst mer enn å bli presentert for konkrete musikalske og fortellende virkemidler.

4.2.2 I begynnelsen

Prologen leses. Orkesteret faller inn før de siste linjene er omme. Korte toner pianissimo setter stemningen. Det er atomene som skildres, anskueliggjort kun gjennom én tone – *e*. Denne stakkatoen på *e* spilles i ulike oktaver mellom lyse treblåsere, horn og fiolin pizzicato. Erling Gulbrandsen har beskrevet *Tankens* yttersatser (første og femte sats) som «kjølige og objektiverte i uttrykket», hvilket jeg holder med ham i (Gulbrandsen 1999a: 325). Det er nesten så vi holder pusten mens vi venter på hva som skal skje. Ut fra atomene springer snart et meloditema, anført av orkesterets 1. fioliner (t. 5, s. 1). Det er Tanken som fødes. Også fiolinene føyer seg inn i det litt kjølige uttrykket i satsens begynnelse, men de tilegner seg stadig mer varme etter hvert som vi kommer lenger ut i satsen. Tankens tema utstråler en form for ro. I lange strekk, oppadgående i bevegelse, utgjør dette ledemotivet sammen med atomenes *e*-er en akkordprogresjon med enkle, trygge og stabile harmonier. Harmonikken gir sammen med den stigende bevegelsen en følelse av optimisme og trygghet. Ifølge Borgstrøm skal dette temaet skildre «den mandlige tanke i brede meloditræk» (Borgstrøm 1917).

Umiddelbart følger den kontrasterende andre del av hovedtemaet i fløyte. Tanke-temaets andre del har ikke de samme lange strekkene som det foregående, men er lettere og mer rytmisk i uttrykket, nedadgående i bevegelse og skal «i let bevægede rytmer give en karakteristika af den kvindelige tanke» (loc. cit.). Den kvinnelige tankes tema akkompagneres stadig av atomene, samt åpne intervaller, stabile kvinter og kvarter, i klarinetter. Fløytens tema ender i en trille som leder oss tilbake til tanketemaets første del, denne gang representert ved bratsjer og celloer. I de neste åtte taktene (fra t. 1, s. 3) spilles Tanketemaet igjen i sin helhet. Tonematerialet fra den første presentasjonen av de foregående åtte taktene er beholdt, men instrumenteringen har skiftet innad i stemmegruppen. Tanketemaets første del spilles i bratsjer og celloer, mens fiolinene kommer inn med en motstemme. Klarinett erstatter fløyten når vi kommer til temaets andre del. Dette gir musikken en ny og dypere klangfarge, samt et

nytt uttrykk. Det er nesten som om vi får en forsmak på tankens reise fra den svevende sfæren ned til jorda.

Fra bokstav A, t. 3, s. 4, er det mer interaksjon mellom stemmegruppene. 1. fiolinenes melodistemme blir doblet av obo. Stoffet utvikles i samspill mellom strykere og treblåsere. Bevegelse i dynamikken gjør musikken levende i skifter mellom spenning og avspenning. Ved bokstav B (t. 3, s. 6) fanger et motiv i dypt register vår interesse. Muligens er det «skaperens trang» vi hører, som snart skal utvikles videre. «Da voxet en mægtig trang i skaperens bryst sig stærk: Han vilde dele sin fryd med tænkende væsner, som skulde begripe tilværelsens indre mening» (fra prologen). Tankens tema spilles nå i lys treblås, og gir fagotter, bratsjer og celloenes mystiske motiv med sekstendelsfigurer og åttendelstrioler plass. Dette motivet baner vei til en oppbygning i musikken. Gjennom stadig stigende sekstendelsfigurer (fra t. 4, s. 7) i strykere illustreres det, slik jeg tolker det, at «aandens befrugtede lynglimt fôr fra gudeøiet igjennem atomers hær og tændte forstandens lys, som siden brændte i menneskehjernen, med varme følelser sammenføiet» (fra prologen).

Et mykt og melodisk sidetema inntreder *dolce cantabile*, anført av fioliner (bokstav C, t. 4, s. 9). Det er «den nyfødte tankes første frugt» vi hører: «den bevidste kjærlighed» (Borgstrøm 1917). Kjærlighetens tema er vakkert og harmonisk, med lange linjer. Fioliner, bratsjer og celloer veksler mellom å spille melodien. Strykernes varme klang kler temaet godt. Borgstrøm er i det hele tatt flink til å skrive idiomatisk for hvert enkelt instrument, hvilket resulterer i et godt musikalsk resultat, også klangmessig. Atomene er stadig til stede. Et skifte til moll i harmonikken (t. 1, s. 12) vitner om en sårbarhet midt i alt det vakre. Vi får en fornemmelse av noe underliggende i musikken, formodentlig en konflikt i anmarsj. Det dveles imidlertid ikke lenge ved dette før musikken fortsetter, og snart bygger seg opp til – og når – et høydepunkt der hele orkesteret er involvert (t. 3, s. 14).

Videre roes musikken ned. Tanke-stoffet vender tilbake, men denne gangen kraftigere instrumentert. Temaet spilles av alle strykerne bortsett fra kontrabass, og dobles snart bastant av trombone og tuba. Dette bidrar, sammen med treblåsernes 32-delsfigurer, til en kraftig oppbygning, som i første omgang når et høydepunkt ved Tanketemaets andre del, der cymbalenes bestemte slag inntreffer og hele treblåsergruppen med unntak av fagott spiller melodistemma (t. 3, s. 16). Vi blir i denne stemningen, og musikken fortsetter å bygges opp til satsens desiderte høydepunkt ved bokstav F (t. 1, s. 18). Det er et særdeles kraftfullt parti der hele orkesteret er med, inkludert pauke, cymbaler og triangel. Melodien ligger hos treblåsere og horn, og særlig 1. horn preger dette partiet. Dette høydepunktet munner ut i det gjenkjennelige vakre kjærlighets-temaet. Litt etter litt stripes orkesteret ned igjen. Den korte

e-en blir mer fremtredende, og vi kan ane den utenomjordiske stemningen fra satsens begynnelse. Tanke-temaets første del spilles, etter hvert kun i bruddstykker, før satsen hendøende vender tilbake til atomenes kjølige uttrykk fra begynnelsen.

4.3 Andre sats: «*Mand og kvinde omkring kundskapens træ*»

*Men mørkets magt
laa stadig paa vagt
for at faa den del av det nyvundne bytte,
som til det ondes trivsel kunne nytte.*

*I kundskapens træ
fandt slangen læ:
den lokket med vellystig attraa, og siden
faldt ofre tilfote for sledskheten op gjennem tiden.*

4.3.1 Programmatisk sats

Borgstrøms tittel til andre sats gir sammen med teksten fra prologen assosiasjoner til Bibelens fortelling om syndefallet. Her ser vi et eksempel på at Borgstrøm har tolket programmet sitt i satsens overskrift, og at han ved å legge til «mand og kvinde» i undertittelen tilfører satsen enda mer konkret innhold, i retning fortellingen om Adam og Eva. Om tematikken sier Borgstrøm: «Skjønt fremstillingen ligger tætt op til bibelens fortælling om paradiset, er dog det almenmenneskelige af enhver tid uafhængige taget til udgangspunkt» (Borgstrøm 1917). *Tankens* andre sats er, slik jeg ser det, den mest programmatisk av alle satsene. Borgstrøm benytter seg av tydelige ledemotiver, og vi får forklart satsens handlingsforløp i Borgstrøms gjennomgang i *Aftenposten*.

4.3.2 Mennesket i Edens hage

I og med at satsens tekstlige materiale er hentet fra en såpass kjent fortelling, trekker jeg nesten ubevisst bibelfortellingen om mennesket i Edens hage (se Første Mosebok, kapittel 2 og 3) inn i min forforståelse av musikken, også ut over det som allerede står i Borgstrøms tekst (se for eksempel mitt valg av overskrift i dette avsnittet). Til tross for at denne fortellingen i Borgstrøms tekst ikke står gjengitt med mer enn «Mand og kvinde omkring kundskapens træ» i tittelen, og «[i] kundskapens træ fandt slangen læ: den lokket med vellystig attraa» i prologen, vet Borgstrøm at hans publikum har denne referansen og kjenner

til fortellingen. Derfor er han også tydelig på at hovedpoenget med satsens tematikk er det allmennmenneskelige, og ikke nødvendigvis akkurat Adam og Eva.

Satsen åpner dramatisk med en trompetfanfare. Vi har nå forlatt atomenes sfæriske omgivelser, og beveget oss ned til vår egen jordiske verden. Et meloditema kommer straks inn i horn og cello (t. 3, s. 25). Dette viser seg snart å være en innledning til mannens tema, som spilles uttrykksfullt og melankolsk i solo cello (bokstav A, t. 8, s. 26). «Manden skildres, udstyret med den drømmende ynglings melankoli», skriver Borgstrøm (Borgstrøm 1917). Etter bokstav B (t. 1, s. 28) presenteres kvinnens tema i obo. Det er lettere og mer dansende i uttrykket, og springer ut fra en harpe-arpeggio. Borgstrøm skriver om dette stedet at «ungkvindens ynde beskrives» (loc. cit.). Kjønnssrollemønstrene som Susan McClary er inne på er absolutt gjeldende her. Forskjellen fra Brahms er blant annet at det hos Borgstrøm ikke er ment å være såkalt objektiv, absolutt musikk, men har til *hensikt* å representere ideen om det feminine i musikken. I både mannens og kvinnens temaer kan vi ane tanke-stoffet fra første sats, henholdsvis «den mandlige» og «den kvindelige» tanke, i ny drakt.

Fra t. 1, s. 30, innføres «en pastoral melodi, som giver udtryk for den uskyldige lykkefølelse» i F-dur (loc. cit.). Her innskrenkes orkesteret til kun å bestå av strykere og klarinetter. En idyllisk melodi med forholdsvis enkelt akkompagnement gir assosiasjoner til en bekymringsløs tilværelse. Harmonikken er trygg, stabil og lite utfordrende. Kvinten ligger hele tiden som en stabil grunnmur, ved kontrabassenes liggetone på *f*, og 2. fioliners rytmiske figur på tonen *c*. Utviklingen i musikken skjer ved skifter i instrumentasjon, selve notemateriale blir ikke utviklet. Kvintens tilstedeværelse og mangelen på utvikling av stoffet bidrar til å opprettholde den trygge og idylliske stemningen gjennomgående. Men mot slutten spiller hele strykergruppen unisont, og det hele ender i en faretruende avslutning (se neste avsnitt) som vitner om at «mørkets makt» snart skal gjøre sin inntreden.

