



UiO • Universitetet i Oslo

Oscar Borg – En historisk, filologisk, og analytisk studie av tre av hans verker

Jonas Halvari Hansen

Master i Musikkvitenskap

60 Studiepoeng

Institutt for Musikkvitenskap

Det Humanistiske Fakultet

Vår 2021

Innhold

Forord.....	iv
Kapittel 1: Innledning.....	6
1.1 Avhandlingens bakgrunn og relevans	6
1.2 Avhandlingens problemstillinger og oppbygning	7
Kapittel 2: Biografi.....	10
2.1 Introduksjon og utfordringer	10
2.2 Generelle historiske kontekster	10
2.3 Oscar Borg – En Stor Skikkelse med Lite Informasjon	13
2.3.1 Tidlig musikkutdanning.....	15
2.3.2 Under og etter videre utdanning.....	16
2.4 <i>Carl XII - Kantate</i>	19
Kapittel 3: Musikkfilologi og Transkripsjon.....	24
3.1 Introduksjon.....	25
3.2 Teori	26
3.3 Om materialet.....	31
3.3.1 Carl XII - Manuskript.....	33
3.3.2 Kronprins Olavs Honnørmarsch - Manuskript	35
3.3.3 Leif Eriksson - Manuskript.....	36
3.4 Borgs Notasjonsstil ut fra et mindre utvalg.....	38
Kapittel 4: Strukturanalyser.....	46
4.1 Introduksjon.....	46
4.1.1 Terminologi, symboler, og begreper i analysene	47
4.2 Carl XII	51
4.2.1 Carl XII del A (tt. 1-129).....	51
4.2.2 Carl XII del B (tt. 130-316).....	59
4.2.3 Carl XII del A' (coda) (tt. 317-360)	68
4.3 Kronprins Olavs Honnørmarsch.....	69
4.4 Leif Eriksson	74
4.4.1 I: Paa Havet	75
4.4.2 II: Land	86
4.4.3 III: Leif Sang	93
4.4.4 IV: Hymne	98
Kapittel 5: Intertekst.....	103
5.1 Suprastilistisk nivå	108
5.2 Substilistisk Nivå.....	110
5.3 Stilistisk Nivå	112

5.4 Oscar Borgs personstil.....	115
5.5 Oppsummering: Struktur- og intertekstanalyse.....	123
Kapittel 6: Epilog	126
Referanser.....	128
Vedlegg 1: Carl XII – Transkripsjon.....	130
Vedlegg 2: Carl XII tekst-transkripsjon med kommentarer	151
Vedlegg 3: Carl XII blyantnotasjon	154
Vedlegg 4: Kronprins Olavs Honnörmarsch – Transkripsjon	155
Vedlegg 5: Leif Eriksson – Transkripsjon.....	167

Forord

Det hører til det sjeldne at en gjennom en nogenlunde tilfeldig sommerjobb ender opp med muligheten å gjøre et masterprosjekt om en komponist som har både direkte og indirekte påvirket ens musikalske oppvekst. Som en person som vokste opp i korpsmiljøet i hjembyen til Norges marsjkonge, Oscar Borg, så ligger det litt i kortene at det å kunne bruke originale manuskripter som et studieobjekt er noe som bør gjøres.

Det er mange personer som har hjulpet meg gjennom dette arbeidet. Først og fremst må jeg takke min veileder, Bjørn Morten Christophersen, hvis kunnskap innen de forskjellige fagområder har vært meget til hjelp underveis i prosessen med å utforme denne avhandlingen.

En takk må også rettes til Halden historiske Samlinger, da spesielt arkivar James Ronald Archer og tidligere formidler Andreas Skauen Pedersen. Andreas var den som viste meg det manuskriptet som senere skulle bli et av fokusene for denne avhandlingen, og James sin viten om Halden historiske Samlingers arkiv og evne til å forstå eldre håndskrift har også vært veldig til hjelp under store deler av arbeidet. I tillegg må jeg også rette en takk til Halden Bibliotek, som åpnet sine avisarkiver slik at jeg kunne lese gjennom samtlige aviser publisert i Halden i 1918; da assistert av min venn Jostein Langvik Mathisen, som også skal takkes for hans assistanse i å gjennomgå alle disse avisene, og for hans assistanse med å korrekturlese denne avhandlingen.

I løpet av arbeidet har jeg også vært i kontakt med Forsvarsmuseet, som har tatt seg tid til å svare på de spørsmål jeg har hatt. Jeg må også si takk til tidligere musikere av Forsvarets Militære Korps Øst, tubaist Roger Fjeldet, klarinettist Knut Henriksen, Operasjef Pål Scott Hagen, og hornist Kjell Nätt, for å ha tatt seg tid til å svare på mine spørsmål om deres kunnskap både om Oscar Borg og det repertoaret FMKØ hadde den gang korpset var aktivt i Halden.

Dessverre er det slik at jeg ikke fikk gjort alt arbeid jeg ønsket å få gjort i denne avhandlingen, da 2020 var et år som ble preget av en pandemi på grunn av sykdommen COVID-19 som førte til at store deler av ikke bare Norge, men verden ble stengt ned. Dette forhindret meg i å kunne gjøre alle arkivsøk jeg ønsket å gjøre for å finne biografisk informasjon om Oscar Borg med den hensikt å tydeliggjøre aspekter ved hans biografi, i tillegg til informasjon om ett av verkene, en kantate ved navn *Carl XII*, som jeg har brukt i denne avhandlingen.

Apropos COVID-19, så er det en liten detalj angående denne pandemien som ikke passer inn i selve avhandlingen, men som er relevant nok til at den bør nevnes her i forordet.

Carl XII, kantaten komponert av Oscar Borg, var ferdigstilt i oktober 1918. På dette tidspunktet var det en annen pandemi som satte sine spor på verden: Influensapandemien i 1918, ofte referert til som *Spanskesyken*. Det blir en slags skjebnens ironi at når *Carl XII* blir komponert så er det en pandemi som setter sitt preg på verden, på lik linje med at når verket for første gang blir studert i ettertiden, da i 2020, kommer det en ny pandemi som sprer seg over hele verden og setter sine spor på hvordan verden fungerer.

Kapittel 1: Innledning

1.1 Avhandlingens bakgrunn og relevans

Dersom du har opplevd en norsk militærparade eller 17. mai-toget er muligheten stor for at du har i det minste passivt hørt en av marsjene til Oscar Borg (1851-1930). Som komponist er han i hovedsak kjent for sine militærmarsjer, et «fast inventar» i marsjmappene til de fleste skole- og voksenkorps den dag i dag. Borg kan til en viss grad sammenliknes med den amerikanske komponisten John Philip Sousa (1854-1932), ofte kalt «The March King» i sitt hjemland; Oscar Borg er «Norges marsjkonge», med velkjente marsjer som *Kong Haakon VII's Honnörmarsch*, *Den Norske Løve*, *Gamle Halden*, og *Kronprins Olavs Honnörmarsch*.

I 2018 i Halden var det markering av en sentral lokalhistorisk hendelse. Det var 300 år siden Kong Karl XII (1682-1718) av Stormaktriket Sverige ble skutt og drept mot slutten av Den store nordiske krig på Fredriksten Festning i datidens Fredrikshald (nå: Halden). Mye arbeid ble gjort på flere fronter for å markere denne hendelsen, blant annet hos Halden historiske Samlinger (HhS), den lokale avdelingen av Østfoldmuseene. Som sommeransatt hos HhS ble jeg spurt om det ville vært mulig å digitalt bearbeide manuskriptet til et verk som var komponert av Halden-komponisten Oscar Borg, titulert *Carl XII – Kantate*, for å i etterkant forsøke å sette opp verket¹.

Som en demonstrasjon av hvordan en digital, eller moderne, notasjon ville sett ut ved å bruke programvaren Sibelius, transkriberte jeg åpningstaktene til verket. Selv har jeg en bakgrunn fra lokale skole- og voksenkorps, hvor det er tradisjon å spille Oscar Borgs musikk. Ut fra denne bakgrunnen så skilte *Carl XII* seg tilsynelatende veldig fra den Borg jeg selv var kjent med gjennom egen utøvelse som korpsmusiker, med mer kromatiske bevegelser «enn normalt», og «skarper» akkorder enn en ville forventet fra marsjkongen Borg. Kort sagt: for meg føltes dette som «meget utypisk Oscar Borg».

Det er dermed slik at et par spørsmål har dukket opp i etterkant av denne observasjonen. Det første spørsmålet er om dette stykket faktisk er «utypisk Borg», og på et dypere nivå: *Er det en side av Borg som er mer ukjent?* Når en ser på tallene og verkoversikten presentert i Egil Gundersens bok *Oscar Borg, Norges Marsjkonge*, er det

¹ Bearbeidelsen ble gjort, men verket ble ikke fremført.

tydelig at mesteparten av Oscar Borg sitt virke ikke var marsjer, men at hans fullstendige katalog er mye mer variert og inneholder både militærmarsjer, underholdningsstykker, dansemusikk, og større verker i forskjellige sjangre (Gundersen 1991, s.46-84).

I lys av dette kan vi også stille spørsmål ved den generelle oppfatningen vi har om Oscar Borg. I Gundersens bok om Borg har vi en kortere oppsummering av komposisjonsstilen, som beskriver musikken som "Stort sett diatonisk, ispedd noe kromatikk. [...] (rytmikken) preges av utstrakt bruk av korte, gjentatte rytmiske mønstre som preger hele sangen. [...] (Harmonikken) er enkel men virkningsfull og preget av hovedtreklangene og med «fulle» klanger og «milde» dissonanser." (ibid., s.36-37). Disse beskrivelsene omhandler i hovedsak mannskorkkomposisjonene til Borg, men Gundersen mener at dette også gjelder i stor del i Borgs andre verker også (ibid., s.36). Ifølge Gundersen var Borg mer kjent for sine mannskorverker i sin samtid, og at marsjene er de verkene som best har overlevd i ettertiden. Denne oppsummeringen vil diskuteres mer i dybden senere.

I denne masteravhandlingen har jeg dermed valgt å gå dypere inn i musikken til Oscar Borg, ved hjelp av originale, håndskrevne manuskripter oppbevart i HhS sitt arkiv på Rød Herregård, for å se dypere på Borgs musikalske virke, og undersøke om det er en side av han som skiller seg vesentlig fra den marsjkomponisten jeg selv er kjent med.

I arbeidet med avhandlingen har det dessuten dukket opp andre spørsmål relatert til *Carl XII* spesifikt, som jeg også har tenkt å utforske, da spesielt om stykkets fremførelshistorie, eller den mulige mangelen på en fremførelshistorie. Dette vil utdypes senere, da det viser seg å være et potensielt komplekst bilde av planlegging og kansellering, med andre faktorer som øker kompleksiteten til historien rundt verket.

1.2 Avhandlingens problemstillinger og oppbygning

Hovedproblemstillingen som jeg har tatt utgangspunkt i omhandler Oscar Borgs musikalske stil. *Hvilke stilistiske kjennetegn kan vi finne i hans musikk?* I tillegg til denne problemstillingen er det andre problemstillinger som oppstår gjennom arbeidet som blir diskutert i de forskjellige kapitlene: (a) Hvor mye vet vi egentlig om Oscar Borg som komponist og hans biografi, og hvorfor er det så lite skrevet om han? (b) Hvordan kan vi kvalitetssikre behandlingen av manuskriptene og transkripsjonen i notasjonsprogrammet Sibelius? Og (c) Hva er det som er representativt for Borgs musikalske stil i verketvalget i denne avhandlingen? I tillegg til disse spørsmålene vil jeg også undersøke resepsjonshistorien til *Carl XII*, da dette verket har en veldig interessant historie.

Det er flere områder vi kommer innom gjennom arbeidet som er foretatt i denne avhandlingen. For enkelthetsens skyld er avhandlingen delt inn i seksjoner basert på de tre hovedområdene vi støter på underveis: (a) Musikkhistorie; (b) Musikkfilologi; og (c) Analyse. Det siste fagområdet er delt inn i to separate deler. Disse tre fagområdene dekker de spørsmål som er blitt stilt over, og påvirker hverandre veldig mye når vi går inn i dybden på temaet Oscar Borg og hans musikk. Musikkhistorie dekker Borgs liv og virke, og hva det er som skjer gjennom hans liv. Musikkfilologi tar for seg de manuskripter jeg har brukt i denne avhandlingen og hvordan jeg skal tilnærme meg disse, da de tolkninger jeg kommer med ut fra disse manuskriptene påvirker analysene. Analyse tar for seg de verkene jeg skal undersøke, både for seg selv og i kontekst med hverandre i et forsøk på å tydeligere redegjøre for Borgs musikalske stil.

Det musikkhistoriske kapittelet omhandler Oscar Borgs virke generelt, i tillegg til de historiske kontekstene, lokale og nasjonale, som påvirker Borg sitt liv. I tillegg går jeg videre inn i den historiske konteksten rundt verket *Carl XII*, hva som er tematikken og historien som ligger til grunn for dette verket, og dets fremførelshistorie. Det er utfordringer i prosessen å skrive et biografisk kapittel om Oscar Borg, og et til tider forvirrende bilde som presenterer seg rundt verket *Carl XII*, som diskuteres i Kapittel 2: Biografi.

To av verkene jeg tar for meg finnes bare i manuskript. Det musikkfilologiske kapittelet dekker edisjonsteori og vanlige problemstillinger som oppstår i prosessen hvor en bearbeider originalmanuskripter. De håndskrevne manuskriptene jeg bruker er oppbevart i HhS sitt arkiv, og jeg har transkribert dem digitalt i notasjonsprogrammet Sibelius. Denne formen for arbeid problematiseres både i en generell og spesifikk kontekst i Kapittel 3: Musikkfilologi og Transkripsjon.

I Kapittel 4: Strukturanalyser går vi inn i tre utvalgte verker, som representerer hans musikk i tre forskjellige former. I utgangspunktet hadde jeg planlagt å fokusere på *Carl XII*, i form av en mye lenger, helhetlig analyse av verket. Det ble derimot slik at det analytiske perspektiv på disse stykkene ble mer likt fordelt, noe avhengig i stykkenes lengde. De to andre stykkene er sjangermessig fra motsatte sider men belyser begge *Carl XII* stilistisk. *Kronprins Olavs Honnørmarsch* representerer Borg slik han er kjent i dag som marsjkomponist. Det tredje stykket, *Leif Eriksson*, representerer Borg som en orkestral komponist i et flersatsig verk for mannskor og orkester.

I Kapittel 5: Intertekst ser vi på verkene fra kapittel 4 fra et stilistisk perspektiv, hvor verkene settes opp mot hverandre og settes opp mot musikk fra andre komponister i Borg sin samtid. Det er her hovedproblemstillingen vil utforskes, med det mål om å komme til en

mulig redegjørelse av hva det er som representerer Borgs musikalske stil. Med utgangspunkt i en stilistisk modell presentert i Asbjørn Eriksens avhandling om Sergei Rachmaninoff skal stilistiske elementer fra de tre verkene plasseres i de forskjellige nivåene i denne modellen, slik at vi til slutt sitter igjen med mulige personstilistiske kjennetegn i Borgs musikk.