Ved kunnskapens tre ligger slangen på lur. Den lokker menneskene (t. 1, s. 31). Slange-temaet, som ligger i fløyte, er flyktig, og moduleres og kommer igjen flere ganger. Fiolinene svarer hele tiden slangen med et lignende tema, men i trinnvis bevegelse. All kromatikken danner en noe urovekkende stemning. Fra bokstav E (t. 1, s. 32) er det som om fiolinene uttrykker en slags advarsel ved lange og kromatisk nedadgående toner. Dette partiet munner ut i en lengre sekvens med slangens tema, der jeg ser for meg slangens forsøk på å overtale menneskene til å spise fra kunnskapens tre (fra t. 3, s. 34). Fra bokstav F (t. 3, s. 35) vender mannens og kvinnens temaer tilbake i diskusjon med hverandre. Ut fra diskusjonen bygger det seg opp en etter hvert dramatisk sekvens med utgangspunkt i mannens tema (fra t. 9, s. 35). Muligens er det her det går galt, og menneskene spiser fra treet. Etter å ha nådd et

høydepunkt (bokstav G, t. 1, s. 38), kommer kjærlighetens tema fra 1. sats inn i klarinett. Med kjærlighetens tema følger en idyllisk avdeling i musikken. Det er nesten så jeg tenker Borgstrøm her oppnår en slags falsk trygghet.

Den idylliske stemningen brytes derimot brått ved bokstav J (t. 1, s. 44). Pauke og messing kommer faretruende inn. Det går opp for menneskene hva de har gjort. Innimellom hører vi slangen, representert ved slangens tema i fløyte i nedadgående, latter-aktige bevegelser – «bagefter anklager samvittighedens stemme under slangens haanlatter» (Borgstrøm 1917). Fra bokstav K (t. 1, s. 47) kommer først kvinnens og så mannens temaer igjen, men denne gang i moll. «Modfalne angrer de to mennesker» (loc. cit.). I t. 8, s. 49, innføres den rytmiske figuren fra den pastorale melodien i fagott, liggende på kvinten. Dette forbereder den pastorale melodis inntreden, tidligere representert som den uskyldige lykkefølelse. Denne gang spilles denne i a-moll i stedet for F-dur. Dermed er ikke den uskyldige lykkefølelsen lenger så uskyldig og lykkelig. Satsen avsluttes med biter fra mannens og kvinnens temaer. Ingen lykkelig slutt.

Ut fra et tolkningsperspektiv er denne satsen skrevet svært ryddig og tydelig. Vi kan følge konkrete ledemotiver, og det er lett å forstå handlingsforløpet. Det er interessant å se hvor konkret Borgstrøm går fram når han komponerer musikk med bestemte, fastlagte, semantiske betydninger og binder dem sammen i lengre strekk. Det er nesten så musikken bikker over til å bli ren illustrasjon av tekst og utenommusikalske ideer. I andre sammenhenger tenker og skriver Borgstrøm mer absolutt-musikalsk, nesten i retning av Hanslick (jf. forrige kapittel). Dette viser en indre spenning i Borgstrøms prosjekt og reiser interessante tolknings spørsmål.

4.4 Tredje sats: «*Haarde trængselstider. Tanken skjænker idealismens trøst til de sorgbetyngede*»

4.4.1 Lite konkrete narrative holdepunkter

Tankens tredje sats er den satsen i symfonien med minst tekstlig forklaring, både i prologen og i teksten i *Aftenposten*. Til tredje sats har jeg valgt å ikke knytte tekst fra den tekstlige prologen til musikken direkte, uten at det nødvendigvis betyr at Borgstrøm har tenkt det sånn. Men Borgstrøm har likevel gitt satsen et visst tekstlig innhold, gjennom tittelen: «Haarde trængselstider. Tanken skjænker idealismens trøst til de sorgbetyngede». Tredje sats blir en

slags midtsats mellom andre sats – med Adam og Eva og syndefallet, den lokkende slangen og mørkets makt som stadig blir mer utslagsgivende – og fjerde sats, der mørkefyrsten ifører seg et vrengebilde av tanken for å villedde menneskene.

Tredje sats blir, slik jeg ser det, en illustrasjon av det harde livet. I stedet for å gi konkrete tekstlige holdepunkter for hendelser, som vi så flere eksempler på i andre sats, er Borgstrøm her kanskje mer ute etter å uttrykke en stemning. I hvert fall gjelder dette i første del av satsen, som tydeligvis skal illustrere de harde tider for menneskene. Stedet der «[t]anken skjænker idealismens trøst til de sorgbetyngede» er det muligens lettere å finne konkret i musikken. Borgstrøm hadde tro på at publikum selv kunne forstå symfoniens tredje sats. Hans forklaring slutter opp om min påstand om at denne satsen er ment mer som en skildring, og mindre som en fortløpende konkret, fortellende tekst i musikken. Dette underbygges av teksten i *Aftenposten*, der Borgstrøm skriver: «Der følger en langsom sats, hvor ”haarde trængselstider” anskueliggjøres. Tilslut skjænker tanken idealismens trøst til de sorgbetyngede. Denne afdeling vil neppe behøve nogen nærmere forklaring» (Borgstrøm 1917).

4.4.2 «Haarde trængselstider»

Satsens første del skal, ut fra min oppfatning, fremstille de harde trængselstider. Den åpner dystert med en akkordrekke kretsende rundt f-moll i strykerne. Vi settes med en gang inn i en alvorspreget stemning. Kun celloer har små, trinnvise forandringer i tonehøyde, hvilket utgjør akkordskiftene. De andre tre stemmene holder hele tiden fast på sine respektive toner. Alle de fire stemmene har imidlertid samme rytmikk. Et kort melodisk tema innføres solo i fagott, mens strykerne har pause (t. 5, s. 52). Temaet minner om Tanke-stoffets første del fra første sats, men også om mannens tema fra andre sats, skrevet om for å passe inn i satsens dystre preg. Strykerakkorder igjen, men denne gang kun to takter mot åpningens fire takter. Fagottens tema dobles av obo, fremdeles uten akkompagnement. Denne vekslingen mellom akkorder og en solistisk melodi tydeliggjør både den solistiske stemmen og akkordrekkene, samtidig som jeg synes det gir åpningen både en form for sårbarhet og egenrådighet. Musikken som helhet er preget av kromatikk og dysterhet. Når strykerne neste gang kommer inn med de samme akkordene (t. 3, s. 53), danner de et akkordteppe som blir liggende under temaet fagott nå fortsetter med. Kontrabasser ligger gjennomgående på tonen *f*, som fungerer som et slags rytmisert orgelpunkt. Også dette fagott-temaet er kort, kun to takter, beslektet med Tanke-stoffet fra første sats, men nå andre del av temaet. Videre kommer flere

instrumenter til med delmotiver fra temamaterialet som er presentert. Det hele bygges gradvis opp. Stemningen er sørgmodig. Denne presentasjonen illustrerer muligens de strevende menneskenes ulykkelighet. Det hele bygges opp, men innfris ikke i noe høydepunkt. I stedet tas musikken ned igjen, og ender opp i en seksjon kun bestående av kontrabasser med orgelpunkt på tonen g, en rytmisk figur på tonen c i pauke, og melodisk materiale med utgangspunkt i satsens etablerte hovedtema i bassklarinet (bokstav B, t. 15, s. 54).⁷ Etter hvert overtar engelsk horn melodistemmen (t. 9, s. 55) akkompagnert av et teppe av strykere liggende på en F⁶-akkord tremolo. Melodistemmen beveger seg fritt over dette bakgrunnsteppet, kun rytmiske figurer i pauke utgjør et annet element. Pauken gjenspeiler en del av de rytmiske figurene i melodistemmen, blant annet gjennom triolfigurer. Flere instrumenter kommer stadig til og det hele bygges opp mot et høydepunkt (fram mot t. 6, s. 56). Et crescendo med en kromatisk oppgang i høyt register, samt en kromatisk nedgang i bass, ender i en utskrevet stakkato-akkord, a-moll/e (t. 6, s. 56). Herfra følger fugen, som ble gjennomgått i forrige kapittel, med presentasjon i bratsj.

I og med at jeg ikke har knyttet noe tekst direkte fra den tekstlige prologen til denne satsen, og det ikke er konkrete figurer å finne i musikken, finner jeg det utfordrende å skrive ut denne analysen kun hermeneutisk. Til stadighet benytter jeg meg av mer konkrete musikalske holdepunkter, uten semantisk, narrativ betydning.

I t. 6, s. 86, innfører Borgstrøm denne etter hvert så svære fugen. Å bruke en absoluttmusikalsk form som fuge i et programmusikalsk verk er et interessant grep, men ikke unikt for Borgstrøm. Héctor Berlioz gjør blant annet det samme i sin *Symphonie Fantastique*. I den hermeneutiske konteksten vi nå er inne i, vil det være mindre relevant å gå grundig inn i fugens strukturelle oppbygning. Etersom fugen ble gjennomgått i analysen i forrige kapittel, er dette området også dekket fra før. Det interessante er *hvorfor* Borgstrøm velger å innføre fugen. Det sier han ingen ting om i sin skriftlige forklaring. Ut fra det han skriver i *Aftenposten* virker det som om dette for publikum bør være helt åpenbart. Jeg har ingen fasit på hvorfor Borgstrøm velger å innføre fugen, men ut fra satsens tematikk er det mulig å komme med noen tolkningsmuligheter.

Fugekomposisjon har på mange måter blitt regnet som den klassiske komponistens ildprøve. En skal være dyktig som komponist for å få til en vellykket fuge-komposisjon.

⁷ Det er på dette tidspunktet i plateutgivelsen av *Tanken* at en lengre seksjon av musikken uteblir fra innspillingen. I stedet velger dirigent Karsten Andersen å gå rett til fugen. Sånn jeg kjenner Borgstrøm ville han nok brukt lengre tid musikalsk på en oppbygning til denne fugen, hvilket han jo også gjør. Derfor blir det for meg en litt merkelig overgang i plateinnspillingen. Denne seksjonen er imidlertid beholdt i andre innspillinger av *Tanken* som finnes i arkivet på Nasjonalbiblioteket. Det er mulig å høre satsen i sin helhet der.