Kapittel 6: Epilog er en kort avslutning på avhandlingen hvor jeg kort oppsummerer det vi har funnet ut i løpet av avhandlingen, og hva som kan være den mulige veien videre innen musikkvitenskapelig forskning rundt Oscar Borg.

Kapittel 2: Biografi

2.1 Introduksjon og utfordringer

Det er enkelte utfordringer som presenterer seg ved å undersøke Oscar Borg rent biografisk. For det første så er det meget lite skrevet om han, og de fleste artikler eller bøker om han og hans virke refererer alle tilbake til én spesifikk bok: *Oscar Borg: Norges Marsjkonge* av Egil Gundersen fra 1991 (eks. Perssen 2018). Gundersen har gjort en god jobb i å sammenfatte det materialet han har jobbet med, men det er også visse problemer med en førstebiografi, siden den kan inneholde feil som ikke er blitt oppdaget på tidspunktet boken er blitt ferdigstilt. Det er dessuten vanskelig å ha andre kilder og tolkninger tilgjengelig når en førstebiografi blir skrevet. Når dette da også er det eneste ordentlig sammenfattede biografiske verket om Borg så er det begrenset med enkelt tilgjengelig kunnskap om Borg generelt.

Den andre utfordringen når det kommer til å skrive om Borg er at vi nå i ettertid har tilgang på svært få korrespondanser han har hatt i sin tid. Det er faktisk veldig få brev eller liknende vi sitter igjen med som er skrevet av Borg selv. Det tilgjengelige materialet er i stor grad manuskripter etter hans komposisjoner, med kun ett dokument i arkivet hos HhS som ikke er et musikalsk arbeid. Dette er en notatbok fra hans tid som student i Stockholm, og vil trekkes litt frem i Kapittel 2.3.2.

Hvorfor det er såpass få korrespondanser som ligger igjen er vanskelig å si. Én mulighet kan være at han generelt skrev og mottok få brev. Det er også slik at siden han var involvert i svært mange forskjellige institusjoner så kan eventuelle korrespondanser eller beretninger om han være spredt rundt mange steder i arkiver eller forskjellige dødsbo. Det har nylig vært manuskripter etter Borg funnet i et dødsbo, som kan kanskje gi oss et håp om at brev og andre korrespondanser kan dukke opp i fremtiden.

I dette kapittelet vil jeg gå inn på flere forskjellige aspekter som spiller inn på Oscar Borg selv, og *Carl XII* som verk. Det er også her jeg vil gå inn på det vi vet om verket *Carl XII* for å undersøke fremførelshistorien, og om verket kan sies å faktisk ha blitt fremført i sin tid.

2.2 Generelle historiske kontekster

I Fredrikshald (nå: Halden) på 1800-tallet var det lokale musikklivet i stor grad preget av 1e Brigades Musikkorps og korpsets dirigent Friedrich August Reissiger. Korpset ble dannet som et resultat av hærordningen som trådte i kraft i januar 1818. Denne ordningen fastsatte fem

brigadedistrikter, og hver brigade hadde respektive musikkorps (Perssen et al. 2018 s. 18). Mye av den militære musikkhistorien tilknyttet disse korpene, og Forsvarets Musikk som helhet, er skrevet om i boken *I Storm og Stille – Forsvarets Musikk 1818-2018*, og inneholder en del informasjon som hjelper oss med å kontekstualisere den musikkverdenen Oscar Borg vokste opp i, og som også hjalp han videre i utdanningsløpet senere.

Den musikalske kvaliteten ved disse korpene, ifølge Niels K. Perssen i hans kapittel i boken *I Storm og Stille* (2018)², var antakeligvis ikke på den høyden vi i dag forbinder med militærkorps som Forsvarets Stabsmusikk eller Den Kongelige Norske Marines Musikkorps, som henvist til i et dikt skrevet av Andreas Munch fra 1830-tallet:

[...] Og pyntede Folk av Middelclassen
Om Musikanterne roligt staae
I tætte Klynger og see derpaa.
Musikken er vel kun saa som saa—
Hvad den mangler i Kunsten, den har i Kraften,
Men klinger dog smukt i den stille Aften
Og taber sig fjernt i det rene Blaa

Det er først på 1840-tallet at vi får en stor utvikling i musikalsk nivå og kompetanse, når Forsvaret ansetter utenlandske musikere som instruktører i de forskjellige korpene (ibid. s. 25). Av disse instruktørene er Friedrich August Reissiger den viktigste i konteksten her. Reissiger tok stillingen som musikkdirektør i 1e Brigades Musikkorps i 1852, i tillegg til at han holdt verv i tilnærmet alle musikalske foreninger i Fredrikshald i perioden 1851-1881.

Veldig lite er skrevet om Reissiger, men det er noen sentrale ting vi kan anta ut fra samlingen av brev vi sitter igjen med. En sammenfatning av disse brevene, i tillegg til teksttranskripsjoner, skrevet av Bjarne Kortsen, er tilgjengelig online hos Nasjonalbiblioteket, og forteller oss blant annet at han i løpet av tiden han bodde i Fredrikshald skrev og fikk fremført arrangementer av blant annet Beethovens symfonier. I «datert brev 50» etterspør han blant annet å få tilsendt en kopi av Beethovens Symfoni Nr. 3 (referert til som Eroica-Symfonien), «[...] som han antakelig skal arrangere for klaverkvintett» (Kortsen 1975 s. xxiii). I «datert brev 51» nevner han visstnok Oscar Borg i et noe negativt lys: «Omtaler sin etterfølger i Fredrikshald, Oscar Borg, i mindre smigrende vendinger og karakteriserer han som en slu forretningsmann man skulle vokte seg vel for å komme i klørne på» (ibid).

Begge disse brevene er gjengitt på tysk, som er et språk jeg ikke kan. Grunnet pandemien er det også vanskelig å få tak i en oversetter for disse brevene, så jeg har lent meg

² *I Storm og Stille* har dedikerte kapitler skrevet av forskjellige personer, så jeg vil referere til disse spesifikke personene men med sidetallet fra selve boken.

på oversettelsestjenestene Google Translate og DeepL³ for å få en idé om hva det står i disse brevene. I «datert brev 50», delvis skrevet på norsk og delvis på tysk, til forleggeren Warmuth skriver Reissiger ifølge maskinoversettelsene om at han har hatt en komponist ved navn Anders Heyerdahl på besøk. Han snakker om en oversettelse av en tekst, og ønsker å bli tilsendt Beethovens Symfoni Nr. 3 (Eroica-symfonien) som honorar. Det er ikke tydelig ut fra oversettelsene om det er en oversettelse Reissiger har gjort, eller om den er gjort av Warmuth.

I brevet som nevner Oscar Borg, «datert brev 51» til Warmuth, skriver Reissiger at Oscar Borg krever en «[...] enorm sum!» for leie av piano. Prisen i dette tilfellet er 5 spesiedaler, eventuelt 7 spesiedaler dersom transport blir medregnet. Maskinoversettelsene sier, parafasert, at alle konsertpianister havner i Borgs klør da ingen privatpersoner villig låner ut instrumentene sine, slik de pleide å gjøre i gamle dager.

Egil Gundersen nevner blant annet i sin bok om Borg at Reissiger ikke nødvendigvis var særlig begeistret for hvordan Borg sakte overtok de vervene som var holdt av Reissiger før han gikk av med pensjon i 1881; han virket tilsynelatende "skyggelagt" av den unge musikeren Borg (Gundersen 1991 s. 15).

Forsvarets musikk spilte også en annen viktig rolle ved siden av innhenting av utenlandske instruktører som Reissiger. Uten musikalsk kunnskap ville det vært vanskelig for Borg å opparbeide seg den posisjonen han senere fikk, og Fredrikshald hadde ikke noen «kommunal» musikkutdanning. I 1864 ble det bestemt at militærkorpset skulle få ha inntil ti musikkelever. Ifølge Bente Illevold, skrevet i *I Storm og Stille*, var disse elev-plassene tilknyttet underoffisersskolene, som var Forsvarets ekvivalent til realskolen (Illevold 2018 s. 136). I tillegg til dette er det mulig at 1e Brigade hadde noe som kan likne på elevplasser tidligere enn dette, siden Borg søkte elevplass i 1e Brigade allerede som 11-åring ifølge Gundersen (Gundersen 1991 s. 9), som da ville vært i 1862. Niels Perssen nevner i sitt kapittel i *I Storm og Stille* at allerede fra veldig tidlig av, 1818/1822, hadde man elever i korpset men de ble ikke oppført innunder musikkorpset, men heller som vanlige soldater (Perssen 2018 s. 27).

Kvaliteten på forsvarets musikkutdanning var mye mulig av varierende kvalitet. Illevold refererer til komponisten Johannes Hanssen, som var tilknyttet forsvaret og mest kjent for *Valdresmarsjen*, hvor han uttalte at innholdet og kvaliteten på prøvene var dårlig nok til å kalles "[...] intet mindre enn en fare for norsk militærmusikk." (Illevold 2018 s. 137).

³ Google Translate og DeepL er to forskjellige maskinoversettelsestjenester som håndterer blant annet tysk. Begge tjenestene bruker maskinlæring for å produsere sine respektive oversettelser, men håndterer disse angivelig på forskjellige måter.

Dette er dog på et noe senere tidspunkt enn når Borg fikk sin utdanning. Hva slags innhold det var i militærkorpsets musikkutdanning, både under Borg sin tid og under Hanssens tid, har jeg ikke funnet noen aktuell informasjon om.

2.3 Oscar Borg – En Stor Skikkelse med Lite Informasjon

Alfred Oscar Johannessen, senere Oscar Borg, sitt liv er det lite informasjon å finne noe om. Som nevnt tidligere er det kun én biografi skrevet om han. De ting vi kan være sikre på ut fra boken er de verv han holdt og de verker han etterlot seg. Informasjonen Gundersen presenterer i boken er fortsatt meget interessant, og gir oss et interessant perspektiv på Oscar Borg og hvordan hans tidlige liv er farget av unntak fra de normer og regler som var i spill på 1850- og 1860-tallet.

Jeg har valgt å dele dette underkapittelet i to deler. Den første delen sammenfatter og kommenterer det Gundersen skriver om Borgs oppvekst og tidlige musikkutdanning, mens den andre delen tar for seg hans videre utdanning i Stockholm og noe av den musikalske produksjon han hadde senere. Helst skulle det vært flere referanser til Borgs liv, men ut fra eget arbeid har jeg ikke klart å finne noe annet som ikke refererer direkte til denne boken som et slags musikkhistorisk fundament.

En kan stille spørsmål om hvorfor det er så lite skrevet som det er om Oscar Borg. I Norge er han, som nevnt, veldig kjent blant musikere. Borgs musikk er tilnærmet standard repertoar, men han er ignorert akademisk. Av de norske komponistene fra Borgs samtid er nok Edvard Grieg den desidert største, og nyter et stort fokus innad i Norge. På grunn av Grieg sin rolle i norsk musikkhistorie blir det naturlig nok et ganske stort fokus på han. Hans musikk er til tider synonymt med begrepet «norsk musikk», og hans virke er innenfor kunstmusikalske tradisjoner som oftest har vært av interesse innen musikkvitenskapen. Oscar Borg, og andre norske komponister fra samme tidsperiode og senere, får ikke denne samme oppmerksomheten. Det er nok forskjellige grunner til hvorfor forskjellige komponister ikke får denne samme oppmerksomheten, men i Borg sitt tilfelle så kan nok en av grunnene være hans tilknytning til korpsmusikk. Korpsmusikk er en sjanger som musikkvitenskapen har undersøkt relativt lite, og som er den sjangeren Borg nå i senere tid er i stor grad forbundet med.

Mangelen på informasjon kan ha å gjøre med hans tilknytning til det musikkviter Carl Dahlhaus kaller «triviell musikk»⁴. Måten Dahlhaus introduserer dette temaet i sin bok *Nineteenth Century Music* er som følger:

The 'trivial' music of the nineteenth century, the repertoire of its dance halls and promenade concerts, salons and variétés, is as familiar as it is unknown. The very fact that we all know roughly what to expect from works entitled 'Alpenglühn', 'Les cloches du monastère', or 'A Maiden's Prayer' seems to have obstructed serious thought on the nature and curious popularity of these creations. Even the sheer volume and monotony of musical banality leaves us awestruck. [...] we are soon disenchanted when we discover the narrowness of its musical devices. (Hans Mersmann once defined musical banality as music for which technical analysis is pointless.)

Begrepet «triviell musikk» bærer også med seg en bagasje ut fra hvordan begrepet er kommet til. Dahlhaus diskuterer dette etter sitatet over, og hvordan forskjellige andre begreper på å klassifisere denne formen for musikk ikke vil fungere. Det er et begrep som vanskelig kan oversettes, og får enda mer bagasje på norsk enn engelsk. Begreper som «bruksmusikk» og «underholdningsmusikk»⁵, begge deler inkludert til en viss grad av begrepet «triviell musikk», ekskluderer andre aspekter ved musikkformen (Dahlhaus 1989 s. 311-312). Det er mange vinklinger på triviell musikk som et konsept som Dahlhaus presenterer, men konklusjonen er det at triviell musikk baserer seg på det som er mote i øyeblikket, og det får en slags tilknytning de lavere sosiale klasser; det er «lowbrow» musikk som lever en liten stund før det brått er blitt passé (ibid. s. 312-320).

Dette er dog ikke nok til å forklare hvorfor det er såpass lite skrevet om Oscar Borg. Ja, store deler av hans produksjon hører til det Dahlhaus kaller triviell musikk, men andre deler består av større seriøse. Det store eksempelet på et slikt arbeid her er *Leif Eriksson*, som er et av verkene vi skal se på dypere senere.

Et annet problem oppstår når vi tenker på Dahlhaus sin konklusjon om at triviell musikk er «moteorientert». Han tar nok ikke feil i at mye musikk er komponert ut fra samtidens fasjonable stil, men kan vi si at dette også gjelder i tilfellet med Oscar Borgs musikk? Hos Borg så er ikke problemet at musikken hans er «ute av mote» - det at hans musikk fortsatt står i repertoarene til korps over hele Norge henter i det minste til en viss tidløshet. Utfordringen med musikken til Borg er heller det at det er tilsynelatende mer fokusert mot korps og andre blåseensembler, som er en musikktradisjon som ikke er blitt

⁴ Blant de sjangrene som Dahlhaus påpeker er både militærmarsjer og dansemusikk, som er det store deler av Borgs produksjon består av.

⁵ Dahlhaus bruker begrepene «functional music» og «light music», som ikke har noen direkte oversettelser til norsk. «Bruksmusikk» og «underholdningsmusikk» er begreper som har liknende betydninger på norsk.

studert i like stor grad som orkester- og kammermusikktradisjonene, samtidig som det ikke er mye originale verker komponert for korps sammenliknet med orkestre og kammergrupper.

Denne tilknytningen til en allerede lite undersøkt del av musikkhistorien hjelper sannsynligvis ikke med å skape et engasjement rundt Borg sitt virke. Korps har et ganske overraskende smalt tilgjengelig originalrepertoar selv i dag; repertoaret består ofte av omarrangerte orkester- og kammermusikkverker eller populærmusikk i stedet for verker komponert spesifikt for et slikt ensemble. Det er en tradisjon som på generell basis trenger «mer» originalt repertoar, som er noe Borg tilbyr gjennom sitt virke.