Holoman viser til bruken av fugen i komposisjoner på 1800-tallet som «a proffer of academic credentials» (Holoman). Borgstrøm var godt skolert, intellektuelt og musikalsk, hvilket bidrar til at han, etter min mening, mestrer å skrive en godt fungerende fuge. Borgstrøm fikk blant annet undervisning i kontrapunkt de årene han hadde Lindeman som lærer. Dette hadde han stort utbytte av i sitt virke som komponist. «Hos Lindeman lærte Borgstrøm fugens kunst», skriver Arbo i sitt minneord (Arbo 1925b:189). Arbo fastholder videre at Borgstrøm etter disse årene «nu raader over en sikker teknik, en stor kontrapunktisk dygtighet» (loc. cit.). Én grunn til at Borgstrøm velger å innføre en fuge kan ha vært at det var en mulighet til å vise hva han var god for. Men i Borgstrøms tilfelle tror jeg ikke han ville innført en fuge dersom det ikke kunne forsvares ut fra en mer dyptliggende mening enn kun det å være imponerende (jf. sitatene: «Det rene skjønheidsdyrkeri finder jeg forkastelig, for ikke at sige demoraliserende. Fordi ørkesløst føleri er uden livsværdi» og «Kunsten henter sin berettigelse fra sit forhold til livet», se kapittel 1). Dermed er det sannsynlig at en annen mulig årsak til innføringen av fugen, har opphav i satsens utenommusikalske tematikk.

Fugens stadige viderespining og nesten mekaniske form gir en god illustrasjon av det harde livet, som går og går innenfor visse rammer – i likhet med en fuge. Dette blir selvsagt min tolkning, men muligens kan ideen bak innføringen av fugen ligge i denne tematikken. Fugen bygges etter hvert opp til å omfatte hele orkesteret i et mektig parti. Etter et ritardando og et kraftig crescendo går fugen over i et høydepunkt, med satsens hovedtema nesten desperat og fortvilet i uttrykket (bokstav J, t. 1, s. 65). Med assosiasjoner til Tankens tema fra første sats og mannens tema fra andre sats, ser jeg for meg at dette uttrykker menneskenes fortvilelse over de harde trengselstidene. Dette kraftige partiet varer imidlertid bare åtte takter, før en diminuendo faser orkesteret ut. Strykere avslutter seksjonen spakt og alvorlig (fram mot t. 9, s. 66).

4.4.3 «Tanken skjænker idealismens trøst til de sorgbetyngede»

Med denne delen inntreter et stemningsskifte. Med ett er alt så mye lysere. Det er, med Borgstrøms ord, Tanken som skjenker idealismens trøst til de sorgbetyngede. Tankens tema kommer inn, spilt av fløyte og klarinett, vakkert akkompagnert av harpe. I t. 5, s. 67, vender temaet for de harde trengselstider, som jeg tenker representerer de sorgbetyngede menneskene, tilbake. Deretter følger en uttrykksfull sekvens der Tanken og de sorgbetyngede menneskene fører en form for samtale. Tanken skjenker menneskene på en overbærende og sindig måte «idealismens trøst». Dette resulterer i et nesten majestetisk parti fra bokstav M, t.

5, s. 70, der temaet for de harde trengselstider og Tankens tema spilles samtidig. De harde trengselstider er representert ved treblåsere og strykere, og Tanken er representert av markante trompeter. Dette partiet gir et uttrykk for håp, idet Tanken og menneskene møtes i samspill med hverandre.

Ved bokstav N (t. 1, s. 72) følger et markant og nesten tungt (*pesante*) parti, der hele orkesteret er involvert. En komplett strykergruppe spiller sekstendelsfigurer i akkompagnementet, men de løper ikke avgårde. Når temaet for de harde trengselstider kommer igjen helt mot slutten (t. 3, s. 73), legger vi noe annet i det enn ved tidligere gjennomspillinger, på grunn av alt det har gått gjennom i satsens musikalske forløp. Vår oppfatning av de samme notene preges av hendelsesforløpet.

Harpe og unisone strykere avslutter satsen i vakkert samspill.

4.5 Fjerde sats: «Mephisto ”Begjær” ifører sig tankens vrægebillede for at vildlede menneskeheten»

*Men mørkefyrrsten blev ei tilfredsstillt nok
ved at daare letfængelige elskendes flok.
Han skapte det ædle om til bruk for sin sjælesanken
og viste verden et vrægebil'de av gudetanken.*

4.5.1 Mefistoskikkelsen

Verkets fjerde sats er, som nevnt i kapittel 3, skrevet som en scherzo. Den har en skøyeraktig A-del, som følges av en mer alvorlig preget B-del. Hoveddelen er, ifølge Borgstrøm, ment å anskueliggjøre «Mefisto ”Begjær” [som] ifører sig tankens vrægebillede for at vildlede menneskeheten» (Borgstrøm 1917). Mefisto-skikkelsen er en demonskikkelse hentet fra *Faust*-legenden, kjent fra tysk litteraturhistorie. Både Faust-tematikken og Mefisto-skikkelsen (eller Mefistofeles) har opp gjennom historien vært brukt mye som utgangspunkt for tematikken i ulike kunstformer, som i litteratur, billedkunst og musikk. Goethes skuespill *Faust* er for eksempel kjent for mange. Innenfor musikk-feltet har blant annet Wagner skrevet en Faust-ouverture, og Liszt komponert fire Mefisto-valser – selvsagt før Borgstrøm komponerte *Tanken*. I *Tanken* brukes «Mephisto» synonymt med «mørkefyrrsten» («Mephisto» hentet fra satsens undertittel, «mørkefyrrsten» hentet fra den tekstlige prologen).

4.5.2 Karikaturer

Første del av fjerde sats, A-delen, er skrevet i kortere partier, alle basert på temaene fra første sats. Men her gjengitt «i en næsten karikert – delvis endog med hensigt banal holdt – omskrivning» (Borgstrøm 1917).

Åpningen med trompeter i oktaver på tonen *e* gir assosiasjoner til en parodisk versjon av første-satsens atomer. Dette motivet er til stadighet tilbakevendende i denne delen, særlig mellom de ulike partiene.

Det første partiet (parti A) spilles hurtig, og er en livlig og nesten komisk versjon av Tankens tema (fra t. 5, s. 74). Både mannens og kvinnens tankemotiver er representert. Første del av satsen er hovedsakelig preget av strykere og treblåsere (og horn) instrumentalt, med innslag av messing og slagverk av og til.

Litt etter bokstav A (t. 9, s. 76) følger et mellomspill preget av et kort motiv. Det minner om begynnelsen av den kvinnelige tankes motiv, men i oppadgående bevegelser i stedet for nedadgående. Det spilles hurtig og er preget av korte toner stakkato. Dette motivet varieres ved kromatiske skifter i tonehøyde, i stadig stigende bevegelse. Mellomspillet minner også om førstesatsens overgang med sekstendelsfigurer, mellom Tankens tema og kjærlighetens tema. Jeg kunne like gjerne omtalt dette tilbakevendende mellomspillet som et eget parti. Det er i likhet med de andre partiene basert på temaer fra første sats. Imidlertid fungerer partiet som overgang mellom de ulike partiene, i tillegg til at det gir assosiasjoner til overgangen fra Tankens tema til kjærlighetens tema i første sats, og jeg har derfor valgt å omtale det som et mellomspill.

Også i denne satsen fører overgangen, eller mellomspillet, til kjærlighetens tema (parti B), her skrevet om til en slags banal vals (t. 10, s. 77). I dette valse-partiet er første og andre slag i tre-takten betont. Dette bidrar til at partiet fremstilles med en platthet, og i tillegg mister flyten det opprinnelige kjærlighetstemaet har i første sats. Mot slutten av dette partiet vender det parodiske atom-motivet tilbake (tt. 5-6 og 9-10, s. 78), før partiet avsluttes med en takt generalpause (t. 11, s. 78).

Fra t. 1, s. 79, kommer mellomspillet igjen. Det leder fram mot et midtparti, C (t. 1, s. 81). Dette midtpartiet er basert på andre del av den mannlige tankes tema fra første sats. Parti C begynner roligere, med mer langstrakte toner, enn de øvrige partiene som har vært preget av kortere og mer oppstykkede figurer. Melodien ligger i 1. fiolin, og dobles så i fløyte (t. 7, s. 81). Deretter følger en sekvens der musikken går bort fra de lange strekkene og utvikler stoffet litt på samme måte som mellomspillet, med sine korte motiver som sekvenseres

kromatisk i oppadgående bevegelse (fra t. 13, s. 81). Dette bygger seg opp til en unison sekvens fra t. 7, s. 82.

Videre følger nye versjoner av de samme partiene som allerede er representert. Ved bokstav C, t. 1, s. 83, kommer mellomspillet inn nok en gang. Denne gangen leder det til det valse-pregede sidetemaet, som kommer inn i t. 1, s. 84. Fra t. 13, s. 86 får vi et kort gjenhør med den karikerte versjonen av Tankens tema (fra parti A), før mellomspilletts korte, sekvenserte motiver igjen preger musikken (fra t. 9, s. 87). Mellomspillet munner ut i en avslutning av satsens A-del.

Den oppstykkede formen med stadig skiftende tempi gir ikke den samme helheten som de andre satsene i verket har. Det er nok også hensikten i henhold til den banale tematikken. Borgstrøm bruker, slik jeg ser det, denne «forvrengningen» av musikken som et bilde på Mefisto-skikkelsens villedning av menneskene.

4.5.3 Alvorstungt midtparti

Den parodiske og livlige A-delen, følges av en mer alvorlig B-del. «En mellemafdeling er dog alvorlig i sit indhold. Her finder man den ulykkesstemning, som naturnødvendig maatte komme efter foregaaende», skriver Borgstrøm (Borgstrøm 1917).

Forsiktig og alvorlig innledes B-delen, anført av klarinetter og fagotter (t. 1, s. 90). En diminuendo fra første akkord til neste er med på å produsere spenning i musikken. Denne dynamiske effekten, sammen med det langsomme tempoet, gir inntrykk av en slags håpløshet. Det er, i mine øyne, som om instrumentene «gir litt opp» for hver akkordprogresjon de spiller. Ved bokstav G, t. 25, s. 90, kommer et tema inn med obo. Akkompagnementet flyttes til strykerne. Strykernes sordiner skaper en dempet klang. Oboens tema er vakkert, melankolsk og uttrykksfullt, og gjør håpløsheten litt mindre fremtredende. Musikken blir litt friskere i uttrykket, men beholder foreløpig sitt alvorlige preg. Temaet flyttes etter hvert til fløyte (t. 33, s. 90). Dette utgjør en klanglig variasjon. Etter at fløyte har spilt gjennom temaet, dobler obo og fløyte hverandre ved temaets neste gjennomspilling. Videre utvikles stoffet i kjent Borgstrøm-stil, ved at de ulike stemmesjiktene bytter roller. Akkompagnementet flyttes til treblåserne, mens melodistemmen flyttes til cello. Musikken gis en ny klangfarge.

Fra bokstav J, t. 9, s. 92, skjer det noe nytt. Strykerne spiller igjen akkorder. 1. fioliner divisi spiller en oppadgående trinnvis linje som leder fram til t. 13. I t. 13, s. 92 kommer fagotter og to horn inn med en kraftig og markert unison, trinnvis, oppadgående linje. Strykerne ligger med lange toner under melodilinja. Den melodiske linjen fungerer som en

påminner om tematikkens alvor. Hornklangen gir inntrykk av en majestetisk og mektig karakter. Strykerne er litt forsiktige, *p*, hornene er selvsikre, *f*. Dette partiet utvikles ved at flere stemmer legges til både i strykerakkompagnementet og i den trinnvise melodistemmen, samt at styrkegradene øker i volum. Snart spiller fagottene og alle hornene den trinnvise melodien, mens alle strykerne, med unntak av kontrabasser, spiller divisi. Det vil si at Borgstrøm kan ta i bruk et større register, og få en annen klang og tekstur i akkompagnementet enn han ville fått ved å kun benytte de vanlige fem strykerstemmene.

Høydepunktet nås ved bokstav L, t. 1, s. 94. Her kommer temaet fra begynnelsen inn igjen, denne gang unisont i alle strykerne, bortsett fra kontrabass. Treblåserne spiller triolbevegelser i en motstemme til strykernes melodi, mens messingen spiller lange toner. Slagverk – pauke, cymbal og tromme – underbygger resten av orkesteret. Dette partiet går fram til bokstav M, t. 4, s. 97.

I en avsluttende kadens anskueliggjør celloene B-delens ulykkesstemning i en stadig nedadgående melodi legato, over fagotter og horns sammenbindende lange toner, og fiolinenes stakkatospill i triolbevegelser. Delen avsluttes hendøende av celloer i dypt register.

Deretter gjentas den livlige A-delen identisk, og ender til slutt i en klassisk avslutningsakkord på C.

4.6 Femte sats: «Tanken træller under materialismens aag – kloden sprænges – tanken vender i sin oprindelige, rene skikkelse tilbake til verdensrummet»

Og mennesket i sin daarskaps nat

i samme slette spor tog livet fat.

*Til trælletjen'ste blev tanken ubarmhjertig bunden
og dens værdi i forhold til materien funden.*

Som alt forgjængeligt stræver mot sin undergang,

vil jordekloden ogsaa gaa tilgrunde engang.

*Men i sin uforgjæng'lighed vil tanken vige
og søke sig et hjemsted i de rene sfærers rige.*

Saa vil det gaa.

Dog himmelherskerens kjærlighet er uten grænse:

derfor vil tanken i lutret væsen tilbakevende.

*Ti skaperen aldrig vil opgi at virkeliggjøre sin mening:
at bringe tanken med viljerenhet i forening.*

*Saa rinder op de svundne tider uavbrudt paany
i universets evig dæmrende morgengry.*

4.6.1 Undergang og viljerenhet

Tankens siste sats forteller om veien mot jordens uunngåelige undergang. Kun den rene Tanken med «viljerenhet» skal bestå. Hele satsen er, som nevnt i kapittel 3, en oppbygning til høydepunktet der kloden sprenges i t. 5, s. 125. Fiolinene spiller gjennomgående noen pågående sekstendelsfigurer i effektiv framdrift. «Formelt kan denne avslutning i sin overveiende udstrækning betegnes som et ”Perpetuum mobile”, da violinerne helt til kloden sprænges uafbrudt er beskæftiget med fortløbende sextendelsfigurer», skriver Borgstrøm (Borgstrøm 1917). Et «perpetuum mobile» betyr egentlig bare «evigvarende bevegelse», og er en måte å betegne et musikalsk verk på, karakterisert av en sammenhengende og konstant strøm av noter i raskt tempo. Nettopp som fiolinenes sekstendelsfigurer i denne satsen.

4.6.2 «Tanken træller under materialismens aag»

De allerede introduserte sekstendelsfigurene i fioliner er det første vi møter i *Tankens* siste sats. Tempoet er raskt, *allegro molto*. Allerede i t. 3, s. 98, kommer satsens hovedtema inn – en ny omskrivning av den mannlige tankens tema fra første sats. Borgstrøm har uttalt at man også her vil finne «tankemotiverne i ny udarbeidelse» (Borgstrøm 1917). Tankens tema spilles av strykerne i dypest register, bratsjer, celloer og kontrabasser. Tonen settes piano, *p*, men dras via et crescendo til neste tone, *f*. De mørke strykerne gir sammen med fiolinenes sekstendelsfigurer musikken en nesten faretruende stemning. Vi kan ane utviklingen mot klodens undergang allerede her.

I t. 3, s. 99, blir den kvinnelige tankes tema innført i treblåsere over fiolinenes stadige sekstendelsfigurer. I denne omskrivningen er temaet mer taktfast enn i første sats, i den forstand at notene hele tiden kommer på taktslagene. Temaet inneholder ikke forsiringer, intrikate rytmiske figurer eller andre estetiske virkemidler, men er nokså «rett på sak». I utviklingen av satsen bruker Borgstrøm lang tid på dette stoffet. Det samme musikalske materialet går igjen på ulike måter, og blir gjerne variert ved modulasjoner til nye tonearter eller ved at ulike sjikt og instrumentgrupper veksler på å spille det samme musikalske materialet, for å oppnå ulike type klanger i orkesteret.

Etter hvert tas også messinginstrumentene opp i orkesteret, og fra bokstav B, t. 1, s. 102, spilles et mektig parti. Det faretruende hovedtemaet fra begynnelsen ligger i det dypeste

registeret, tromboner og tuba dobler celloer og kontrabasser. Dette partiet varer imidlertid ikke mer enn åtte takter, før Borgstrøm tar det hele ned igjen i en overgang til satsens sidetema, anført av en bølgende melodi i cello.

Borgstrøm betegner satsens sidetema som religionspreget: «Et sidethema har religiøs karakter og skildrer de arbeidstrættes tilflugt til kirkens fortøstning, hvad ogsaa den orgelmæssige slutning af themaet giver besked om» (Borgstrøm 1917). Stemningen i sidetemaet gir assosiasjoner til en slags kirkelighet, både i harmonikk og ved den korallignende behandlingen av notematerialet. Med «den orgelmæssige slutning» (jf. Borgstrøm 1917), vil jeg tro Borgstrøm sikter til tt. 4-8, s. 106, der orkesteret har et orgellignende preg, og med lange toner og et orgelpunkt på grunntonen *e* danner en plagal kadens, vanlig i nettopp kirkemusikk.

«Efterhvert træder ambolt og sirene til orkesterinstrumenterne for at betone den nervøse arbeidsudfoldelse», skriver Borgstrøm (Borgstrøm 1917). Ambolten gjør sin inntreden i orkesteret rett etter den orgellignende avslutningen av satsens sidetema (t. 1, s. 107). Den spiller gjennomgående på alle fjerdedelsslagene fram til klodens sprengning. Amboltens metalliske og industrielle klang underbygger Borgstrøms idé om Tanken som «træller under materialismens aag» (jf. satsens overskrift). Ved amboltens inntreden vender også stoffet fra satsens begynnelse tilbake. Her er vi tilbake til den sparsommelige orkestreringen fra begynnelsen, der orkesteret består av temaet i de mørke strykerne, fiolinenes pågående sekstendelsfigurer, samt ambolten som nytt element. Det eneste nye elementet som er lagt til, ut over ambolten, er en lang tone på *d* i fagotter. *D*-en bygger opp om den mannlige tankes tema, som også går fra *d* i denne gjennomspillingen. Som i satsens begynnelse kommer også her treblåsere inn med den kvinnelige tankes tema fra t. 5, s. 107. Videre bygges det samme stoffet opp ved å gradvis tilføre flere instrumenter i orkesteret. Strykernes stadige draging i melodien forbundet med fiolinenes sekstendelsfigurer og den gradvise utvidelsen av orkesteret er med på å skape en framdrift mot et foreløpig ukjent mål, hvilket, etter min mening, fører til en forventning hos lytteren.

Fra bokstav F, t. 5, s. 109, blir et nytt element lagt til i orkesteret, ved at det i hornene innføres et fanfare-motiv. Dette motivet gir assosiasjoner til behandlingen av atomenes motiviske utvikling gjennom hele verket, blant annet gjennom fanfare-lignende motiver i andre og fjerde sats. Det motiviske fanfare-materialet blir med i utviklingen av musikken til og med t. 2, s. 110.

Orkesteret munner ut i et høydepunkt fra bokstav H, t. 1, s. 113, et kraftig tutti-parti i styrke *ff*, over den mannlige tankes tema. Nok en gang avbrytes et kraftig parti av sidetemaets

inntreden, denne gang etter bare fire takter. Borgstrøm benytter ofte denne typen spenningsoppbygning i verket. Han bygger musikken gradvis opp til et høydepunkt, for så å ta det ned igjen. Bygger opp nok en gang, og tar det ned igjen, før det bygges gradvis opp og når en slags finale.

Etter en overgang (tt. 1-4, s. 114), følger igjen sidetemaet med sin religiøse karakter. Sidetemaet fungerer nesten som et slags pusterom i musikken, der det er mulig å senke skuldrene litt og ta en pause fra den stadige oppbygningen mot klodens sprengning. Men fiolinenes ustanselige sekstendelsfigurer minner oss stadig om satsens tematikk.

Sidetemaets pusterom går imidlertid brått over i en intensivering av Tankens temaer i dobbelt tempo (t. 1, s. 117). På dette punktet gjør også sirenen sin inntreden (t. 2, s. 117). Når det gjelder bruk av sirene i orkester er faktisk Borgstrøm forholdsvis tidlig ute, selv om det finnes en del komponister som faktisk har benyttet seg av det samme. «Many twentieth-century composers have used sirenes, especially Edgard Varèse, George Antheil, and Paul Hindemith, to paint a realistic picture of "modern" society» (Adler 2002:466). Flere 1900-tallskomponister har tatt sirene inn i orkesteret for å gi en illustrasjon av det moderne samfunnet. Dette utgjør nok også en del av hensikten til at Borgstrøm har valgt å ha med sirene, men jeg tror i tillegg den er innført fordi den gir en foruroligende effekt.