Hva det dermed er som gjør at Borg har falt utenfor den akademiske interesse er dog vanskelig å kunne konkludere. Det er mye mulig at siden Borg ikke tillegger noe «nytt» i det store bildet innen norsk musikk, satt opp mot skikkelser som Edvard Grieg og Arne Nordheim så blir han nedprioritert. Borgs produksjon ligger i stedet innenfor musikalske nisjer som heller trengte «mer» i stedet for «noe nytt», som kan være en stor grunn til hvorfor det er en såpass stor mangel på litteratur om han.

2.3.1 Tidlig musikkutdanning

Av det biografiske vi har om Oscar Borg er det tidlige livet hans det som det er skrevet minst om. Den kunnskapen vi får fra Gundersens bok er at Borg var en relativt svak elev faglig på skolen, mens han utenfor skolen fikk musikkopplæring av sin far, Ole Peter Johannesen, som selv var musiker i 1e Brigades Musikkorps. Den da unge Alfred Oscar Johannesen, som senere skiftet navn til Oscar Borg, lærte seg å spille fiolin, og antakelig også fløyte siden det var instrumentet han spilte når han ble tatt inn i 1e Brigades Musikkorps (Gundersen 1991 s.8-9), i tillegg til kornett. Gundersen trekker frem karakterene Borg fikk til sin konfirmasjon, som var generelt sett under gjennomsnittet i forhold til resten av klassen.

Det som er av større interesse i Gundersens bok kommer først når Borg søker seg inn som elev i 1e Brigade i en alder av 11. Denne første gangen ble han ikke tatt inn på grunn av alderen, men to år senere søker han seg inn igjen og blir tatt opp som 13-åring (ibid. s. 9). Her presenterer Gundersen den første meget interessante tingen om Borg: Han ble formelt tatt opp som elev, men var effektivt 1. fløytist i full militærtjeneste nesten med én gang. Det er ikke oppført noen referanser til dette, og jeg har ikke klart å finne noen annen informasjon som kan tilsi noe annet, så det er mulig han var dyktig nok til å være heltids musiker allerede som 13-åring, eller så kan det være en overdrivelse.

Denne musikerposisjonen fletter seg inn i dette unntaksmønsteret jeg nevnte tidligere. Den andre veldig interessante tingen som Gundersen trekker frem er når Borg ønsket videre

utdanning fra et musikkonservatorium. Oberstløytnant Falkenberg, sjefen for depotet i Fredrikshald, skal gjennom sitt bekjentskap av kronprinsessen av Sverige ha gjort Kronprins Oscar av Sverige, den daværende preses for Musikaliska Akademien i Stockholm, oppmerksom på den unge Oscar Borg sin «musikalske begavelse» (som Gundersen kaller det), som sikret Borg studieplass i Stockholm, uten opptaksprøve, med statsstipend fra Norge og økonomisk støtte fra kronprins Oscar (ibid s. 11).

En av farene når det kun er én biografi skrevet om noen er at det finnes ikke andre perspektiver og mulig motstridende utsagn. Siden vi ikke har noe annet å gå ut fra enn boken til Gundersen sitter vi med et veldig spesielt bilde av Borg sin tidlige musikkutdanning: En ung gutt som gjør det rimelig svakt på skolen lærer musikk av sin musikalske far, og på grunn av sin begavelse får posisjon som 1. fløytist i full militærtjeneste som 13-åring. Deretter fikk han sin høyere utdanning delvis dekket av det svenske kongehuset uten å måtte gå gjennom en opptaksprøve. Siden Gundersen heller ikke har referert til spesifikke kilder på disse punktene så er det dessverre også vanskelig å verifisere hvor stor grad av sannhet det er i alle disse situasjonene som oppstår. Det bildet som Gundersen skaper i boken danner derimot et ganske interessant bilde av Borg, og burde tilsi at Borg utmerket seg med et talent for musikk.

2.3.2 Under og etter videre utdanning

Fra Stockholms-perioden og fremover har vi mye mer informasjon om Oscar Borg. Det er flere grunner til dette. For det første har vi perioden fra 1869 til 1930, som dekker et mye større tidsrom enn 1851 til 1868. Det som er viktigere er at det er på dette punktet Borg begynner å bli en fremadstormende musiker, dirigent, og komponist, som gjør seg selv til en naturlig arvtager etter Reissiger i tillegg til å ha en stor produksjon av originalt repertoar for ensembletyper som på dette punktet har svært få originale stykker i repertoaret.

Av dokumenter som ligger igjen etter Borgs tid i Stockholm har vi en av notatbøkene hans, datert til 1871. Denne boken inneholder notater og muligens tavleavskrifter innen faget kontrapunkt:

Hufvudindelningen består uti stränga och fria imitationer; till de stränga imitationer räknas det slags kompositionar som kallas Canon, och dessutom alla efterbildningar af större eller mindre motiver hvilka hålla sig strängt vid modellen och från denne avika endast uti obetydeligheter. Till fria imitationer räknas alla sådana efterbildningar hvilka återgifva antigen, endast någon del af motivet strängt, eller sådana hvoruti andras förändringar förekomme, eller slutligen sådana, hvilke endast återgifva det melodiska eller det rytmiska af motivet.

Ifølge Gundersen bodde Borg på gardekasernen i Stockholm under studieoppholdet. De fagene Gundersen sier Borg tok på Musikaliska Akademien var: (a) harmonilære, (b) komposisjon, (c) musikkhistorie og estetikk, (d) klaver, (e) elementær sang, (f) korsang, (g) solosang, (h) stryke- og blåseinstrument, (i) partiturlesing, (j) instrumentasjon, (k) dirigering, og (l) «stemmingskunst»⁶ (ibid s. 11). Hvor det er notatboken om kontrapunkt kommer inn vet jeg ikke, men vi kan anta at den kommer enten fra harmonilærefaget eller komposisjonsfaget.

Også i Stockholm var Borg visstnok meget dyktig som fløytist. På lik linje med korpset i Fredrikshald var han i Stockholm førstefløyttist i Akademiens orkester, og når hans fløytelærer flyttet tilbake til Belgia var Borg arvtakeren i operaorkesteret fra 1870 til 1871 (ibid s. 12). Det ender med at Borg fullfører studiet som musikkdirektør etter 3 år, tidligere enn forventet da musikkdirektørfaget var en 5-årig utdanning, i 1872, og reiser tilbake til Fredrikshald da han var kontraktforpliktet å returnere ved avsluttet studie.

Tilbake i Fredrikshald var det svært få muligheter for Borg til å markere seg som musiker, komponist, og dirigent. Som nevnt tidligere var Friedrich August Reissiger den «store sjefen» i Fredrikshalds musikkliv, så det var så godt som ingen steder en nyutdannet dirigent var nødvendig. Det virker forsåvidt slik at ved Borgs retur til Fredrikshald var forholdet mellom han og Reissiger ganske bra ifølge Gundersen. På den første konserten Borg satt opp, 27. oktober 1872, var Reissiger blant annet med som pianist (ibid s. 13-14).

Det første dirigentvervet Borg tok var som instruktør for Saugbrugets Hornsekstett, som senere skulle bli Tistedalens Musikforening. Gundersen påpeker her at det er usikkert hvor lenge det var Borg dirigerte dette ensemblet til å begynne med, men Gundersen antar at han var der fra sekstettens stiftelse i 1872 til ut på 1890-tallet. Noen kilder mener at han ga seg som instruktør i 1884, men var innom noen ganger for å teste noe nytt materiale (ibid s. 16). Borg ville senere returnere til Tistedalens Musikforening i 1920, og instruerte korpset der frem til 1929.

Fra begynnelsen av 1880-tallet begynner Borg å ta over alle de verv som Reissiger en gang holdt. Reissiger gikk av med pensjon i 1881, og på dette tidspunktet var Borg blitt en naturlig arvtaker. De vervene Borg tok var som følger: (a) 1e Brigades Musikkorps (1881), (b) Fredrikshalds Sangforening (1881), (c) Organist i Immanuelskirken (1882), (d) Det Musikalske Selskab, (e) Tistedalens Musikforening (1920), og (f) Haldens Sangforening

⁶ «Stemmingskunst» refererer til både det å stemme et orkester eller korps, og stemming av pianoer. Borg ville med dette faget dermed ha kompetanse til også å jobbe som pianostemmer.

(1920) (ibid s. 17-32). Før han tok alle disse vervene hadde han musikkelever, og han jobbet også som pianostemmer. Det er ikke tydelig ut fra Gundersens bok om han fortsatte med dette ved siden av alle de verv han holdt.

Det er i denne perioden at Borg komponerer mange av sine verker. Av disse verkene er det største verket *Leif Eriksson*, som er et firesatsig verk, opprinnelig komponert for mannskor, senere også tillagt orkester. Med tanke på alle de vervene han holdt er det mulig å kunne anta at hans musikalske produksjon er spredt ut over veldig mange arkivsamlinger. Det ble nylig blant annet funnet en kasse med Borg-originaler som del av et dødsbo, som nå er i tidligere FMKØ-musiker Kjell Nätt og fiolinist Ole Hermann Huth sin varetekt (Hansen 2019). Som jeg har implisert tidligere så finnes det en stor del originale manuskripter etter Borg i Halden historiske Samlinger sine arkiver, og Gundersen nevner i verklisten sin også at det eksisterer manuskripter hos Forsvarsmuseet i Oslo, Norsk Musikksamling i Oslo, og Tistedalens Musikforening (ibid s. 46). Han nevner også Divisjonsmusikkorpset i Halden, men dette korpset er per i dag nedlagt, så arkivene som tilhørte dette korpset vil sannsynligvis ligge hos Forsvarsmuseet i Oslo, eller muligens Forsvarets Stabsmusikkorps, som har sin base på Akershus Festning (hvor Forsvarsmuseet også ligger). Det er også mye mulig at mange av originalnotene som Tistedalens Musikforening hadde i de gamle arkivene nå ligger hos Halden historiske Samlinger. Dette skulle jeg gjerne undersøkt nærmere, men på grunn av COVID-19 pandemien er dette noe jeg ikke kan undersøke nærmere. Jeg har imidlertid gjort en del arbeid i arkivet til Tistedalens Musikforening med oppgaver som et medlem i korpset, og har ikke sett særlig mange originale manuskripter etter Borg der.

I 1929 gikk Borg av med pensjon for siste gang, da han begynte å slite mye med sykdom. Han hadde allerede begynt å slite med helsen i 1928, og han døde av lungebetennelse den 19. desember 1930. I Halden i dag er det flere minnesmerker over Oscar Borg rundt om i byen. I Busterudparken er det en minnestøtte til både Borg og Reissiger, mens det finnes en byste av Borg på Oscar Borgs Plass, som også er stedet barnetoget begynner på 17. mai-feiringen i Halden. Det er usikkert hvor mange verker det er han har etterlatt seg, men opuslisten hans går frem til 59, dog med store hull hos Gundersen. Disse hullene blir ikke forklart i dybde, men Gundersen nevner at det er tall i opuslisten som ikke er funnet.

I tillegg til disse er det mange verker som ikke er nummerert i det hele tatt. Store Norske Leksikon sier at han komponerte totalt ca. 219 verker i varierende sjangre, og gjorde ca. 170 arrangementer og bearbeidelser (SNL⁷). Disse tallene går også igjen hos Norsk

⁷ SNL sine artikler er forøvrig også skrevet av Egil Gundersen.

Biografisk Leksikon (tilhører SNL), men det er mulig at ikke alle verkene hans er kjent, og Gundersen påpeker også at det er mange verker fra hans tidlige komponistkarriere i perioden 1872 til 1881 som nå er borte (Gundersen 1991 s. 15). Med nyhetene om notene som nå blir bevart av Nätt og Huth så er det også en mulighet om at disse tallene må oppdateres.

2.4 *Carl XII - Kantate*

I 1918 var det 200 år siden den svenske kongen Karl XII⁸ ble drept i kamp under beleiringen av Fredriksten i 1718. I Halden, både i nyere tid og i eldre tid, er denne hendelsen noe som en husker og blir fortalt om gjennom oppveksten; 300 års-markeringen i 2018 viser dette. I anledning 200 års-markeringen i 1918 var det dermed planlagt et større arrangement den 30. november⁹, referert til som «Mindehøitideligheten». Som del av dette arrangementet ble verket *Carl XII* skrevet av Oscar Borg, med tekst skrevet av redaktør Henry Endsjø.

Dette verket *Carl XII* var planlagt utfremført under Mindehøitideligheten, men utfremførelsen ble aldri gjennomført (Forstrøm 1919, s.101). I Forstrøms¹⁰ referat står det at «[kantaten] var bestemt til avsyngelse av et blandet kor av damer og herrer ved gudstjenesten paa mindedagen. Forskjellige praktiske vanskeligheter var dog desværre til hinder for dette.» (ibid.). Referatet går ikke inn på spesifikke årsaker til hvorfor fremførelsen ikke skjedde.

Dessuten er det andre aspekter ved Forstrøms referat som både skaper flere spørsmål eller er, isolert fra informasjon som ble funnet senere, er forvirrende. Jeg vil gå tilbake til én av trådene i dette referatet senere.

Det første spørsmålet som dukker opp i referatet er «finnes det mer spesifikke årsaker til hvorfor verket ikke ble fremført?». Et annet spørsmål som dukker opp, ut fra forvillelse, er «hvorfor stemmer ikke teksten i referatet overens med teksten i Borg sitt notebilde?». Forstrøms referat inneholder altså kantatens tekst i sin helhet, men denne teksten presenterer også flere problemer ut fra den informasjonen vi har fra manuskriptet. Den første strofen fra manuskriptet sammenliknet med den første strofen i referatet gir et eksempel på disse forskjellene¹¹:

⁸ Karl XII kan skrives med enten K eller C som første bokstav, avhengig av land og hvilken rettskrivning det er som brukes. Når det refereres til personen bruker jeg Karl, den norske skrivemåten.

⁹ Den 30. november 1718 er den Julianske dato for Karl XII's død, og er den datoen Sverige bruker siden de brukte den Julianske kalenderen frem til 1753 (med unntak av årene 1700 til 1712, hvor de hadde en egen kalender). I Norge, som brukte den Gregorianske kalenderen, bruker vi 11. desember som dødsdag.

¹⁰ Forstrøm blir kun referert til ved etternavn i referatet.

¹¹ Repetisjoner som opptrer i notebildets tekst er sløyfet i eksempelet.

Notebilde:*Kong Carl!**Dit navn har helteklang**Som ingen andre her i Nord**De klinger som en freidig sang**Om mod og dåd de stolte ord**Tolvte Carl!***Referat:***Fredrikssten!**Dit navn har gylden klang**som intet andet i vort nord**Det klinger som en freidig sang**om mod og daad det stolte ord**Fredrikssten*

Dette eksempelet viser kun en veldig liten forskjell mellom ordvalget i tekstene, men med en veldig motsatt betydning. Referatets versjon av teksten inneholder dessuten hele strofer som ikke har noen ekvivalenter i notebildet. Grunnen til hvorfor jeg nevner dette nå i stedet for senere er fordi disse to første spørsmålene som stilles blir svart i løpet av det samme arbeidet.

Som nevnt tidligere er det svært lite skrevet om Oscar Borg, som gjør det vanskelig å finne spesifikk informasjon om enkeltverker som ikke er hans mest kjente (eller ikke fremførte). Med tanke på at Mindehøitideligheten var en såpass stor markering i Fredrikshald i 1918 valgte jeg dermed å gjøre et avissøk for å forsøke å finne kanskje noe informasjon om verket. Halden Bibliotek har fysisk innbundne aviser fra perioden, som jeg fikk bruke til denne undersøkelsen.

I Halden Biblioteks avissamling er det tre aviser fra denne perioden som er utgitt lokalt i Fredrikshald: (1) Smaalenenes Amtstidene (forkortet til AMT), (2) Smaalenenes Social-Demokrat (forkortet til SosDem), og (3) Halden (forkortet til HAL). Ut fra Forstrøms referat vet vi at H. Endsjø, som skrev kantatens tekst, var redaktør i Smaalenenes Amtstidene (ibid.), som gjør denne avisen til et åpenbart sted å begynne.

I Smaalenenes Amtstidene finner vi flest referanser til *Carl XII*. Det er flere annonser om øvelser for koret, og også noen få lengre innlegg fra avisen selv, og ett innlegg fra Oscar Borg selv. Den første datoen kantaten nevnes er 5. november 1918, med annonsering om at Borg søker sangere til koret og en annonse om øvelsenes sted og tid (AMT 5. nov 1918). Disse øvelsene står det ikke noe spesifikt om bortsett fra at de skal skje, men det annonseres den 11. november at kantateøvelsene utsettes til 20. november «*på grund av instruktørens bortreise [...]*» (AMT 11. nov 1918).

Den 13. november får vi et innlegg i Smaalenenes Amtstidene signert Oscar Borg, som etterspør flere sangere til koret:

Den av formandskapet nedsatte komite henstiller gjennom aviserne indtrængende til alle byens sangere om at delta i den kantate som skal avsynges ved den store mindehøitidelighet i Immanuelskirken. Denne høitidelighet bør gis det mest mulige festlige præg, og av hensyn hertil og av hensyn til de høie gjester byen den dag faar og det store svenske sangerbesøk, bør det være en æressak for byens sangere at delta ved denne anledning og hævde byens gamle, gode tradisjoner paa sangens omraade.

*

Jeg tillater mig høfligst at anmode byens damer og herrer om velvilligst at delta i den kantate som tænkes utført ved festgudstjenesten i kirken lørdag den 30 november. Det vilde være ønskelig om koret kunde bli saa stort og fyldig som mulig. Prøver avholdes i det gamle raadhus paa sydsiden – inngang fra torvet – . Herrer onsdag 20de og fredag 22de kl. 8. Damer torsdag 21de kl. 8 og lørdag den 23de kl. 8,30 aften

Ærbødigst
Oscar Borg

Med 17 dager igjen før urfremførelse har Borg fortsatt ikke fått nok sangere til å kunne få kantaten fremført.

Noen dager senere får vi vite fra Amtstidene at «Socialdemokraten» (Smaalenenes Social-Demokrat) har lagt på trykk kantatens tekst som del av en lengre kritikk av Mindehøitideligheten. I Amtstidene blir det presisert at den teksten som er blitt publisert av Socialdemokraten ikke skal være kantaten reelle tekst, men en skisse som Borg skulle jobbe ut fra (AMT 18. nov 1918). Når vi sjekker Smaalenenes Social-Demokrat (også kalt «Socialdemokraten») ser vi at den teksten de har trykket er den samme teksten som står i notebildet (SosDem 16. nov 1918).

Smaalenenes Social-Demokrat sitt innlegg var en kritikk rettet mot de som ville markere Karl XII's 200 års dødsdag, da de (Socialdemokraten) anså det som forhelligelse av en figur som skapte mye lidelse i Norge på 1700-tallet, så vel som

[...] en hyldest til den **militære idé**, som verden nu begynder at vende sig fra i alvorlig og bitter avsky og lede – en hyldest til denne idé, idealiseret i en av de mest utiltalende skikkelser, verdenshistorien kjender.¹²

Avisen bruker kantatens tekst som et eksempel på dette, men Amtstidende kommer bare noen dager etter og sier at denne teksten ikke skal brukes (AMT 18. nov 1918). Dersom vi ser på Socialdemokratens innlegg i sin helhet så er det sannsynligvis også en politisk

¹² Dersom vi ser på datoen Socialdemokraten publiserte dette innlegget så ser vi at det kommer bare noen dager etter slutten på Første verdenskrig (offisielt avsluttet 11. november 1918), så dette utsagnet er ikke bare en referanse til Den store nordiske krig (1700-1721) men også Første verdenskrig (1914-1918).

dimensjon i forhold til Minnehøitideligheten. På dette punktet i tid er Europa nettopp kommet ut av Første verdenskrig, i tillegg til at det er kun 13 år siden Norge ble et uavhengig land. En kan nok anta at det er mye skepsis og mistenkeliggjøring blant noen politiske grupperinger i både Norge og Sverige på dette tidspunktet, spesielt siden det eneste stabiliserende elementet i freden mellom Norge og Sverige på dette tidspunktet er Karlstadtraktaten fra 1905, som blant annet krevde en demilitarisering 20 kilometer på hver side av grensen. Siden verdenskrigen er over så kan det også virke paradoksalt for noen at det skal være en offentlig minnefeiring av en historisk skikkelse som huskes i stor grad for sin rolle i en ganske lang krig (1700-1721).

I tillegg til denne politiske dimensjonen så skal vi ikke se bort fra at Borg sitt politiske ståsted også muligens kolliderer med Socialdemokraten. Med tanke på at hans høyere utdanning er i stor grad et resultat av relasjoner med Sverige så er det mulig å anta at Borg var mer positiv til Sverige enn andre i sin samtid. Et eksempel kan være marsjen *Den Norske Løve*, som når den først ble komponert mot slutten av 1890-tallet hadde tittelen *Leve Unionen*. Når Unionsoppløsningen skjedde i 1905 var dessuten den personen som hadde sørget for at Borg fikk plass ved Musikaliska Akademin, Oscar II, konge av Sverige.

Det neste viktige innlegget vi finner er i Smaalenenes Amtstidene den 25. november, hvor det annonseres at kantaten sløyfes fra Minnehøitidelighetens program, da mange ikke kunne få ta fri fra jobben for å kunne delta i koret; lørdag 30. november 1918 var en normal arbeidsdag (AMT 25. nov 1918).

Kantaten nevnes sjeldent i de to andre avisene. Smaalenenes Social-Demokrat nevner ikke kantaten før eller etter den lange kritikken de publiserte den 16. november 1918, og avisen Halden har kun én annonse den 11. november 1918, hvor det nevnes at det er vanskelig å få sangere på grunn av sykdom (HAL 11. nov 1918).

Teksten vi finner i Forstrøms referat publiseres i Amtstidene den 29. november 1918, dagen før Minnehøitideligheten fant sted (AMT 29. nov 1918).

Det siste spørsmålet vi får fra Forstrøms referat er at verket skulle omskrives og fremføres i Oscarskyrkan i Stockholm. Omskrivingen skulle være en utvidelse av akkompagnementet, som var kun orgel i det originale arrangementet av verket, slik at den fulle besetningen ville vært orkester, orgel, kor, og solo sang (Forstrøm 1919, s.101). Det står ikke spesifisert noen dato for denne mulige fremførelsen. Har dette verket dermed blitt fremført i Stockholm i etterkant?

I korrespondanser med Riksarkivet i Sverige, og Stadsarkivet i Stockholm har jeg fått vite at de ikke finner noen referanser til Oscar Borg eller kantaten *Carl XII* i sine arkiver etter

november 1918, som kan gi oss en pekepinn på at en eventuell fremføring av kantaten i Oscarskyrkan ikke har skjedd¹³.

I korrespondanse med Niels Perssen fra Forsvarsmuseet fikk jeg vite om et mulig korpsarrangement som er blitt gjort av verket, men som ikke lenger er i Forsvarets varetekt. Dette har jeg dessverre ikke fått undersøkt til samme grad som de to andre versjonene av verket på grunn av COVID-19 pandemien. For å finne ut mer om denne mulige versjonen har jeg vært i kontakt med tidligere musikere fra Forsvarets Musikkorps Øst, FMKØ. Av de fire jeg har snakket med, Knut Henriksen, Roger Fjeldet, Kjell Nätt, og Pål Scott Hagen, er det kun Fjeldet som har en tidligere kjennskap til verket, og de tre andre kan ikke huske noe om et mulig korpsarrangement for en kantate ved navn *Carl XII*. Det er derimot slik at Borg skrev flere verker med tittel *Carl XII*, blant annet en marsj, så det eksisterer en mulighet at Niels Perssen tenker på marsjen *Carl XII*, og ikke kantaten *Carl XII*. Dersom dette skulle være tilfelle burde det dermed være grunn til å konkludere med at verket aldri har blitt fremført.

¹³ Stadsarkivet i Stockholm forvalter også Oscarskyrkans arkiver.

Kapittel 3: Musikkfilologi og Transkripsjon

Carl XII. Kantate.
Tekst af H. Lundsjö. Oscar Borg.

Maestoso.

Orgel
eller
Piano *ff*

ff Kong Carl, Kong Carl, Kong Carl, Iets

navn her helte klæng som in ket andet her i nord. De klæng som en

Illustrasjon 1: Første side av manuskript med notasjon, Carl XII av Oscar Borg, 25/10 1918, faksimile.

3.1 Introduksjon

Jeg ønsker å analysere *Carl XII*. Men siden verket kun foreligger i manuskript, altså at det ikke publisert, medfører det noen utfordringer for eksempel når det gjelder lesbarhet. For at jeg lettere skal kunne analysere verket, må det bearbeides fra det håndskrevne notebildet og den håndskrevne teksten til noe som er på en generell basis mer lesbar. En slik prosess har altså den fordel at det blir enklere for meg selv å jobbe med verket, i tillegg til at verket blir enklere tilgjengelig for andre. Siden jeg da har valgt å benytte meg av dette manuskriptet blir det også et spørsmål om jeg skal bruke senere publiserte versjoner/edisjoner av de andre stykkene jeg skal analysere, eller om jeg skal ta meg tid til å samtidig gå gjennom bearbeidelsesprosessen med samtlige verker jeg skal analysere.

En annen fordel ved å gjøre disse bearbeidelsene er at jeg får et større kjennskap til verkene og notebildene. For å være sikker på at en bearbeidelse er god så kreves det mye tid med manuskriptene, i tillegg til at den bearbeidelsesprosessen jeg har gått gjennom – innskrivning av verkene i notasjonsprogrammet Sibelius – har gjort meg meget kjent med verkenes forløp. En innskrivning i et notasjonsprogram har også den fordel at vi kan gjøre playback av notebildet, som gir oss en auditiv representasjon av verket dersom en innspilling ikke eksisterer. Det å ha tilgang på en lydfil, selv en simulasjon, kan være til stor hjelp i analyseprosessen.

Siden jeg måtte gjøre dette transkripsjonsarbeidet med *Carl XII* kom jeg derfor frem til konklusjonen at jeg kunne gjøre det samme med de to andre stykkene slik at jeg hadde et så likt utgangspunkt som mulig for alle tre. Disse verkene går jeg mer inn på i Kapittel 3.4 og Kapittel 4.

Et transkripsjonsarbeid som jeg har gjort er derimot ikke noe som bare kan gjøres uten et teoretisk rammeverk hvis man skal sikre kvalitet i arbeidet. Derfor skal jeg, før jeg redegjør for det arbeidet som er blitt gjort med de tre manuskriptene, først gå over teori og konsepter som er med på å hjelpe oss i denne prosessen.

Jeg vil understreke at målet for bearbeidelsesprosessen her er *ikke* å lage kritiske utgaver av verkene. Det viktigste i kontekst med avhandlingen her er at verkene oppstår i et digitalt format slik at det blir enklere å kunne analytisk jobbe med materialet. Det er for såvidt mulig at dette arbeidet kan danne en basis for kritiske utgaver på et senere tidspunkt.

3.2 Teori

Hvordan kan en sikre kvaliteten av det notasjonsmessige utgangspunktet for analytisk arbeid når notematerialet er vanskelig å lese? I prosessen fra en komposisjons ferdigstillelse til publikasjon, forutsatt at komposisjonen blir publisert, er det flere mulige ledd hvor stykket kan endres enten av komponisten, arrangøren, eller utgiveren. Små justeringer som blir gjort underveis kan påvirke tolkningen av et verk betydelig, enten om tolkningen er analyse eller fremførelse. Ofte eksisterer ikke et manuskript for seg selv, heller. En type manuskript kan være et partitur, som viser oss en oversikt over samtlige stemmer i et verk. Musikerne sitter ofte med sine egne versjoner av verket i form av enkeltstemmer for sitt instrument. Kanskje komponister har skissert verket i forkant, som gjør at det finnes manuskripter i form av skissemateriale? Dersom verket er blitt gitt ut, så kan det kanskje finnes forskjellige versjoner av verket ut fra hvem det er som har gitt det ut eller om det er blitt gitt ut i flere utgaver.

Vi har ikke alltid tilgang på alle disse forskjellige manuskripttypene. Det kan være tilfeller hvor for eksempel skissematerialet er det eneste tilgjengelige for ettertiden, hvor det finnes forskjeller fra publiserte versjoner. Selv én enkelt tones forskjell kan drastisk forandre hvordan vi tolker en passasje eller frase; forskjellen mellom en durakkord og en mollakkord er kun et fortegn.

James Grier åpner boken sin om edisjonsteori, *The Critical Editing of Music*, med et av de mest kjente eksemplene hvor én tone gjennom tre takter har skapt mye diskusjon. Beethovens Pianosonate Nr. 29, også kjent som *Hammerklaversonaten*, har en passasje hvor Beethovens skisser sier at en av de gjennomgående tonene skal være en A \flat , mens den første publikasjonen av verket mener at denne tonen skal være en A \sharp (Grier 1996 s. 1). I et vakuum er begge notene her mulige, men vi kan til en viss grad anta at det er ett alternativ som er mer korrekt enn det andre. Kan vi med sikkerhet vite hvilken versjon det er som er «mest riktig»? Sannsynligvis ikke; Beethoven kan ha endret mening underveis, og vi har ikke noen komplette signaturmanuskripter å jobbe ut fra for å kunne befeste korrektheten til alternativene, og selv da kan han deretter ha endret mening rett før verket ble publisert.

Når det dermed er en såpass stor risiko for at stykkets tekst kan endres gjennom bare en enkel transkripsjon, hvordan kan vi unngå å gjøre slike «feil» i vårt eget arbeid? Flere akademikere har gjennom det siste århundret bygd opp et faglig fundament for studiet av musikknotasjon og hvordan den har utviklet seg gjennom tidene, og hvordan vi skal kunne med stor sikkerhet lage en transkripsjon eller spore oss til en mulig tappt nedskrevet original gjennom musikkfilologisk metode.

Musikkfilologiens konsept og fremgangsmåte blir beskrevet av Georg Feder i hans bok *Music Philology* på følgende vis:

Music philology seeks to comply with the wishes of past composers. The discipline wants to restore the original musical text and elucidate it with as adequate an understanding as possible. For this purpose music philology consults the original sources and with the highest exactitude – pendants, according to its detractors – takes great pains over minute details.