Videre i satsen intensiveres musikken stadig etter hvert som den nærmer seg høydepunktet. Hele orkesteret innlemmes i oppbygningen. Mot høydepunktet spilles temaene i kraftige, gjennomtrengende messinginstrumenter. Høydepunktet nås i et leven i t. 5, s. 125 (Borgstrøm 1917). Det er kloden som sprenges. Selve sprengningen av kloden er bare på en takt, der hele orkesteret spiller sammen i ritarderende triolrytmikk. «Og en forfærdelig kakofoni meddeler, at kloden er sprængt, hvorefter den uforgjængelige tanke svæver ud i verdensrummet i følge med atomer, som nu er fylt med en partikkel af det kvindelige tankemotiv, hvorved muligens en ny og bedre klode engang skal fremstaa», skriver Borgstrøm om avslutningen (loc. cit.).

Etter den voldsomme sprengningen av jorda, kommer avslutningen som kontrast. Den utenomjordiske, punktmusikklignende stemningen fra første sats, der atomene er utgangspunkt og Tanken fødes i verdensrommet, er tilbake. På denne måten er *Tanken* å regne som et sirkelverk. Tematikken fra begynnelsen kommer igjen mot slutten, ikke bare rent musikalsk, men også ut fra den tekstlige prologen. Utviklet fra atomenes korte *e*, er atomene her fylt av en partikkel av den kvinnelige tankes tema. Dette korte motivet fungerer på samme måte som atomenes korte *e* gjorde innledningsvis, ved at det hopper fram og tilbake i de ulike treblåserne. Bratsjer, celloer og kontrabasser danner et underliggende teppe med tremolo på *e*.

I t. 8, s. 126, spilles første del av Tankens tema, og går deretter igjen i stadig stigende register. Tanken avsluttes med 1. fiolin, som fra t. 8, s. 127, blir liggende på en firstrøken *c*, kun omkranset av atomene med den kvinnelige tankes partikkel i skifter mellom treblåserne.

Selv om *Tanken* avsluttes med jordens undergang, er ikke slutten håpløs. Det ligger en optimisme i Tankens overvinnelse over alt det forgjengelige, et håp om en bedre verden.

4.7 Sammenfatning av den hermeneutiske analysen

Det første som slår meg etter å ha utført den hermeneutisk analysen av *Tanken*, er at den utskrevne teksten er atskillig kortere enn i den strukturelle analysen. Innledningsvis i dette kapitlet stilte jeg spørsmål om programteksten muligens ville bli for vag og allmenn i en musikkanalytisk sammenheng, og derfor bli utilstrekkelig i den forstand at man kunne få vanskeligheter med å si nok om det musikalske materialet. Med tanke på det nevnte vil jeg hevde at det tekstlige programmet faktisk er utilstrekkelig. Det er for lite å si om musikken hvis vi kun skal ta utgangspunkt i programteksten. For å kunne beskrive ordentlig hva som skjer i musikken trenger man noen indre-musikalske holdepunkter. Formalisme og strukturanalyse er nødvendig for å kunne beskrive hva som skjer konkret i musikken. I min hermeneutiske tilnærming til det musikalske materialet kommer jeg ikke utenom å beskrive spesifikt musikalske hendelser, til tross for mitt forsøk på å i størst mulig grad la være. Både i strukturanalysen og den hermeneutiske analysen glir jeg hele tiden over til den andre siden, og tar med meg fremgangsmåter eller uttrykk fra den andre analysen over i metoden jeg egentlig benytter meg av.

På ett punkt legger programmusikken til rette for analysen – ved bruken av ledemotiver. En rent hermeneutisk analyse kan by på utfordringer. Ledemotivene kan da være gode holdepunkter, ettersom de utgjør konkrete bestanddeler i musikken. Dette gjelder også i *Tanken*. Disse motivene, eller temaene, blir på en måte et slags bindeledd mellom hermeneutikken og formalismen. De er gjerne utenommusikalske ideer utskrevet i musikk, men fungerer i musikken som temaer, som på lik linje med hovedtema, sidetema osv. i mer formalistisk sammenheng utvikles gjennom det musikalske forløpet. Jeg vil si den største forskjellen på temaene i absolutt musikk og ledemotivene i programmusikk i hovedsak er hva de er ment å uttrykke.

En vesentlig forskjell på strukturanalyse og hermeneutisk analyse som metoder for vedkommende som skal utføre en analyse, er i mine øyne måten man tenker på, og hvilke spørsmål man stiller underveis. I strukturanalysen er til stadighet spørsmålet man prøver å

finne svar på: «hvordan er dette bygd opp?». Den hermeneutiske analysen stiller helt andre spørsmål, som «hvordan oppleves dette?» eller «hva er dette et uttrykk for?».

De to analysene jeg har utført endte opp med å bli ulike, men tok utgangspunkt i den samme musikken. Det at analysene i begge tilfeller kom litt til kort, skyldes i større grad den metodiske tilnærmingen til materialet enn det musikalske materialet i seg selv. Etter min mening var det mulig å se ett og samme verk både som absolutt musikk og programmusikk, til tross for et programmusikalsk utgangspunkt.

5. Konklusjon og avslutning

5.1 Samling av trådene

Innledningsvis i avsnitt 1.4, «Problemstilling og sentrale spørsmål», presenterte jeg en todelt problemstilling. Jeg ønsket i denne masteroppgaven både å undersøke et historisk og musikalsk materiale, i form av Hjalmar Borgstrøm og hans verk *Tanken*, og et metodologisk materiale, med utgangspunkt i de teoretiske begrepene absolutt musikk og programmusikk, og i kombinasjon av dette undersøke den verbalspråklige musikalske analysens muligheter og begrensninger. I problemstillingen stilte jeg også et par relevante spørsmål om tematikken rundt absolutt musikk og programmusikk i analytisk sammenheng, og jeg kom med to påstander jeg ønsket å prøve underveis i oppgaven. Jeg mener alle de ulike spørsmålene og påstandene i problemstillingen henger sammen og på et vis sammenføres i undersøkelsen av *Tanken* som absolutt musikk og programmusikk. Hvor står vi nå, med tanke på problemstillingen, og hvor har vi vært?

Hjalmar Borgstrøm var en sentral skikkelse i Kristianias musikkliv på begynnelsen av 1900-tallet, både som kritiker i *Verdens Gang* og *Aftenposten*, og som komponist. I musikalsk tenkesett identifiserte han seg i størst grad med den tyske programmusikken. Han hadde musikalske forbilder som Beethoven, Richard Strauss og, i aller høyeste grad, Wagner. Som person var Borgstrøm intellektuell og idealistisk, og han var seriøs i sitt arbeid. Han hadde et brennende engasjement for musikken, ikke minst musikkens tankeinnhold, og et ønske om å formidle musikalsk kunnskap til det norske folk. Borgstrøms musikk ble jevnlig framført i hans levetid, men etter hans død har interessen for ham dalt, og han har blitt et navn de færreste kjenner til.

Det har vært interessant å sette seg inn i det historiske materialet som handler om Borgstrøm som person og som skikkelse i Kristianias musikkliv. Ikke bare fordi et historisk innblikk i en annen tid og et annet menneske er interessant i seg selv, men også fordi Borgstrøms biografi, sammen med de musikalske og musikkestetiske strømningene i samtiden, både i Norge og på det europeiske kontinentet, i så stor grad har vært utslagsgivende for utformingen av musikken hans. Dette fører oss over til det musikalske materialet, *Tanken*.

I Borgstrøms verkliste står hans fem symfoniske dikt sentralt. Det siste i rekken av disse er *Tanken* (opus 26), fullført i 1916. *Tanken* er et stort orkesterverk i fem satser, med en tilhørende tekstlig prolog. Prologen forteller i nokså svulstige ordelag om «Tanken», fra den fødes i verdensrommet, går gjennom syndefall og materialisme – men også innslag av idealisme – til det til slutt går galt for menneskene, og jorden sprenges. Kun den rene tanken består, med et håp om en bedre verden. Den tekstlige prologen er skrevet av Borgstrøm selv, og gir sannsynligvis uttrykk for komponistens idealisme og verdenssyn, i hvert fall til en viss grad. *Tanken* var en suksess, og ble framført både i Norge og utlandet. Mange regner *Tanken* for å være Borgstrøms hovedverk, men verket har aldri tidligere blitt studert inngående. Derfor var det også av stor historisk interesse å undersøke dette verket.

Borgstrøm var, som vi har sett, en sterk tilhenger av programmusikken. Romantikkens diskusjon rundt musikkens mening, med hovedsete i Tyskland, dannet to motpoler som forsvarte hvert sitt musikkensyn. Musikken innenfor det musikalske synet de to polene forsvarte, fikk etter hvert betegnelsene «absolutt musikk» og «programmusikk». Tilhengerne av absolutt musikk regnet musikken for å være autonom og fri fra utenommusikalske forbindelser. Tilhengerne av programmusikk mente musikken hadde semantisk innhold og kunne uttrykke utenommusikalske assosiasjoner. Musikktenkningen utgjør altså en tydelig forskjell mellom de to gruppene, men hvor ulikt var egentlig det *musikalske* materialet til de ulike retningene? Den absolutte musikken ble særlig av musikkonservatoriene regnet for å være den «riktige» retningen. Dette har bidratt til programmusikkens svake posisjon i romantikken. Programmusikken har, i større grad enn den absolutte musikken, blitt kritisert. Kritikken har blant annet gått ut på at kritikerne mener programmusikken nedgraderer musikkens egenverdi, og er dårligere håndverk enn den absolutte musikken, for eksempel ved å være «formløs».

I og med at oppgavens innhold står i en programmusikalsk kontekst, har det vært naturlig å ha fokus rundt denne tematikken, både med tanke på litteratur og nedslagsfelt i analysen. I analysene har jeg fokusert mye på Borgstrøms behandling av motivisk-tematisk materiale, utvikling av det musikalske materialet, form og hermeneutikk. Dette har selvsagt gått på bekostning av noe annet. Parametere som harmonikk, tekstur, orkestrering osv. har ikke fått like mye plass i oppgaven. Dette har vært et bevisst valg fra min side, ettersom det er mindre relevant for problemstillingen. Jeg har likevel forsøkt å få med de aspektene av musikken jeg anser for å være mest relevante i henhold til oppgaven, også utover det motivisk-tematiske. Jeg håper med dette jeg har klart å gi et representativt inntrykk både av Borgstrøm som komponist generelt, og *Tanken* som verk spesielt.