Feder sin bok er i høyeste grad mer på de teoretiske og konseptuelle delene av musikkfilologi enn den senere litteraturen brukt her som omhandler feltet, da den tidligere nevnte James Grier sin bok *The Critical Editing of Music*, og Bjarte Engeset sin artikkel om Johan Svendens notasjonsstil. Grier og Engeset tar for seg to forskjellige perspektiver på musikkfilologi som jeg skal gå nærmere på senere, når jeg har tatt for meg de mest sentrale konseptene som Georg Feder diskuterer.

Blant de første temaene som blir diskutert hos Feder er det viktigste å trekke frem hvordan han definerer kildebegrepet, i tillegg til det han mener er de viktigste kompetanseområder for en som skal bruke musikkfilologisk metode. Kildebegrepet hos Feder består av tre definisjoner: (a) Kilden forfatter/komponist brukte for å skape hans/hennes verk; (b) Kilden historikeren bruker for å forstå fortiden; og (c) Kilden filologen bruker for å befeste den korrekte teksten til et spesifikt skrevet verk. Komponist-kilden, er noe utydelig definert i en såpass kort setning, og utdypes videre senere. Det Feder legger i denne definisjonen har med inspirasjonskilder, og ikke noe konkret skissemateriale; bøker, dikt, bilder, eller musikk fra andre komponister¹⁴. I noen tilfeller kan dette også omhandle materiale fra andre verker komponisten selv har skrevet tidligere. (Feder 1981 s. 34).

Det virker som om Feder separerer disse definisjonene ut fra hvilke formål det er en musikkviter har. Slik definisjonene presenteres i hans kapittel om kilder fremstår det som om kildetyperne er distinkte, altså med lite overlapping. I realiteten burde vi derimot kunne anta at en kilde kan opptre innen alle tre forskjellige roller i forskjellige kontekster. I dette kapittelet vil vi hovedsakelig ta utgangspunkt i den tredje definisjonen av «kilde» dersom begrepet nevnes, da vi refererer til manuskripter for å befeste en så korrekt transkripsjon som mulig.

¹⁴ «The word is used in the first sense primarily in literary studies. Similarly, in music the term can be used for texts set to music, as, for example, when a librettist drew from a well-known poetical work, as in an opera with the title *Orfeo* based on VIRGIL's *Georgica* and OVID's *Metamorphoses*, or when his model was an older opera libretto of similar content. In this sense there are also musical sources: compositions by others and by the composer himself, unintentional reminiscences, and all paradigmatic elements. In this sense, source criticism is the investigation of a work with respect to its sources (see ch. IV, section C/5)» - Georg Feder, *Music Philology* s. 33

Det andre punktet Feder tar for seg som er aktuelt er kompetanse. Han presenterer kompetanse som «[...] abilities needed to search for, find, and correctly use [...] resources of textual criticism and hermeneutics [...]» (ibid. s 38). Den korte listen Feder tar for seg er (a) akademisk tenkemåte; (b) historisk forståelse (EN: «historical sense»); (c) produktiv fantasi; (d) musikalsk kompetanse; og, hvis aktuelt, (e) språkkunnskaper for transkripsjon av vokal tekst (ibid.). Hvorfor Feder mener disse egenskapene sentrale, diskuterer han i detalj. Noen av punktene han trekker frem er enklere å forstå enn andre, mens noen andre kan virke noe mer diffuse. Akademisk tenkemåte, for eksempel, omhandler evnen til å angripe et studieobjekt fra flere vinkler og med forskjellige fremgangsmåter. Et eksempel på en av de «enklere» punktene kan være at mangel på musikalsk kompetanse – evnen til å lese musikknotasjon og forstå det som er skrevet i kilden, og det å ha kunnskap om hvordan musikk fremføres, instrumenteres, fremføres, etc. – begrenser i stor grad hvordan en musikkfilolog kan jobbe. *Leif Eriksson* sitt partitur består av 53 sider, hvor flere instrumenter er notert transponerende (trompet-stemmen er faktisk notert i D i partituret men skal ifølge instruksjonene i partituret utskrives i A), så det å bearbeide disse notene krever at vi har den musikalske kompetansen til å vite hvordan transponerende instrumenter fungerer, språkkunnskapene til å klare å kople opp vokaltekst sammen med melodi, og sammen med språkkunnskapen trenger vi også språkhistorisk kompetanse når teksten er skrevet på et punkt i tid hvor det norske språket hadde et annerledes vokabular og rettskrivning.

Det tredje sentrale temaet Feder tar for seg er kildekritikk. I denne konteksten betyr begrepet å vurdere en kildes autenticitet som en original, så vel som vurdering av en kildes «*internal credibility*» (ibid. s. 45). Feders forklaring her er noe diffus:

In its musico-philological as well as general historical sense, source criticism [Ger. Quellenkritik] refers to the determination of documentary value, i.e. the examination of the formal authentication and the internal credibility of a manuscript or print. Because authentication depends upon the relationship of the disseminator to the composer and credibility depends upon the person of the disseminator, source criticism consists primarily of the critical study of provenance.

Autenticitet kan nok bedre forklares som «ekteheten» av en kilde; hvor stor sjansen er for at kildens forfatter eller utgiver har utgitt eller endret kilden med opphavspersonens velsignelse. *Internal credibility* omhandler troverdigheten til kildens forfatter eller utgiver. Feder skiller her mellom komponist/skaper og en kildes forfatter. Dette er fordi en kildes forfatter kan være en arrangør som arbeider med et allerede eksisterende materiale, mens komponisten/skaperen er den som har laget dette allerede eksisterende materialet.

Det jeg ønsker å trekke frem her er de elementer Feder mener kan hjelpe oss med å vurdere et manuskripts autentisitet, siden det går innenfor det som James Grier også trekker frem i forhold til kildebeskrivelse. «Elementer» betyr her de fysiske egenskapene til en kilde, det vi kan finne ut av ved å studere eksempelvis et manuskript, som kan hjelpe oss med å befestе nøyaktig hvor autentisk kilden vi jobber med er. Elementene Feder trekker frem er (a) papir; (b) fascikler og innbinding; (c) håndskrift; og (d) trykk (ibid s. 47-53). I konteksten med denne avhandlingen så er det sistnevnte punktet ikke like aktuelt som de tre første, siden det materiale danner basis for transkripsjonene er håndskrevne kilder, dog publiserte utgaver av et verk kan hjelpe oss med å befestе korrekte lesninger av verket. Det finnes publikasjoner av *Kronprins Olavs Honnörmarsch* og noen av satsene til *Leif Eriksson*¹⁵, men fordi notebildene er såpass tydelige i manuskriptene så har jeg ikke brukt disse. Ved siden av disse elementer så er det også enkelte ting vi kan se etter i manuskriptene for å evaluere autentisitet. Blant disse har vi (a) signatur; (b) datering; og (c) korrektur¹⁶ (ibid. s. 54), som er de enkleste elementene for oss å undersøke i materialet ved siden av håndskriften (i dette tilfellet noteskriften).

Mye av dette blir også diskutert i boken til James Grier, men i motsetning til Feders verk, som tar for seg mye mer av det teoretiske og hermeneutiske, er Griers bok mer fokusert på rollen som en *editor*, og hvordan vi skal tilnærme oss de utfordringer vi møter på underveis. Et mindre punkt som Grier nevner, men som Feder ikke tar for seg, er hvordan vi skal håndtere en vanskelig/uleselig tekst som følger med musikken, og hva en kan gjøre for å løse dette. Løsningen til en slik situasjon er relativt enkel å beskrive, men ikke alltid like enkel å utføre: Prøve å finne utenommusikalske referanser til teksten, enten som beskriver eller inneholder teksten (Grier 1996 s. 60-61).

I tillegg til dette skriver Grier også om hvordan vi skal håndtere elementer av den musikalske teksten som kan anees å være «feil». Dersom vi tenker på det som Feder skriver når han nevner at spor etter korrektur er med på å validere en kildes autentisitet, så burde det ikke være for vanskelig å se for seg at opphavspersonen bak kilden kan ha uoppdagede feil som fortsatt står i partituret. Det kan også antas at dette gjelder spesielt dersom komponisten

¹⁵ Publikasjonene av Leif Eriksson er også forskjellige fra partituret siden de er andre arrangementer. Det finnes et korpsarrangement som er spilt inn av Det Norske Blåseensemble, men dette arrangementet dekker kun første og andre sats som et instrumentalt attacca-verk i stedet for et kor- og orkesterverk med fire adskilte satser som HhS-manuskriptet er. Norges Musikkforlag har et arrangement for klaver og kor av tredje og fjerde sats.

¹⁶ Det sentrale ved spor av korrektur er at større mengder kan være en pekepinn på at det har vært en kontinuerlig kreativ prosess i løpet av notasjonsprosessen, som naturlig nok ville tilhørt komponisten/arrangøren av verket.

har brukt kilden under instruksjon og har gjort endringer underveis (dette gjelder spesielt i tilfellet *Leif Eriksson*, som jeg skal ta for meg senere). I tilfeller hvor det eksisterer flere versjoner av en kilde så ville den foretrukne metoden vært det som både Grier og Feder refererer til som *stemmatic filiation*, som er en metode hvor alle de forskjellige varianter av en kilde settes inn i et slags slektstre som lar oss spore hvor forskjellige avvik i notebildene har oppstått underveis, men det er ikke en metode som er aktuell for det filologiske arbeidet gjort i denne avhandlingen. Her har vi kun én tilgjengelig kilde for hver av stykkene, med unntak av *Carl XII* hvor vi også har et sett med korstemmer, som gjør denne metoden uegnet.

Korstemmene er fortsatt aktuelle for bearbeidelsen. *Kronprins Olavs Honnörmarsch* er som nevnt over også publisert, men disse utgavene vil sannsynligvis være endret i instrumentasjon ettersom korpsbesetningen på Borg sin tid var annerledes sammenliknet med besetningen vi har i dag. Manuskriptet brukt her har også ingen notert slagverk, sammenliknet med publiserte utgaver. Jeg har derfor valgt å forholde meg til den håndskrevne kilden i dette tilfellet, selv om det ville vært mulig å se på senere publikasjoner. Siden vi ikke kan bruke «*stemmatic filiation*» på *Carl XII* og *Leif Eriksson* er vi i stedet nødt til å gjøre vurderinger ut fra materiale og kontekst, og ut fra disse vurderingene muligens gjøre en korrektur og markere dette i notebildet på en måte (ibid. s. 135-136, 168-169). Grier foretrekker å ikke markere dette i notebildet selv, men heller nevne det i det som kalles en «critical report» (kritisk rapport). Hvordan dette gjøres er til syvende og sist opp til personen som utformer og transkriberer sluttproduktet (ibid. s. 168-169).

Det store fokuset for Grier er *stemmatic filiation*, som jeg beskrev over. En utfordring med denne metoden, som Bjarte Engeset skriver om i sin artikkel *Johan Svendsen sin notasjonsstil – Ein freistnad på metodeutvikling i musikkfilologi*, er at det etter Engeset sin mening kan blir for «nærsynt», spesielt i forhold til konsepter som komponistintensjon og notasjonsstil (Engeset 2012 s. 2-3). For Engeset er spesielt notasjonsstil veldig viktig, siden en komponists notasjon både inneholder og sløyfer informasjon som kan være viktig i det filologiske arbeidet, så det å være kjent med de kontekstene i kildene hvor notasjonen er på en spesifikk måte er viktig å ha kjennskap til. Han er blant annet veldig interessert i hva det er en komponist *ikke* skriver i notebildet; det som er implisitt i komponistens samtid (ibid.).

Størsteparten av Engesets artikkel er et praktisk eksempel på en større håndskriftanalyse av Johan Svendsens notasjonsstil. Det er ganske mange punkter som han ser på i denne artikkelen. De punktene som nevnes i artikkelen kan til en viss grad oppsummeres med Emmanuel Winternitz' oversikt over notasjonselementer i hans bok *Musical Autographs – From Monteverdi to Hindemith: (a) Elementer av det moderne partitur*

(taktstreker, partiturrekkefølge)¹⁷; (b) Notetegn; (c) musikalske instruksjoner; (d) Foredragstegn; (e) Artikulasjonssymboler; (f) forkortelser og «shorthand». Elementer av det moderne partitur er de helt grunnleggende symboler som danner helheten av det vi forbinder med et notebilde; nøkler, femlinjers notesystem, taktarter dersom musikken har en taktart. Notetegn er de symboler som forteller oss hvilken tone det er vi skal spille. Musikalske instruksjoner omhandler økningen av eksakte noteverdier og spesifikke fraseringer, som kom senere enn taktarter da taktarter ifølge Winternitz også impliserte tempo tidlig på 1600-tallet, men mye var fortsatt overlatt til utøveren (Winternitz 1965 s. 12-13). Foredragstegn omhandler tempoangivelser som *allegro*, *andante*, og *vivace*, så vel som dynamiske markører som *piano*, *forte*, og *crescendo*. Artikulasjonssymboler omhandler instruksjonssymboler som forteller oss om hvordan en note skal fremføres, eksempelvis *staccato* eller *marcato*. Forkortelser og «shorthand» er elementer av partituret som forkorter notasjonen av eksempelvis plasshensyn eller lesbarhet; akkordsymboler over en rytme kan eksempelvis være en shorthand for «spill akkord X på denne rytmen» dersom dette hadde dukket opp i notebildet til et piano eller en gitar.

Ikke alle disse passer med det Engeset skriver, spesielt punkt (c), men det er det en relativt enkel forklaring på: Konteksten Winternitz nevner disse elementene i har mer med hvordan musikalsk notasjon har endret seg gjennom tidene, men disse elementene burde naturlig nok også ha en varians på individnivå siden vi har gjennom årene fått flere muligheter for å notere den samme tingen på forskjellige måter (Winternitz 1965 s. 7-20). I Kapittel 3.4 skal jeg gjøre en kortere sammenfatning av noen notasjonsstilistiske elementer vi finner hos Oscar Borg, hvor jeg vil bruke den praktiske delen av Engesets artikkel som en mal. Å ta for meg alle punktene hos Engeset til samme detaljnivå er ikke noe jeg har mulighet til av plasshensyn, samtidig som jeg har et vesentlig mye mer begrenset utvalg enn Engeset.

3.3 Om materialet

Kildene jeg vil ta utgangspunkt i for analysekapittelet (Kapittel 4) er alle oppbevart i arkivene til Halden historiske Samlinger (HhS), i det som er henvisning til som Oscar Borgs Arkiv.

Utvalget av stykker er gjort ut fra i hovedsak to parametere: (a) et bredere tidsrom; og (b) forskjellige sjangre. Ut fra et intertekstperspektiv er det ønskelig å ha et større utvalg enn det som er i denne avhandlingen, men jeg har vært nødt til å ta forbehold for plass, så dermed har

¹⁷ Winternitz refererer her til elementer i notasjon som er standard i det moderne partitur. Eksempler på dette er taktstreker, fem notelinjer for notasjon. Dette er elementer som har endret seg gjennom tiden, da middelalder- og renessansestykker hadde veldig tydelige forskjeller i hvordan selve notasjonen ser ut.

jeg sett meg nødt til å velge verker som etter min mening best mulig kan representere Oscar Borgs flere sider som komponist.