5.1.1 Sentrale spørsmål

Spørsmålene om hvor nødvendig det tekstlige programmet er for forståelsen av et programmusikalsk verk, og hvilke konsekvenser musikkens synet får for analysen, var noe av det jeg ønsket å undersøke i denne oppgaven. Jeg vil si svaret på det første beror på hva vi legger i begrepet «forståelsen» av et programmusikalsk verk. Mitt inntrykk, etter å ha jobbet med problemstillinger omhandlende programmusikk, er at det tekstlige programmet i et programmusikalsk verk ikke er avgjørende for en god *lytteropplevelse*. Det er imidlertid viktig å presisere at dette gjelder dersom verket er velkomponert. I det legger jeg blant annet at det har en indre-musikalsk logikk og er bygget på prinsippet om at teksten er underlagt musikken, og ikke motsatt. *Tanken* som musikk er, etter min mening, et eksempel på et senromantisk orkesterverk som innehar gode musikalske kvaliteter, uavhengig av programmet. Dersom musikken og framføringen er god, vil sannsynligvis også lytteropplevelsen være god, med forbehold om gode lyttingsforhold. Tilstedeværelsen av, eller mangelen på, det tekstlige programmet vil ikke være det avgjørende momentet.

For å forstå hva et programmusikalsk verks *semantiske innhold* er ment å være, vil jeg derimot si at programmet er nødvendig. Særlig hvis det er ønskelig å forstå hvordan komponisten har tenkt verket. Om ikke annet kan det tekstlige programmet gi lytteren noen holdepunkter det kan være berikende å ta med inn i lytteropplevelsen. Likevel kan også konteksten spille en rolle i denne sammenhengen. Instrumentalmusikk kan ha narrative, musikalske referanser som kan sies å være allmenne. For å kunne oppfatte disse allmenne referansene må man ha kunnskap om konteksten musikken har blitt til i. Dersom vi ser for oss at vi på 2000-tallet hadde hatt en spesiell konkret musikalsk referanse for følelsen «trist», i klang eller tematisk materiale eller noe annet, måtte lytteren nødvendigvis vite om at denne musikalske referansen var allment kjent som et uttrykk for følelsen «trist» for å kunne forstå det semantiske innholdet i musikken. Dersom slike referanser blir benyttet i programmusikk, hvilket det finnes tilfeller av, og man kjenner til konteksten, vil programmet ha noe mindre betydning. Slike allmenne referanser finner vi for eksempel i barokkens affektlære, hvilket påviser at det programmusikalske tenkesettet historisk sett går langt tilbake i tid. Det tekstlige programmet spiller altså en rolle for hvordan vi forstår musikken, men det er ikke nødvendigvis utslagsgivende for en god lytteropplevelse.

Spørsmålet om hvilke konsekvenser musikkens synet får for analysene var mest utslagsgivende før jeg undersøkte *Tanken*. Som Kjerschow er inne på, viser mitt valg av metode at jeg allerede har plassert objektet. Da jeg undersøkte *Tanken* som absolutt musikk, var den strukturanalytiske metoden innfallsvinkel. Dette metodologiske valget gjorde jeg

fordi jeg mener strukturanalysen føyer seg inn i en absolutt-musikalsk tankegang. Valget av metode sier mye om hva jeg forventer å finne. I strukturanalysen var hensikten å se musikken som absolutt musikk, og å undersøke indre-musikalsk logikk og konkrete bestanddeler i musikken, for å demonstrere at verket kan ses som absolutt musikk. Det motsatte gjelder for den hermeneutiske analysen. Når man utfører en hermeneutisk analyse av et verk, forventer man å finne semantisk innhold og narrative virkemidler. Grunnen til at analysene blir ulike er nettopp at jeg søker å finne ulikheter, og valget av metode viser dermed at jeg har plassert objektet. Derfor har musikkens syn en konsekvens i valget av analysens metode og vinkling.

5.1.2 Prøvde påstander

Jeg kom med to påstander jeg ønsket å prøve i oppgaven. Den første påstanden gikk ut på at det tradisjonelle skillet mellom absolutt musikk og programmusikk er i overkant polarisert, og at det i bunn og grunn ikke er store vesentlige forskjeller på de to musikalske retningene, når det kommer til musikalsk materiale. Nettopp derfor var det fra mitt ståsted interessant å undersøke et verk som i utgangspunktet var ment å være programmusikk, men som av mange har blitt sett på som et vel så bra verk *uten* det tekstlige programmet, da å regne for absolutt musikk.

Etter å ha undersøkt *Tanken* både som en ren symfoni og som programmusikk har jeg ikke endret mening. Analysene ble ulike ut fra om jeg så verket som absolutt musikk eller programmusikk, men det var fordi jeg hadde som hensikt å lete etter, og beskrive, ulike musikalske elementer. At det i det hele tatt var mulig å analysere det programmusikalske verket *Tanken* som absolutt musikk, er i seg selv et argument som taler for at de musikalske skillene er minimale. Musikken i absolutt musikk og programmusikk er, tross alt, bygd opp av de samme kompositoriske virkemidlene og prinsippene, og har blitt til på samme tid. Derfor mener jeg Susan McClary har et poeng når hun hevder at alle står i sin egen kontekst (jf. kapittel 2). I begge de musikalske retningene vil musikken ha utgangspunkt i samme kontekst.

Min andre påstand gikk ut på at de ulike analysemetodene trenger hverandre for å kunne gi en analyse som er representativ for musikken. Ved å bare holde seg til én metode, for eksempel kun strukturanalyse eller hermeneutikk, vil man miste betydningsfulle aspekter ved musikken. Dette fikk jeg kjenne på selv da jeg forsøkte å utføre de to analysene av *Tanken*. Selv om jeg var bevisst at mine analyser kom til å ha vesentlige mangler, grunnet mine forsøk på å utføre analysene på en bestemt måte, var det vanskelig for meg å utføre dem uten å komme innom den andre metoden. Faktisk vanskeligere enn jeg hadde trodd. Det var

som om jeg hele tiden «skled» over i den andre metoden, i mine forsøk på å uttrykke musikken med ord.

I strukturanalyse er en del av målet å gi en mest mulig objektiv analyse, blant annet ved å undersøke verkets konkrete oppbygning og form. I min strukturanalyse hadde jeg partituret som utgangspunkt, og jeg forsøkte å se så konkret på det musikalske materialet som mulig. I og med at Borgstrøms partitur er godt skrevet, lettleselig og oversiktlig var det ikke vanskelig å finne fram til verkets konkrete bestanddeler. Men uten noen form for forståelse av begreper som spenning, forventning, beskrivende metaforer, og lignende mindre konkrete bestanddeler som gjør musikken levende, ble det hele, i mine øyne, platt og innholdsløst. Hva er poenget med å kunne se at strykerne spiller en kvint hvis man ikke kan ha noen formening om hvilken betydning det har for musikken, eller for musikkens mening? Til tross for at man mister perspektiver som ikke kan beskrives konkret, mener jeg strukturanalysen har stor nytteverdi. Den er helt essensiell i arbeid med å lære hvordan musikk er bygd opp. Dette kan være svært nyttig i arbeid med for eksempel komposisjon og arrangering, noe også Bent er inne på (Bent 1987:2).

I den hermeneutiske tilnærmingen var problemet at det var vanskelig å si noe om musikken uten indre-musikalske referanser og holdepunkter. Det var mulig å gi et forslag til hvordan Borgstrøms ideer var gjengitt musikalsk. Min egen hypotese om at programteksten muligens ville bli for vag, og ikke treffe alle differensene i musikken, ble definitivt innfridd. Helt konkret kan dette måles ut fra lengden på analysene. Den hermeneutiske analysen ble kortere enn strukturanalysen, rett og slett fordi det var vanskelig å finne ting å si uten å skulle benytte begreper fra strukturanalysen. Strukturanalysen kunne jeg derimot ha skrevet enda lenger, dersom jeg ukritisk hadde tatt med flere av de musikalske holdepunktene.

Selv om de musikalske analysene endte opp med å bli ulike, er ikke de to metodene atskilte verdener. De henger sammen. Hermeneutikken bruker analytiske begreper, og strukturanalysen bruker fortolkning. Analysene er sammenvevd, men ikke like.

Sentralt i problematikken rundt absolutt musikk og programmusikk står spørsmålet: Kan musikk beskrives med ord? Dette gjelder også i analysesammenheng. Jeg tror man uansett metode vil miste aspekter ved musikken i en analyse. Musikken er tross alt musikk og ikke tekst. Musikken skapes i øyeblikket, den er ikke noe konkret, eller en varig tilstand. Men i et forsøk på å beskrive musikk med ord, vil jeg påstå at en konstruktiv analyse som forbinder strukturanalysen med hermeneutikken gir et bedre utgangspunkt for å se den helhetlige musikken, enn én enkelt metode vil greie alene. I likhet med skillet mellom absolutt musikk og programmusikk, mener jeg den musikalske analysens skiller mellom de

ulike analysemetodene er helt unødvendig. Hva er poenget med å opprettholde skiller dersom skillene ikke har noe for seg, og de ulike retningene til og med kan ha stort utbytte av hverandre?

Problemstillingen i denne oppgaven gjelder ikke bare for *Tanken*, men den verbalspråklige musikalske analysen generelt. Undersøkelsene av *Tanken* sier noe om hva den musikalske analysen er i stand til å gjøre, men også hva den *ikke* er i stand til å gjøre. Dette gjør problemstillingen aktuell i dag, også ut over den senromantiske klassiske musikken.

I likhet med McClary står også jeg i min egen kontekst, farget av min egen tid og min egen forforståelse i møte med denne musikken. Kjerschows påstand om at valget av metode viser at man allerede langt på vei har plassert fenomenet (jf. kapittel 2), gjelder også meg. Allikevel håper jeg oppgaven kan ha vært med på å reise interessante spørsmål i diskusjonen rundt absolutt musikk og programmusikk, samt å belyse en musikalsk retning og en komponist som har falt litt utenfor i den norske musikkhistorien.

5.2 Absolutt musikk og programmusikk i dag

Striden rundt absolutt musikk og programmusikk har blitt viet mye plass i musikkhistorien. Muligens vil tanker som omhandler musikkens mening eller forholdet mellom musikk og språk forbli en evig kilde til diskusjon. Så hvilken stilling har den absolutte musikken og programmusikken i dag? Susan McClary hevdet i 1993 at den absolutte musikken fremdeles ruvet øverst i musikkhierarkiet. Har dette forandret seg i løpet av de siste 20 årene?

Den amerikanske musikkhistorikeren Berthold Hoeckner ga i 2002 ut boken *Programming the Absolute*, der han innledningsvis blant annet skriver: «Today, however, the idea (and ideology) of absolute music has finally lost its privileged position in Western art music and it is no longer a dominating paradigm in the scholarly study thereof. Absolute music has become relative» (Hoeckner 2002:3). Hoeckner hevder altså at den absolutte musikken i dag har mistet sin posisjon i den vestlige kunstmusikken. Stemmer dette?

Mitt inntrykk er til en viss grad sammenfallende med Hoeckners. Uten at jeg har undersøkt dette inngående, tror jeg den absolutte musikkens posisjon henger igjen hos enkelte, men i all hovedsak gradvis blir stadig mer svekket. Ideen om musikken som autonom og uavhengig av utenommusikalske faktorer synes for meg å ha størst nedslagsfelt i enkelte musikkfaglige kretser, altså hos «fagfolk» eller «kjennere» av musikk. Jeg tror denne tankegangen kan gjelde både for klassisk instrumentalmusikk, men også for eksempel for instrumental jazzmusikk og andre musikalske sjangre. Det er kanskje ikke så rart hvis fagfolk

ønsker å forsvare viktigheten av musikkens selvstendighet. Vi kan imidlertid stille spørsmål om musikken blir mindre verdt av å skape assosiasjoner ut over seg selv? Eller om tankegangen om at musikk kan ha semantisk innhold går på bekostning av musikkens egenverdi?

Det blir selvsagt bare mine spekulasjoner, men selv om enkelte fremdeles forfekter tanken om musikken som autonom, tror jeg det i dag er lettere og viktigere for folk å fokusere på om det de lytter til gir en god lytteropplevelse, heller enn om det er ment å være absolutt musikk eller programmusikk. Dessuten tror jeg ikke musikk kan være helt fri for utenommusikalske assosiasjoner. Dette ser jeg imidlertid ikke på som noe negativt, eller noe som nedgraderer musikkens egenverdi. Faktisk tror jeg mange *ønsker* at musikk skal være noe som appellerer til følelser eller skaper assosiasjoner ut over seg selv, og at musikken da blir vel så verdifull. Dessuten mener jeg at det å skape unødvendige skiller og motsetninger er uheldig, også i musikken.

5.3 Borgstrøm i dag

Vi kan faktisk snakke om et lite Borgstrøm-oppsving i løpet av de siste snaue 30 årene. Erling Guldbrandsen er, som det går fram av denne oppgaven, blant dem som har engasjert seg for Borgstrøms musikk og virke, hvilket har ført til at flere har hatt anledning til å få kjennskap til Borgstrøm, inkludert meg selv. Den tidligere nevnte dirigenten Terje Boye Hansen har vært en forkjemper for å bringe glemte norsk musikk fram i lyset og spre musikken til dagens publikum. Blant komponistene han både har fått framført og spilt inn verker av, er Hjalmar Borgstrøm. Det foreligger også, som tidligere nevnt, én annen masteroppgave om Borgstrøm (Torgalsbøen 2008). Det finnes absolutt en fornyet interesse for «glemt» norsk musikk, deriblant Borgstrøm. Dette viser seg ikke minst gjennom prosjektet *Norsk musikkarv*, men også i forbindelse med 100-årsfeiringen av unionsoppløsningen i 2005, to av flere medvirkende faktorer til at vi har fått noen framføringer av Borgstrøms musikk. Blant annet har *Tanken* blitt framført både av Trondheim Symfoniorkester i 2005 og av Oslo Filharmoniske Orkester i 2007. Borgstrøms to operaer *Thora paa Rimol* og *Fiskeren*, som tidligere lå uoppført, har i senere tid fått sine respektive framføringer, henholdsvis i 2002 og 2003.

I tillegg til framføringene som er gitt med Borgstrøm-musikk, har noen verker også blitt gitt ut på plate. Platen med de symfoniske diktene *Tanken* og *Hamlet*, med solist Einar Steen-Nøkleberg (piano), Bergen Filharmoniske Orkester og dirigent Karsten Andersen fra

1991, er benyttet i mitt analysearbeid med *Tanken*. *Thora paa Rimol* ble utgitt på plate i 2002, i forbindelse med urframføringen av operaen. Sangene *Spillemænd*, *Smaapiger*, *Lyng*, *Svalerne*, *Du kjæler for mit hjerte*, *I drømme stod for mig* *Madonna* og *Abendlied* har kommet med på platen *Shadow Songs* fra 2007, en samling med sanger av et utvalg komponister som har havnet i skyggen av Grieg. De symfoniske diktene *Jesus i Gethsemane*, *Die Nacht der Toten* og *Konsert for fiolin og orkester* i G-dur, med solister Jonas Båtstrand (fiolin) og Nils Anders Mortensen (piano), og Norrlandsoperans Symfoniorkester med dirigent Terje Boye Hansen kom ut på plate i 2010. Så sent som i 2015 ble det utgitt nok en plate med Borgstrøm-musikk, *Hjalmar Borgstrøm: Complete Works for Violin and Piano* med Jonas Båtstrand (fiolin) og Helge Kjekshus (piano).

Foruten de nevnte framføringene og plateutgivelsene, finnes det flere opptak av ulike Borgstrøm-verker i radioarkivet på Nasjonalbiblioteket. De fleste av disse er ikke utgitt på plate, men det går an å lytte til opptakene der. Ut fra radioarkivet kan vi se at Borgstrøms verker har blitt spilt jevnlig, om ikke så hyppig, på radio helt fram til i dag. I den grad vi kan si at noen av verkene er særlig representert, er sangene og de store orkesterverkene, blant dem *Tanken*, oftest sendt. Rundt påsketider kan vi se at *Jesus i Gethsemane* har blitt sendt flere ganger, og av sangene som er spilt på radio, er flere sunget av Kirsten Flagstad. I radioarkivet er det også omtaler av Borgstrøm som komponist, kritiker og person, samt diskusjoner rundt programmusikken, og diskusjoner om hvorfor Borgstrøms musikk i ettertid har blitt forsømt.⁸

Til tross for en noe økt interesse for Borgstrøm er han fremdeles et ukjent navn for de fleste. Forhåpentligvis vil vi i tiden som kommer få anledning til å oppleve enda mer av Borgstrøms musikk, og da være i stand til å vurdere musikken med nåtidens øyne, uten fortidens kulturhistoriske føringer.

⁸ Se blant annet et interessant intervju fra 16.02.1965 med Ole Mørk Sandvik som forteller om personligheter han har kjent, opplevd og samarbeidet med i norsk musikkliv.

6. Kilder og litteratur

Adler, Samuel 2002 [1982]. *The Study of Orchestration* (3rd edition), New York: Norton.

Arbo, Jens 1921. «Hjalmar Borgstrøm», i O. M. Sandvik og Gerhard Schjelderup (red.) *Norges musikhistorie, Bind II*, ss. 194-196, Kristiania: Eberh. B. Oppi – kunstforlag.

Arbo, Jens og Due, Alf (red.) 1925a. *Musik. Det bedste norske musiktidsskrift*, nr. 9 juli august 1925, Oslo: Hjemmenes notecentral.

Arbo, Jens 1925b. «Hjalmar Borgstrøm», i *Musik. Det bedste norske musiktidsskrift*, nr. 9 juli-august 1925, ss. 185-191, Oslo: Hjemmenes notecentral.

A. S. [kritikersignatur. Sannsynligvis Axel Skagen] 1917. «Hjalmar Borgstrøm», intervju med Borgstrøm i *Aftenposten* 29.11.1917.

Baden, Torkil Olav 2007. «Filharmoni og filosofi», *NRK* 07.12.2007, <http://www.nrk.no/kultur/filharmoni-og-filosofi-1.4242668> [lesedato: 04.01.16].

Benestad, Finn og Kortsen, Bjarne (red.) 1993. *Edvard Grieg. Brev til Frants Beyer 1872-1907*, Oslo: Universitetsforlaget.

Benestad, Finn 2009 [1963]. *Musikklære* (4. utgave), Oslo: Universitetsforlaget.

Bent, Ian 1987 [1980]. *Analysis* (revisjon av artikkelen «Analysis» i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980) Basingstoke: Macmillan Press.

Bibelen 2011. Oslo: Det Norske Bibelselskap.

Birknes, Tønnes 1925. «Mennesket Hjalmar Borgstrøm», i *Musik. Det bedste norske musiktidsskrift*, nr. 9 juli-august 1925, ss. 194-195, Oslo: Hjemmenes notecentral.

Bisgaard, J. Chr. 1929. *Fra musikkens verden. Nogen moderne kunstnerportretter*, Oslo: Aschehoug.

Borgstrøm, Hjalmar.

1909. «Program-Musik» i *Verdens Gang* 17.03.1909.

1912a. «Musikalsk logik» i *Verdens Gang* 19.08.1912.

1912b. «Den musikalske utvikling i romancen» i *Verdens Gang* 01.09.1912.

1912c. «Orkestrets psykologi» i *Verdens Gang* 15.09.1912.

1913. «Richard Wagner 1813 – 22de mai – 1913» i *Aftenposten* 22.05.1913.

1916a. «Hector Berlioz – Symphonie fantastique» i *Aftenposten* 21.01.1916.

1916b. «Opera – og orkester» i *Aftenposten* 26.10.1916.

1917. «Symfonidigtningen ”Tanken”» i *Aftenposten* 06.01.1917.

Dahlhaus, Carl 1989a [1978]. *The Idea of Absolute Music*. Chicago: The University of Chicago Press [orig. 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter Verlag].

Dahlhaus, Carl 1989b [1980]. *Nineteenth-Century Music*. California: University of California Press [orig. 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion].

D. M. J. [kritikersignatur] 1917. «Symfonikonsert» i *Norske Intelligenssedler* 09.01.1917.

Dybsand, Øyvin 2016. *Johan Halvorsen (1864-1935). En undersøkelse av hans kunstneriske virke og en stilistisk gjennomgang av hans komposisjoner*, avhandling for ph.d.-graden i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Grinde, Nils 2007 [1993]. *Norsk musikkhistorie* (4. utgave, revidert), Oslo: Musikk-Husets Forlag.