Det første verket jeg har valgt er altså *Carl XII*, siden det er det verket som fikk meg til å stille de spørsmålene i forhold til Borg sin stil og den kunnskapen jeg hadde om Borg sin musikk når jeg først ble kjent med stykket. Det andre verket jeg valgte er *Kronprins Olavs Honnörmarsch*, med basis i den musikken vi i hovedsak kjenner fra Borg – militærmarsjen. Det tredje verket er *Leif Eriksson*, som ifølge Gundersen var hans hovedverk. Dette verket er et firesatsig verk for orkester og mannskor, og burde kunne representere Borg som en symfonisk komponist.

For å kunne gjøre de kommende analysene er jeg nødt til å gjøre komplette transkripsjoner av verkene. Derfor skal jeg bruke den presenterte teorien fra **kapittel 3.2** og redegjøre for materialet jeg jobber med, i tillegg til å gjøre en redegjørelse av Borg sin notasjonsstil basert på utvalget i disse tre stykkene i **kapittel 3.4**.

	Leif Eriksson (1896)	Kronprins Olav (ingen datering)	Carl XII (1918)
Papir	<ul style="list-style-type: none"> • Godt bevart • To forskjellige typer (1-34, 35-46, 47-53) • Tilskjært 	<ul style="list-style-type: none"> • Godt bevart • Én type hele veien • Tilskjært 	<ul style="list-style-type: none"> • Meget godt bevart • Én type hele veien • Tilsynelatende notert med papir opp-ned
Innbinding	<ul style="list-style-type: none"> • Papp, begge sider 	<ul style="list-style-type: none"> • Papp, begge sider 	<ul style="list-style-type: none"> • Papp, begge sider
Håndskrift	<ul style="list-style-type: none"> • Signert, ikke datert • Sannsynligvis Oscar Borgs notasjon 	<ul style="list-style-type: none"> • Signert, ikke datert' • Sannsynligvis Oscar Borgs notasjon 	<ul style="list-style-type: none"> • Signert Oscar Borg, 25/10 1918

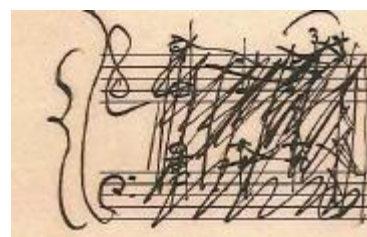
Tabellen over gir en kort oversikt over noen av de parametre Feder trekker frem i sitt kapittel om kildekritikk i *Music Philology*. Som nevnt i kapittel 3.2 så er det ikke nødvendigvis slik at en signatur garanterer at partituret er skrevet av Borg. I tilfellene *Leif Eriksson* og *Kronprins Olavs Honnörmarsch* så er det visse notasjonsmessige ting Borg gjør som øker sannsynligheten for at manuskriptene er gjort av Borg selv, eller i verste fall en som var godt kjent hos Borg som var opplært i de samme notasjonskonvensjoner som Borg.

3.3.1 Carl XII - Manuskript

Carl XII er generelt meget lettlest ut fra notasjonen, og skaper relativt få transkripsjonsutfordringer da Borgs notasjon er i stor grad ryddig og tydelig. Vi kan se ut fra instruksjonene på den første notesiden i manuskriptet at klavérinstrumentet skal være enten orgel eller piano. Ut fra informasjon jeg presenterte i kapittel 2, samt. dateringen 25/10-1918, kan vi anta at intensjon for fremførelse var i første omgang orgel.

Midt på siden får vi to nye linjer som er markert «Kor». Det er når koret kommer inn i bildet at de store utfordringene hos Borg kommer frem, siden hans verbale håndskrift er betydelig vanskeligere å tyde. Ofte kan vi ved nærmere undersøkelse finne ut hva et ord skal være, og ut fra denne nye informasjonen får vi kontekst for informasjon vi mangler. Det er dog slik at dette ikke alltid er til hjelp, siden teksten til Henry Endsjø, verkets tekstforfatter, til tider benytter begreper som i dag kan regnes som gammeldagse eller ute av bruk. I tillegg til dette var stavemåter annerledes når teksten ble skrevet, så ord som har relativt enkle stavemåter i dag har er vanskelige å tyde i manuskripter, eksempelvis «øyene» satt opp mot «öierne» (Oscar Borg bruker konsekvent «ö» i stedet for «ø»). Måten jeg har løst dette gikk både ut på å få assistanse fra arkivar James R. Archer ved HhS, og undersøke andre utenom-musikalske referanser for å se om det var mulig å finne en trykket versjon av teksten, eller en annen kilde som inneholdt den spesifikke teksten. Under arbeidet med teksten fant jeg ut, som presentert i kapittel 2.4, at det finnes flere versjoner av teksten som har veldig forskjellige betydninger. Den ene versjonen, som er ifølge Henry Ensjø den offisielle teksten, er den som var på trykk i Forstrøms referat og i Smaalenenes Amtstidende den 30. november 1918. Den teksten som ble trykket i Smaalenenes Social-Demokrat samsvarte med teksten i manuskriptet. Teksten som er skrevet inn i verket kan finnes i sin helhet i **Vedlegg 2**.

Underveis i verket er det også flere tilfeller av korreksjoner. I dette tilfellet er det hele takter som blir totalt klusset ut (se **Illustrasjon 1**). Disse korreksjonene er såpass «brutalt» utført i notebildet at det er vanskelig å se nødvendigvis hva det er som er blitt fjernet. I bildet brukt her kan vi til en viss grad se hva det er, men dette er også et av de mildere eksemplene på Borg sin korrektur i manuskriptet. De mer ekstreme eksemplene er helt tildekket av dette korrekturblekket, så vi vet faktisk ikke hva det er Borg har opprinnelig notert. Av den grunn har jeg ikke tatt med disse korrekturtaktene i transkripsjonen av dette verket. Dersom dette var notebildet som Borg hadde planlagt å bruke når verket ble fremført, så er det mye mulig at korreksjonen er slik for å unngå å spille feil notasjon.



Illustrasjon 2: Eksempel på korrektur i *Carl XII* (kantate).

I den senere delen av midtseksjonen i verket er det en større mengde med blyantnotater som viser noe som kan likne på alternative stemmeføringer i koret. Disse blyantnotatene er relativt enkle å forstå når vi først ser dem i notebildet, men på grunn av penn-notasjonen som er gjort er det veldig kaotiske takter. Det som er blitt skrevet i blyant over lider de samme håndskriftsproblemene nevnt tidligere, men denne gang i enda større grad (se **Illustrasjon 2**). Blyantnotasjon skiller seg en del ut fra penn-notasjon, som blant annet nevnes av Christophersen og Engeset. Siden det finnes et separat sett med korstemmer så er det mulig å anta at dette er Borg sin egen håndskrift, men det er vanskelig å si noe spesifikt om dette.

Den stemmen som er notert i penn samsvarer med det som spilles i orgelet. Det som er notert i blyant er derimot mer kolliderende med til dels harde dissonanser til sammenlikning. I notebildet under sammenlikner jeg disse to variantene ut fra de notene jeg har klart å identifisere i blyantnotasjonens tilfelle.

Notebilde 1: Sammenlikning mellom penn-notasjon og blyantnotasjon.

Illustrasjon 3: Eksempel blyantnotasjon i Carl XII

Siden orgel og kor er i stor grad doblet i denne seksjonen, som er den generelle tendensen Borg har gjennom verket (se Vedlegg 1 og Kapittel 4) har jeg på basis av doblinger mellom orgel og kor valgt å beholde penn-notasjonen i disse seksjonene i sløyfe blyantnotasjonen i den delen dette opptrer. Det er totalt 17 takter som er notert på denne måten som dermed har flere potensielle lesemåter. Den generelle tendensen i blyantnotasjonen er at der den inntreffer så kolliderer den harmonisk med det som er notert i de andre stemmene, i tillegg til at forløpet endres veldig. En full oversikt over blyantnotasjonen kan finnes i Vedlegg 3.

Det siste vi må være varsomme med er at det er to seksjoner i verket hvor teksten ikke er på norsk, men svensk. Denne teksten er hentet fra et svensk dikt av Esaiar Tegnér kalt *Kung Carl den unge hjälte*, som forteller oss om svenskenes oppfatning av Karl XII's dødsfall,

og var blant annet trykket på det svenske minnesmonumentet som ble satt opp i Halden på 1870-tallet¹⁸:

*I med- och motgång lika
Sin lyckas övermann
Han kunde inte vika
Blott falle kunde han*

3.3.2 Kronprins Olavs Honnörmarsch - Manuskript

Kronprins Olavs Honnörmarsch er enklere å lese enn *Carl XII*, men presenterer noen andre utfordringer. Det som er mest tydelig med én gang er at det er notater gjort i rød fargeblyant i partituret, i tillegg til et stempel som er vanskelig å lese fullt ut. Teksten "Stadtkapelle" er synlig i stempelet, og den nedre delen av stempelet kan se ut som «Reutlingen». De røde notatene som er gjort, som inneholder blant annet noen former for korrektur, kan vi derimot ignorere under bearbeidelsen på basis av G-nøkkelen som er blitt brukt. I Eb-bass stemmen er det blitt korrigert fra F-nøkkel til G-nøkkel, men G-nøkkelen som er blitt brukt er den tradisjonelle G-nøkkelen ♩ i stedet for den «borgske G-nøkkelen», som jeg trekker frem i kapittel 3.4. Med bakgrunn i denne ganske tydelige forskjellen i G-nøkkel notasjon så antar jeg at de røde notatene er gjort av en annen person.



Illustrasjon 4: Stempel i *Kronprins Olavs Honnörmarsch* - "Stadtkapelle Reutlingen"

Siden dette er et ferdig utinstrumentert partitur for korps er det også transponerende instrumenter tilstede. Et flertall av instrumentene er faktisk transponerende, og da i flere

¹⁸ Dette minnesmonumentet var laget i støpt jern for å overleve over lengre tid, i motsetning til de tidligere monumentene som var laget i materialer som ikke overlevde norsk klima (marmor, ubehandlet tre, og sandsten). Dette monumentet ble revet ned og ødelagt under den tyske okkupasjonen under Andre verdenskrig, men enkelte plater overlever den dag i dag.

forskjellige tonearter: D \flat -piccolo, E \flat -fløyte, og B \flat -klarinett er representativt for utvalget av transponerende instrumenter.

En annen utfordring har mer med programvaren jeg bruker, i stedet for noe som er vanskelig å lese ut fra kilden. Borg har valgt å sette repetisjonstegnet til trio-delen før siste slaget i en takt, som er noe programvaren Sibelius ikke håndterer veldig enkelt uten mye manuell formattering.

I motsetning til både *Carl XII* og *Leif Eriksson* så er det ikke noen korreksjoner tilstede, som tilsier at dette sannsynligvis ikke er den første nednoterte kilden til denne marsjen, ut fra Feders teori om en kildes autentisitet. Manuskriptet inneholder derimot kjennetegn som jeg skal presentere i kapittel 3.4, så det er stor sannsynlighet for at det er skrevet av Borg.

3.3.3 Leif Eriksson - Manuskript

Av de tre stykkene er Leif Eriksson den kilden som inneholder flest utfordrende elementer fra et musikkfilologisk og edisjonsteoretisk standpunkt. Det er også med dette stykket at Sibelius sine funksjoner begynner å være mangelfulle, selv når programmet er generelt et meget kraftig verktøy for bearbeidelse og transkripsjon av musikk. Jeg har funnet løsninger på disse utfordringene, og beskriver dette underveis.

Jeg har allerede diskutert utfordringen med å tolke lyrikk i kildene etter Borg, men det er i dette verket det er på det tydeligste på grunn av vokabularet tekstforfatter Hans Woll har benyttet. *Carl XII* presenterer en tekst som er noe vanskelig å tyde enkelte steder, men ordvalget er ikke langt unna det som kan være å anse som "moderne", og i de tilfellene det er noen eldre begreper så er vi fortsatt nogenlunde kjent med dem fra nasjonalromantiske sanger og verker, blant annet *Ja, vi elsker dette landet*. I *Leif Eriksson* har vi ikke denne fordelen (tekst av Hans Woll):

*Stander i stavnen
Hugprude hövding
Leif hin hepne
Længes saa saare*

Ved siden av utfordringene ved å lese Borg sin verbale skrift er det begrensningene Sibelius gir oss, som jeg har slitt med å finne løsninger på, som har med hvordan forskjellige instrumenter håndteres av programvaren. I tilfellet her så inneholder verket D-horn, notert av Borg med faste fortegn. Dette er ikke noe som i utgangpunktet er mulig å notere i Sibelius,

fordi D-horn i Sibelius er et tilgjengelig instrument men da kun uten faste fortegn. En løsning på dette var å lage et nytt instrument med basis i «Horn i D», men hvor fortegn faktisk er synlige.

Kilden inneholder også to spesifikke varianter på korrektur. Den første versjonen diskuterte jeg over, i kontekst med *Carl XII*. Den «nye» varianten vi møter på her er tilfeller hvor Borg har skrapet bort det som først var nedskrevet. Dette er spesielt tydelig i a capella-seksjonene i sats nr. 2, *Land*, hvor han tilsynelatende har skrevet noe i orkesteret som skulle spilles under koret, etterfulgt av at han har ombestemt seg og skrapet bort alt og erstattet det med helpauser. Ifølge Gundersen så var ikke mannskor og orkester originalt komponert til verket; det kom først til fremførelsen i 1894 eller 1896¹⁹ (Gundersen 1991 s. 50-51). Gundersen har ikke skrevet hva som var den opprinnelige besetningen. Alle disse korrigeringene kan derfor peke på at Borg først vurderte å ha med orkester i disse seksjonene, men skiftet mening på et punkt i partiturskrivingen.

Tredjesatsen, *Leif Sang*, inneholder på samme måte som *Kronprins Olavs Honnörmarsch* et repetisjonstegn i en takt. Her har jeg derimot ikke klart å få repetisjonstegnene til å havne i samme posisjon som partituret krever, så jeg har dermed sett meg nødt til å skrive ut repetisjonen. Det tar naturlig nok noe lenger tid, men det løser problemet som oppstår ved at repetisjonstegnet ikke ønsker å være der jeg trenger det til å være. Strukturelt endres ikke musikken på noen måte, den blir kun visuelt lengre. En liknende endring jeg har gjort i forhold til å endre notasjonen er forkortet notasjon i sats nr. 4, *Hymne*, hvor det er åttendelssekstoler med forkortet notasjon til halvnote med strek gjennom og 6 prikker over. Det er ingen praktisk endring i notasjonen, bortsett fra at den er visuelt lengre.

Alle bearbeidelser kan finnes som vedlegg.

¹⁹ Det kommer ikke tydelig frem hos Gundersen hvorvidt hele verket var blitt orkestrert ut i 1894, kun at det var fremført med orkester i 1894.