Guldbrandsen, Erling E. 1999a. «Tankens talsmann – Et estetisk-biografisk blikk på Hjalmar Borgstrøm», i *Studia Musicologica Norvegica. Norsk årsskrift for musikkforskning*, ss. 313-327, Oslo: Scandinavian University Press.

- Guldbrandsen, Erling E. 1999b. «Hjalmar Borgstrøm – musikalsk alvorsmann», i Arvid O. Vollsnes (red.) *Norges Musikkhistorie. Bind 3: Romantikk og gullalder*, ss. 184-193, Oslo: Aschehoug
- Guldbrandsen, Erling E. 2001. «Musikalsk sjelemaleri. Hjalmar Borgstrøms *Hamlet*» i *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 2/3, 2001, ss. 157-201.
- Guldbrandsen, Erling E. 2002. «Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens» i *Studia Musicologica Norvegica. Norsk årsskrift for musikkforskning*, ss. 5-22, Oslo: Universitetsforlaget.
- Guldbrandsen, Erling E. 2004. «Hjalmar Borgstrøm (1864-1925). Hjalmar Borgstrøm og den musikalske tanke», i Erling Sandmo (red.) *Et eget århundre. Norsk orkestermusikk 1905-2005*, Oslo: Press Publishing.
- Hall, Pauline 1939. «Konsert», i *Dagbladet* 24.11.1939.
- Hall, Pauline 1951. «Hjalmar Borgstrøms musikk», i *Aftenposten* 06.02.1951.
- Hanslick, Eduard 1854. *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig: Rudolph Weigel.
- Holoman, D. Kern. «19th century», i «Instrumentation and Orchestration», i *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20404?q=orchestration&search=quick&pos=4&start=1#firsthit> [lesedato: 07.03.16].
- Hoeckner, Berthold 2002. *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*, Princeton: Princeton University Press.
- Johansen, David Monrad 1939. «Filharmonisk konsert», i *Aftenposten* 24.11.1939.
- Kerman, Joseph 1980. «How We Got into Analysis, and How to Get Out», i *Critical Inquiry*, vol 7, no. 2 1980, ss. 311-331.

- Kjerschow, Peder Christian 1991 [1978]. *Musikk og mening. En studie i musikkforståelse med utgangspunkt i Eduard Hanslick* (2. utgave), Oslo: Tanum/Norli.
- Kjerulf, Charles 1914. «Den norske musikfest. Anden orkesterkoncert» i *Aftenposten* 04.06.1914.
- Lind, Sverre 2000. *Johan Selmer. En annerledes komponist i norsk musikkliv*, Oslo: Solum Forlag.
- Macdonald, Hugh. «Symphonic poem», i *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27250?q=symphonic+poem&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [lesedato: 11.03.16].
- McClary, Susan 1993. «Narrative Agendas in "Absolute" Music: Identity and Difference in Brahms Third Symphony», i R. A. Solie, (red.) *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Musical Scholarship*, California: University of California Press.
- Moe, Kjell 2007. «Praktfullt! Praktfullt!», for *Kulturspeilet* 07.12.2007, <http://www.kulturspeilet.no/praktfullt-praktfullt/> [lesedato: 04.01.16].
- Møller, Thomas Erma 2011. «Fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet», i *Studia Musicologica Norvegica. Norsk årsskrift for musikkforskning*, ss. 83-102, Oslo: Universitetsforlaget.
- Norsk musikkarvs hjemmeside. <https://www.musikkarven.no> [lesedato: 18.01.16].
- Olsen, Ole 1925. «In memoriam. Hjalmar Borgstrøm», i *Musik. Det bedste norske musiktidsskrift*, nr. 9 juli-august 1925, s. 192, Oslo: Hjemmenes notecentral.
- P.R. [kritikersignatur] 1917. «Musikerforeningens symfonikoncert» i *Tidens Tegn* 05.03.1917.

Sandvik, Ole Mørk 1965. «Dr. philos Ole Mørk Sandvik om personligheter han har kjent, opplevd og samarbeidet med i norsk musikkliv gjennom mer enn et halvt hundre år», i samtale med Liv Greni for *NRK*, 16.02.1965, Oslo: Nasjonalbibliotekets radioarkiv.

Scruton, Roger. «Programme music», i *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394> [lesedato: 30.03.16].

Torgalsbøen, Christine Marie 2008. *Vikingblod og sjelekval. En studie i Hjalmar Borgstrøms operaverk Thora*, masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Usignert 1918. «Johan Halvorsen i Kjøbenhavn» i *Aftenposten* 15.03.1918.

Winter-Hjelm, Otto 1912. «Hjalmar Borgstrøm», i *Aftenposten* 23.10.1912.

Partitur

Hjalmar Borgstrøm 1918. *Tanken. Prolog. Symfoni-Digtning*. Kristiania: Norsk Musikforlag.

CD-innspilling

Bergen Filharmoniske Orkester med dirigent Karsten Andersen 1991. *Hjalmar Borgstrøm: Hamlet – The Thought*. Oslo: Norwegian Cultural Council/PolyGram Records A/S.

Andre opptak av *Tanken*

(Fra Nasjonalbibliotekets arkiv)

Filharmonisk Selskap med dirigent Øivin Fjeldstad 1969.

Trondheim Symfoniorkester med dirigent Ole Kristian Ruud 2005.

Oslo Filharmoniske Orkester med dirigent Gennadij Rosjdestvenskij 2007.

7. Vedlegg

I avhandlingen refererer jeg til flere verker av Borgstrøm. I tillegg blir det gjort et poeng ut av vektingen mellom absolutt-musikalske og programmusikalske verker i Borgstrøms verkliste. Verklisten er lagt ved for å tilkjenne det nevnte, men den kan også være av verdi på et mer generelt plan, i og med at den sier mye om Borgstrøms virke som komponist.

I tillegg til verkene med opusnummer eksisterer en hel del kammermusikk, romanser og skisser uten opusnummer. Disse er ikke inkludert i denne verklisten. Mye av notematerialet, både trykte noter og skisser, er å finne i Nasjonalbibliotekets arkiv.

7.1 Verklister

(jf. Arbo 1925 og Nasjonalbibliotekets arkiv)

Under navnet Hjalmar Jensson:

Opus 1. *Polka-Caprice pour piano*. 1884.

Opus 2. *Tre sange* (tilegnet Elisabeth Rieber-Mohn). 1887.

1. *Spillemænd* (Henrik Ibsen)
2. *Längtan* (V. E. Øman)
3. *Abendlied* (Claudius).

Under navnet Hjalmar Borgstrøm:

Opus 3. *6 klaverstykker* (tilegnet Martin Ursin). 1888.

1. *Scherzo*
2. *Menuet*
3. *Burleske*
4. *Vals Caprice*
5. *Gavotte*
6. *Storm Marsch*.

Opus 4. *Hvæm er du med de tusene navne* (til tekst av Bjørnstjerne Bjørnson)
Kantate. 1889.

Opus 5. *Symfoni i G-dur*. 1890.

Opus 6. *Strykekvartet i c-moll*. 1887.

Opus 7. *Thora paa Rimol*. Opera. 1894.

Opus 8. *Fünf Gedichte aus «Buch der Liebe»* (til tekster av Murad Efendi). 1896.

1. *Lass dem Beter seine Djami*
2. *Wer von einst'gen Liebe spricht*
3. *Dein Geständniss, wetterleuchtend*
4. *Meine Haft ging jäh zu Rüste*
5. *Hör nicht auf die tolln Klagen*

Opus 9. *Der Fischer*. Opera. 1900.

Opus 10. *Drei Klavierstücke*. 1900.

1. *Menuet*
2. *Impromptu*
3. *Walser*.

Opus 11. *Fem sange* (til tekster av Murad Efendi og Josef Huggenberger).

1. *Du kjæler for mit hjærte* (Murad Efendi)
2. *I drømme stod for mig Madonna* (Murad Efendi)
3. *Vi kan ei enes, kjære* (Murad Efendi)
4. *O, vend ditt øie mildt* (Josef Huggenberger)
5. *Der bruser storm* (Josef Huggenberger)

Opus 12. *Romanze i E-dur for fiolin og orkester* (tilegnet Eugene Ysaÿe). 1900.

Opus 13. *Hamlet*. *Symfonisk dikt for piano og orkester*. Symfonisk dikt. 1903.

Opus 14. *Jesus i Gethsemane*. Symfonisk dikt. 1904.

Opus 15. *John Gabriel Borkman*. Symfonisk dikt. 1905.

Opus 16. *Die Nacht der Toten*. Symfonisk dikt. 1905.

Opus 17. *Ingeborgs Klage*.

Opus 18. *To klaverstykker*.

1. *Vaarbrudd*
2. *Drikkevise*

Opus 19. *Sonate for fiolin og klaver*. 1906.

Opus 20. *Poetiske tonebilder for klaver*. 1908.

1. *Ved Vuggen*
2. *Kvide*
3. *Et Vinterminde*
4. *Ballet-Scene*
5. *Ensom*

6. *Vestenvinden*

Opus 21. *September-Brand* (til tekster av Nils Collet Vogt). 1909.

1. *Smaapiger*

2. *Lyng*

3. *Svalerne*

4. *Valmuen*

5. *Frossen skog*

Opus 22. *Klaverkonsert i C-dur* (tilegnet Karl Nissen). 1910.

Opus 23. *Sørgemarsch til Minde om Johan Selmer*. 1910.

Opus 24. *Symfoni i d-moll*. 1912.

Opus 25. *Violinkonsert i G-dur*. 1914.

Opus 26. *Tanken* (tilegnet Johan Halvorsen). Symfonisk dikt. 1916.

Opus 27. *Bergmanden* (til tekst av Henrik Ibsen). 1917.

Opus 28. *Reformationskantate* (til tekst av Theodor Caspari). 1917.

Opus 29. *Tre sange* (til tekster av Theodor Caspari). 1918.

1. *Du gav ham dine læber*

2. *Smil fra din krybbe*

3. *Mors dag*

Opus 30. *Ni digte af Cally Monrad* (tilegnet Cally Monrad). 1918.

1. *Salomo I*

2. *Salomo II*

3. *Jeg gaar*

4. *Tid- du var en tyv*

5. *Storme*

6. *Giv tid*

7. *Til min mor*

8. *Minder*

9. *En nat*

Opus 31. *Klaverkvintet i F-dur*. 1919.