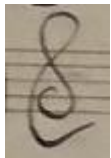
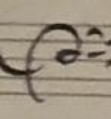
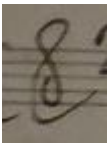
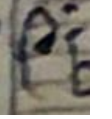

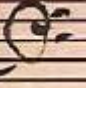
3.4 Borgs Notasjonsstil ut fra et mindre utvalg

En fordel med Oscar Borgs notasjon er at han er i stor grad konsekvent i alle tre kildene jeg har valgt ut. Hans noteskrift er veldig "ren", med veldig få utydigheter i hva det er som er instruert i notebildet i seg selv. Det er også noen interessante notasjonsmessige detaljer i hans noteskrift som også strekker seg gjennom alle tre kildene, som ikke påvirker lesbarheten av musikken. Disse detaljene er det jeg ønsker å presentere først, siden det er de letteste elementer å se etter i et manuskript etter Borg.

Nøkler

En av de første tingene en vil legge merke til i Borg sine manuskripter er hvordan han skriver nøkler i musikken; Borg noterer G-nøkler og F-nøkler på en måte som kan anees å være "utypisk". F-nøkkelen sin utforming er noe mer subtil satt opp mot måten han noterer G-nøkkelen. "Kurven" på F-nøkkelen blir notert motsatt vei av det som kan være anees som konvensjon.

G-nøkkelen har en mye mer unik utforming. Denne varianten kan også finnes i manuskriptene etter Friedrich August Reissiger, så det er mulig at Borg har lært denne måten å skrive en G-nøkkel på fra Reissiger. Med tanke på Reissigers posisjon i musikklivet i Fredrikshald, som nevnt tidligere, bør det være mulig å anta at mye nednotert musikk gjort i denne perioden (og senere) vil være preget av denne måten å skrive nøkkelen.

Leif Eriksson, ca. 1896 ²⁰	Kronprins Olavs Honnørmarsch ²¹	Carl XII, 1918
G-nøkkel:  F-nøkkel: 	G-nøkkel:  F-nøkkel: 	G-nøkkel:  F-nøkkel: 

²⁰ Ut fra Gundersens bok ble verket bestilt i 1892. Det originale manuskriptet ville ha blitt sendt til USA i 1893 (men ble forsinket så urfremførelsen skjedde ikke), så dette manuskriptet vil være fra senere, sannsynligvis fra den norske urfremførelsen med orkester i Oslo i 1896, som jeg har brukt som basis for dateringen her.

²¹ Kronprins Olavs Honnørmarsch spesifikt har ingen datering for ferdigstilling av partituret. Den er innheftet sammen med en annen marsj, *Peder Colbjørnsens Marsch*, som er datert Fredrikshald 1/4 1927.

Divisi

En detalj som er veldig interessant er det tilnærmet pedantiske nivå Borg har dersom det opptrer divisi på ett eller annet punkt i en stemme. Dette kommer best frem i *Leif Eriksson*, hvor alle stemmer som får en divisi på et hvilket som helst punkt i verket har notehalser både opp og ned i unisono, naturligvis med tilhørende flagg, bjelker, eller artikulasjonstegn. Dette opptrer ikke i like stor grad i *Carl XII* eller *Kronprins Olavs Honnörmarsch*. I *Carl XII* så er det i stor grad tutti kor dersom koret skal synge, og *Kronprins Olavs Honnörmarsch* er mye mer gjennomgående unisono innad i stemmene. Selve begrepet «divisi» bruker han aldri, selv i stryk, så notehalser er den beste indikasjonen vi har for antall stemmer.

En gråsoner for akkurat dette er i førstefiolin i *Leif Eriksson*, siden der er det noen steder hvor det er skrevet to stemmer, men det markeres ikke i notebildet som det skal være divisi. Dessuten deler disse stemmene alltid samme rytme, så det er vanskelig å kunne konkludere om det skal spilles divisi, eller om det skal spilles med dobbeltgrep.

Denne måten å markere forskjell på unisono og divisi gjør det veldig enkelt å se hvilke instrumenter det er som spiller hvor, spesielt i *Leif Eriksson*. I dette verket er cello og kontrabass notert på samme linje, men retningen på notehalsene er konsekvent gjennom de 53 partitursidene: cello alltid opp, kontrabass alltid ned.

Dersom det er kun ett instrument som skal spille i en seksjon, så gjelder notehalsens retning også der, i tillegg til helpausens plassering i forhold til stemmen som spiller alene. Dersom andreklarinetten skulle spilt en seksjon alene, ville notehalsens retning vært pekende nedover, og førsteklarinettens helpause ville vært notert over andreklarinetts noter.

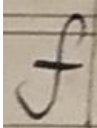


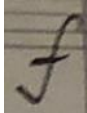
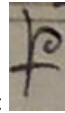


I lyse strykere (fiolin og bratsj) gjør han ikke denne forskjellen i utvalget. Det kan være at han ønsker dobbeltgrep hver gang det oppstår to forskjellige toner i disse stemmene, men det markeres ikke. Han bruker heller ikke forkortelsen *div.* i det hele tatt gjennom alle kildene jeg har brukt.

Dynamikk

I kildeutvalget har Borg generelt et dynamisk spekter fra **pp** til **ff**, men i spesifikt *Leif Eriksson* er det også eksempler på **ppp** og **fff**. En interessant observasjon i forhold til disse symbolene er forskjellen mellom hvordan han noterer de respektive symbolene for forte og piano, hvor forte-symbolet er en veldig nøktern **f**, mens piano-symbolet er en til sammenlikning meget utsmykket **p**. Ved første øyeblikk kan faktisk piano-symbolet likne litt

på et forte-symbol, men forskjellen er såpass stor at når en er klar over forte-symbolets veldig nøkterne utforming så er det lett å skille mellom dem.

Ved gradvise dynamiske endringer er det i stor grad crescendo- og diminuendo-symbol. Det er noen få tilfeller av forkortelsen *cresc.*, mens han bruker hverken *dim.* eller *decresc.*, og heller ingen variasjon av disse. I tilfellene hvor *cresc.* brukes er det fordi crescendoeringen skal skje når det er sideskift i kilden. Akkurat crescendo-forkortelsen kan være vanskelig å gjenkjenne når den inntreer i strykere, siden den likner veldig på måten han skriver *arco*. Den letteste måten å skille mellom *cresc.* og *arco* er å sjekke om det er prikker på omtrentlig samme høyde som teksten, siden han bruker prikkelinjer for å markere crescendoens varighet.

Leif Eriksson	Kronprins Olavs Honnörmarsch	Carl XII
<p>Forte: </p> <p>Piano: </p> <p>Cresc.: </p>	<p>Forte: </p> <p>Piano: </p>	<p>Forte: </p> <p>Piano: </p>

Når det kommer til hvordan Borg behandler den dynamiske balansen mellom stemmer, så varierer dette på det individuelle stykket. Eksempelvis i *Carl XII* har han enkelte steder satt **f** i koret, mens orgel spiller **mf**, og vi får andre dynamiske varianter i *Leif Eriksson*. Oscar Borg var jo, som nevnt tidligere, ikke bare komponist med også dirigent, slik at han hadde også muligheten til å instruere mer spesifikt i løpet av innøvelsesprosessen. Sannsynligvis har det vært noe mer spesifikke instruksjoner på øvelser, men notene er fortsatt veldig detaljerte i tegnene, så vi har et tydelig grunnlag for hva det er Borg ønsker at dynamikken skal være. Dersom det skal være et dynamisk skifte så er det nesten garantert at dette skiftet opptrer i alle stemmer i partituret.

Artikulasjon

I verktøysvalget er Borg veldig sparsom med bruken av artikulasjonstegn. Et eksempel på dette er i *Kronprins Olavs Honnörmarsch*, hvor den eneste eksplisitt noterte artikulasjon er *marcato*. I de to andre verkene er det et større utvalg med artikulasjon, men det brukes fortsatt relativt sparsomt.

I motsetning til Johan Svendsen, som Engeset skriver om, så er Borg mye mer detaljert i den informasjonen han legger inn i partituret. Et eksempel på dette er staccato-tegn, hvor Svendsen ofte ville, ifølge Engeset, notere staccato-tegnene i kun en av stemmene mens tegnene ville gjeldt hos flere. Et annet eksempel er at staccato dukker opp i et motiv første gang men ikke senere. (Engeseth 2012 s.16). Det finnes forøvrigt også eksempler på at artikulasjon er notert fullt ut hos Svendsen. Borg velger i utvalget her å alltid notere disse tegnene i alle stemmer og alle seksjoner det er aktuelt selv om notasjonen kunne blitt sløyfet ved et motiv eller temas reprise.

Det er her en del av Engesets poeng med komponistintensjon og stil kommer inn, siden det er stor sannsynlighet for at Borg fulgte et sett med musikalske konvensjoner som ikke kommer til uttrykk i notasjonen. En stilistisk ting som kan brukes som eksempel er hvordan punkterte rytmer i notasjonen (♩.) vil fremføres annerledes fra notasjonens instruksjoner. Notasjonen impliserer punktert åttendel inn i sekstendel, men spilles i korpstradisjonen vanligvis nærmere en dobbeltpunktert åttendel inn i trettitodel.

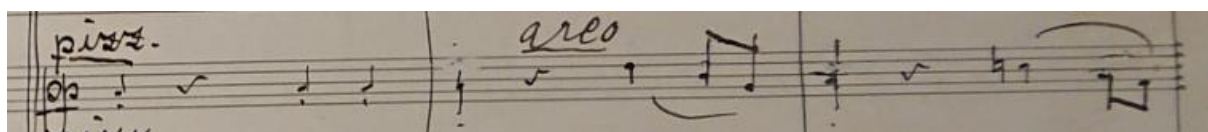
Ut fra hvordan punkterte rytmer fremføres er det dermed en mulighet for at musikkens struktur har stilistisk implisitte artikulasjoner som Borg velger å sløyfe notasjonen for. Dersom noe noteres eksplisitt i partitur og stemmer opptrer det enten sammen med en teknikk, for eksempel opptrer *staccato* sammen med *pizzicato* i stryk, eller for å markere noe som er særskilt viktig.

Teknikker i strykere

Dette punktet er mer spesifikt for skrevne teknikker som opptrer i strykeinstrumentene i *Leif Eriksson*, siden det er det eneste verket som har strykeinstrumenter i utvalget. Jeg har allerede nevnt *pizzicato* og *arco* tidligere, men jeg velger å ta for meg et eget punkt om disse stryketeknikkene slik at jeg kan demonstrere hvordan disse inntreer i notasjonen.

Pizzicato opptrer med forkortelsen *pizz.* hver gang. Samtidig med begrepsangivelsen noteres alle pizzicato-toner med *staccato*. Det å gjenkjenne denne forkortelsen er ikke like utfordrende som *arco*, siden den er skrevet med en like ornamentert «p» som dynamikktegnet for piano (**p**). *Arco*, derimot, kan være noe mer vanskelig å identifisere på grunn av håndskriften til Borg. I eksempelet under er den klareste antydningen til at teksten sier *arco* at det også er en legatobue som opptrer samtidig, noe som ikke nødvendigvis trenger å skje i skiftet fra *pizzicato* til *arco*.

Illustrasjon 5: Pizzicato og arco i førstefiolin, Leif Eriksson sats nr. 1: "Paa Havet"

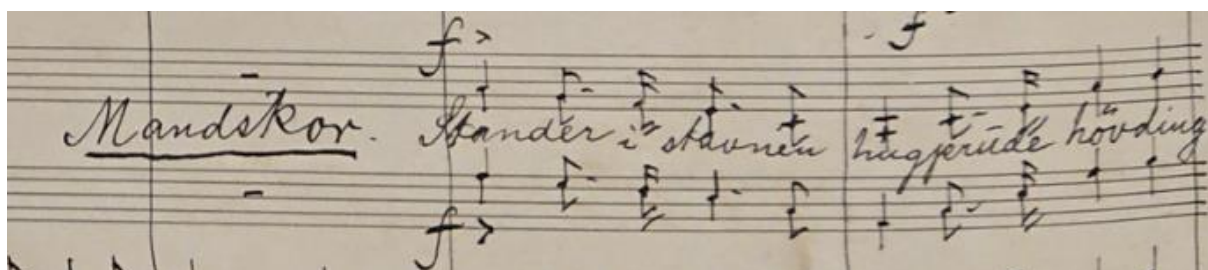


Lyrikk

De to verkene hvor det er en medfølgende tekst som skal synges er også teksten notert i partiturene. Dette er, etter min mening, den vanskeligste delen å tyde i håndskrevne kilder etter Oscar Borg. Generelt kan vi se i kildene at Borg ikke noterer den enkelte stavelse i samsvar med rytmikken i notene, men skriver ordene løpende sånn omtrentlig under notene. Det finnes unntak fra dette, hvor noteverdiene blir lange nok til at det å utskrive kun ord blir veldig strukket i notebildet, så da får vi bindestreker mellom stavelene i ord.

For å bearbeide disse seksjonene trenger vi derfor en egen kunnskap om det aktuelle språket, slik Feder mener er viktig, for å kunne synkronisere stavelser opp mot rytmikken.

Ved siden av dette, er det også slik at Borgs håndskrift kan være noe vanskelig å lese, så det kan være en fordel å bruke en libretto eller publikasjon av teksten slik at vi kan være mer sikre på at vi skriver teksten riktig.

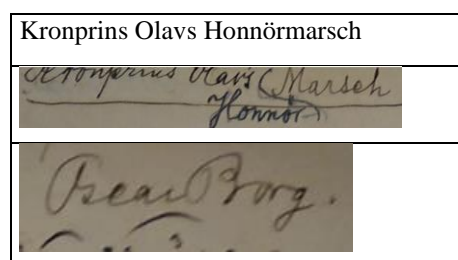
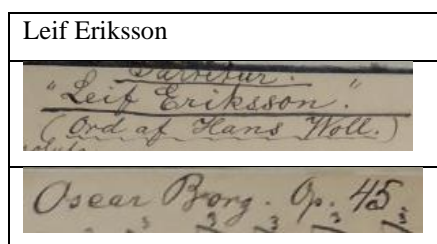


Illustrasjon 6: Mandskor-innsatsen i Leif Eriksson sats no. 1: "Paa Havet"

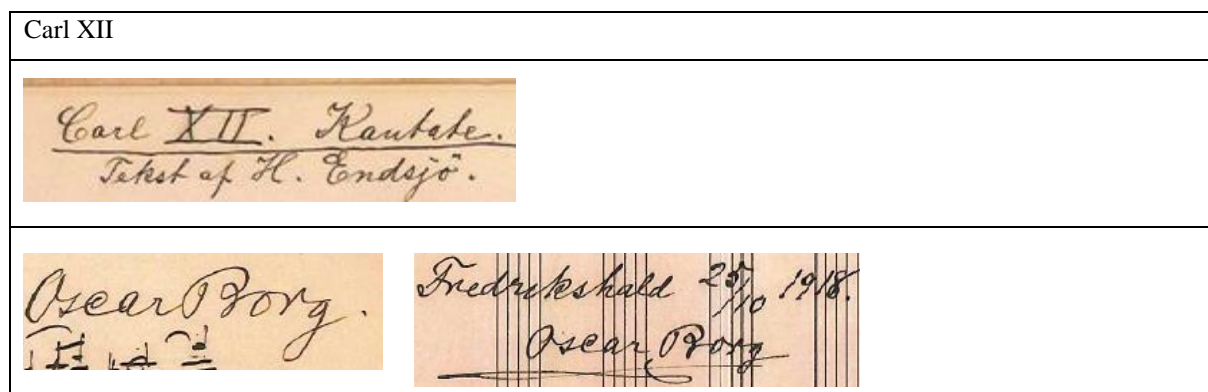
Annen tekst; signatur

Avhengig av hva slags tekst det er Borg bruker inntreer den enten én gang i partituret, eller notert i alle spillende instrumenter. Tittel, for eksempel, er noe som noteres én gang, mens *stringendo* kan opptre i alle instrumenter samtidig selv om det er en felles tekst. Dette gjelder også satstitlene til *Leif Eriksson*.

Sin egen signatur plasserer han opp til to steder i noteutvalget. Selv vet jeg ikke hvorfor, men det kan være at partituret som er skrevet ikke var det første ferdigstilte partituret – Partituret på *Leif Eriksson* er jeg ganske sikker på ikke er det første ferdigstilte siden det ville vært sendt til Chicago ut fra det Gundersen skriver om verket. Orkesterversjonen skal angivelig ha blitt gjort senere (Gundersen 1991 s.50-51). *Carl XII* er det tilsynelatende kun én partiturskilde på, og her opptre underskriften til Borg to ganger (sett bort fra omslaget): Første partiturside, og siste partiturside. På den siste siden får vi også en dato for ferdigstilling, 25/10 1918. I *Leif Eriksson* og *Kronprins Olavs Honnörmarsch* opptre den kun på første partiturside.





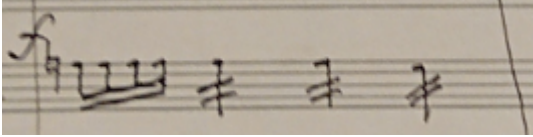
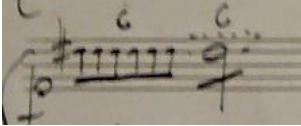
Hvorfor Borg ikke har satt en dato på de andre partiturene vet jeg ikke. Det er her det hadde vært fordelaktig å ha personlige korrespondanser hvor han skriver om sin egen musikk, siden disse kan muligens belyse hvorfor det er kun *Carl XII* som er datert i utvalget her. Vi finner kanskje ikke ut det spesifikke tilfellet, men det kan gi kontekst til hvorfor han ikke daterer alt.



Forkortelser i musikalsk notasjon

I forhold til notasjon er det ganske få forkortelser som opptrer i kildeutvalget. Vi har de vanlige tremolotegnene som oppstår i strykere i *Leif Eriksson*, da alltid med tre streker på notene det skal være tremolo på. Det finnes også tilfeller hvor Borg bruker én eller to diagonale streker dersom det skal være mange noter etter hverandre i et lengre strekk. Én strek er antakeligvis åttendeler, mens to streker er antakeligvis sekstendeler.

Disse andre variantene kan vi finne ut om er forkortelser ut fra det som er notert i forkant, siden han skriver alltid minst ett slag med full notasjon (eks. ) før han skriver forkortelser. Dersom det er trioler eller sekstoler som oppstår med en slik forkortelse settes det prikker over noten som tilsvarer antall anslag det skal være i løpet av noteverdien (i eksempelet under er det en halvnote med én strek, et 6-tall, og 6 prikker over). Disse prikkene, som nevnt hos Engeset, kan også tolkes til å antyde staccato (Engeseth 2012 s. 20), som kan være problematisk dersom denne forkortede notasjonen opptrer i staccato-partier. I kildeutvalget her så opptrer dette ikke i partier hvor det samtidig skal fremføres staccato, så det kan antas at det her er telleprikker og ikke staccato.

Tremolo	
To streker (sekstendeler)	
En strek (åttendeler/åttendelstrioler/åttendelssekstoler)	

Transponerende instrumenter

I verkutvalget her er det kun to stykker som har transponerende instrumenter: *Kronprins Olavs Honnørmarsch* og *Leif Eriksson*. *Carl XII* sin besetning er kun orgel (eller piano) og kor, og ingen av disse er transponerende instrumenter. I de verkene som har transponerende instrumenter skriver Borg konsekvent instrumentene transponert (eks. A-klarinetten i *Leif Eriksson* spiller i C-dur, ikke A-dur), med unntak av trompet-stemmen i *Leif Eriksson*. Denne spesifikke trompetstemmen er notert i D, men utskrives i A. Med andre ord er

partiturtrompeten skrevet i D, men den enkelte trompetstemmen som musikeren ser er notert for A-trompet.

Instrumentnavn

Når han skal navngi instrumenter i partituret så varierer dette mellom norske og italienske navn. I *Carl XII* bruker han for eksempel norske instrumentnavn i partituret (Piano eller orgel, kor, baryton eller mezzosopran solo). I *Kronprins Olavs Honnörmarsch* forholder han seg til italienske instrumentnavn, mens i *Leif Eriksson* bruker han italienske instrumentnavn men refererer til mannskoret på norsk.

Kapittel 4: Strukturanalyser

4.1 Introduksjon

Når vi dermed skal sette i gang med å analysere det tidligere nevnte utvalget av stykker, *Carl XII*, *Kronprins Olavs Honnörmarsch*, og *Leif Eriksson*, er det nødvendig å først sette begrensninger for hva det er som skal analyseres i disse verkene. Hvilke analytiske verktøy det er hensiktsmessig å bruke varierer mye, og enkelte analyseformer er ikke mulig for to av de utvalgte verkene. Det eksisterer et argument for at lyttebasert analyse er noe en bør prøve å bruke, da aktiv lytting hjelper oss intuitivt med segmentering (seksjonsdeling) av et verk. Utfordringen her er at i tilfellene *Carl XII* og *Leif Eriksson* er de lydfilene jeg har tilgjengelig kun simulasjoner gjort i programvaren Sibelius²². Det eksisterer innspillinger av *Kronprins Olavs Honnörmarsch*, lett tilgjengelig på strømmetjenester som f.eks. Spotify eller iTunes, men dette gjelder da ikke *Carl XII* og *Leif Eriksson*.

Siden vi da ikke har tilgjengelige innspillinger av mesteparten av analyseobjektene er vi nødt til, så mye som mulig, unngå å ta for oss den faktiske lytteropplevelsen og i stedet fokusere på hva det er *notebildene* forteller; selv da i en mer begrenset forstand. De er tre vidt forskjellige stykker (kantate, marsj, og tonedikt) med relativt forskjellige besetninger. Verkene isolert er skrevet for forskjellige kontekster og disse verktypene medbringer visse stilistiske normer som naturlig nok vil påvirke hva det er Borg kan og ikke kan gjøre i det enkelte verk.

Det er i hovedsak to typer analyse jeg kommer til å ta for meg: (1) strukturanalyse, og (2) stilistisk analyse. Strukturanalysen fokuserer, som navnet tilsier, på de strukturelle elementer Borg bruker i sin musikk underveis, mens den stilistiske analysen går mer ut på å undersøke verkene og prøve å trekke ut de elementer av musikken det er vi kan si sannsynligvis er typiske for Borg.

Først vil jeg gå inn i hvert enkelt verk strukturelt, slik at det er en generell forståelse for hvert verk. Med disse strukturanalysene som et fundament vil jeg dermed se på disse verkene satt opp mot hverandre for å kunne se på hvilke musikalske elementer det er som går

²² Det eksisterer en innspilling av «Leif Erikson», fremført av Det Norske Blåseensemble (DNBE). Problemet med DNBEs innspilling er at enkelte seksjoner og overganger ikke blir fullført i sin helhet da utgangspunktet for arrangementet brukt er tilsynelatende korstemmene med små innspill av orkesterarrangementet; for eksempel mangler hele åpningen på første sats.

igjen i disse tre verkene og dermed danne en liten sammenfatning av hva det er som, ut fra dette forsåvidt smale verkutvalget, kan være å anse som «borgsk». Det vil være utsnitt av notebilder underveis, men transkripsjonene av stykkene i sin helhet kan finnes i vedleggene.

Siden disse verkene ikke er blitt undersøkt i detalj før, og at de er generelt ukjente for mange utenfor korps sirkler, så kommer disse analysene til å være veldig detaljerte. For at vi skal ha et godt grunnlag for intertekstanalysen i kapittel 5 er vi nødt til å ha et så komplett bilde av disse verkene som mulig, så det vil gagne oss å ha veldig detaljerte analyser i forkant når disse verkene er relativt ukjente.

4.1.1 Terminologi, symboler, og begreper i analysene

Før vi går inn i analysen er ønsker jeg å redegjøre for visse begreper, forkortelser, og symboler som er blitt brukt underveis i analysene. Jeg forholder meg i stor grad til begreper og forkortelser både for å spare plass, samt. å holde det analysen så spesifikk som mulig. Det er derfor en fordel at disse begrepene redegjøres for slik at en unngår tvetydighet og utydelighet.

I stor grad forholder jeg meg til de normale musikkbegreper om harmonikk, tempi, tonearter, og mer. Begreper som tonika, subdominant, og dominant er generelt begreper om harmoniske relasjoner og bevegelser som er passende å bruke i utvalget av verker i denne oppgaven.

Symboler i notebilder

Underveis i analysene er det notebilder som er ment til å illustrere forskjellige poenger og observasjoner jeg trekker frem underveis. Noen av disse er kun «rene» notebilder (ingen ekstra symboler og tegn), men en god del av dem inneholder også ekstra notasjon for å markere eller belyse det som skjer i notebildet.

Noen av notebildene har markeringsbraketter med tekst over eller under. Disse brakettene er tilstede for å markere ut elementer fra notebildet, eksempelvis et motiv eller tema. Noen av disse brakettene er «lukket», som vil si at i begge ender er de markert med vertikale linjer, mens andre braketter er «åpne». En åpen brakett betyr at det markerte utsnittet er enten begynnelsen eller slutten på et element i notebildet; en lukket brakett betyr at den markerte seksjonen inneholder elementet i sin helhet. Teksten som står under eller over brakettene informerer om hva det er braketten markerer.

Siden Borg forholder seg til tonal musikk i alle tre verkene, kan vi også se på hvordan harmonikken beveger seg gjennom stykket. Det finnes flere forskjellige måter å markere

harmonikk på i notebilder, men jeg har valgt å bruke trinnanalyse med basis i boken *Traditional Harmony* av Paul Hindemith. Det vil si at det tas utgangspunkt i en toneart og alle andre akkorder plasseres ut fra deres posisjon i tonearten. En akkorprogresjon som f.eks. IV-V-I er derfor en progresjon som beveger seg fra toneartens fjerde trinn, til femte trinn, til første trinn.

Ett problem i Hindemiths bok er at måten han ikke noterer forskjellen mellom dur og moll, siden harmonilæreboken hans tar utgangspunkt i at visse akkorder er implisitt ut fra deres posisjon i skalaen (Hindemith 1943 s.4, 53). Dette er dog ikke mulig å ta utgangspunkt i hos Borg, siden Borgs musikk er plassert senere enn Hindemith tar utgangspunkt i for størsteparten av boken. Dette medfører at Borgs akkordutvalg kan blant annet inneholde variantakkorder som ikke markeres, etter min mening, tydelig nok i Hindemiths system. For å skille mellom dur- og moll-akkorder bruker vi dermed små bokstaver i stedet for store. Med IV-V-I progresjonen i C-dur som et utgangspunkt kan vi f.eks. si iv-V-I, som betyr at det er en f-moll akkord i stedet for en F-dur akkord.

Noen ganger kan en akkord altereres, endres, mer enn kun et skifte fra dur til moll. Disse symbolene tar kun utgangspunkt i treklanger, akkorder med tre forskjellige toner. Dersom vi har en firklang, for eksempel en G^7 -akkord, må vi også markere dette. Her gjør vi det samme med harmonikksymboler som med akkordsymboler, og får eksempelvis en V^7 . Forminskede akkorder markeres med en sirkel (f.eks. vii°), mens forstørrede akkorder markeres med et plusstegn (f.eks. I^+).

Noen akkorder har dominantisk funksjon mot en annen akkord enn tonika. Dette markeres også i notebildet. I dette eksempelet har vi en D^7 som beveger seg til en G^7 , inn i en C-dur akkord. D^7 blir i dette eksempelet dermed en vekselsdominant, som skal bevege seg til G-dur. D^7 -akkorden er G-dur sin V i dette analysesystemet, så bevegelsen blir dermed markert som følgende, med den forutsetning at vi er i C-dur: $V^7/V - V^7 - I$. En slik dominant kan bevege seg til andre akkorder enn V.

Noen akkorder inneholder forholdninger. Dette vil si at tersen i akkorden kommer etter en annen dissonerende tone, ofte kvarten eller sekunden. Dette markeres på følgende vis: $^4I^3$. Her så har vi dermed en tonika, men til å begynne så har den en kvart i stedet for en ters. Etter et visst tidsrom, som vi kan observere i notebildet, forflytter denne kvarten seg ned til tersen.

Som nevnt over er en utfordring med å bruke trinnanalysen fra Hindemith sin bok det at Borg kommer noe senere enn harmonikken som Hindemith tar for seg, så noen

tilpasninger er nødvendig for at vi skal kunne ta for oss alle de viktigste momentene i harmonikken. Det finnes tilfeller hvor en akkord ikke tilhører i den opprinnelige tonearten, men det er heller ikke et tonalt grunnlag for at vi er i en ny toneart. Dette løser vi ved å tillegge enten en \flat eller et \sharp foran harmonikksymbolet. I C-dur vil dermed en \flat III bety at vi er på tredjetrinn, men akkorden er blitt alterert slik at vi har en durakkord på et senket tredje trinn; en $E\flat$ -dur akkord.

Dersom tonearten skulle forandre seg i løpet av et notebilde, så er denne toneartsforandringen markert i notebildet, og symbolene i trinnanalysen følger denne nye tonearten deretter.

Segmenteringsbegreper

Segmentering omfatter hvordan det er vi deler inn forløpet. I de fleste tilfeller kan vi dele musikk inn i deler, eller segmenter, ved å aktivt lytte til musikken (Eriksen 2008 s. 147). Vi har en begrenset mulighet til det i verkutvalget her gjennom Sibelius sin playback-funksjon, men i stor grad må segmenteringen her befestes ut fra notebildet.

Ifølge Eriksen vil segmentene i et stykke eller en sats ut fra nødvendighet skape et hierarki (ibid.). På bunn har vi den minste musikalske mulige enhet, mens på toppen har vi verket som en helhet. Eriksen nevner en del begreper for segmentering av musikk: «periode», «setning», og «avsnitt» er eksempler han trekker frem fra den tradisjonelle formlæreterminologien. Det å utnytte disse begrepene kan ofte være fordelaktig, men de kan også bli utydelige eller føles uoversiktlige når vi bruker disse begrepene om hverandre.

I stedet for å bruke mange segmenteringsbegreper for forskjellige lengder av musikalske momenter, vil jeg bruke i hovedsak to begreper: *Del* og *Seksjon*. Rent hierarkisk vil verket eller satsen være det øverst rangerte segment. Under verket ligger *delen*. Et verk består av en eller flere *deler*. Når Gundersen snakker om Borg sin bruk av musikalsk form snakker han om hva en kan forvente i den gjennomgående strukturen til verket. De strukturene som Gundersen trekker frem, for eksempel A-B-A form, er et eksempel på dette nivået av segmentering. Når vi snakker om disse større delene refereres disse dermed til som «A-del», «Del B», og liknende.

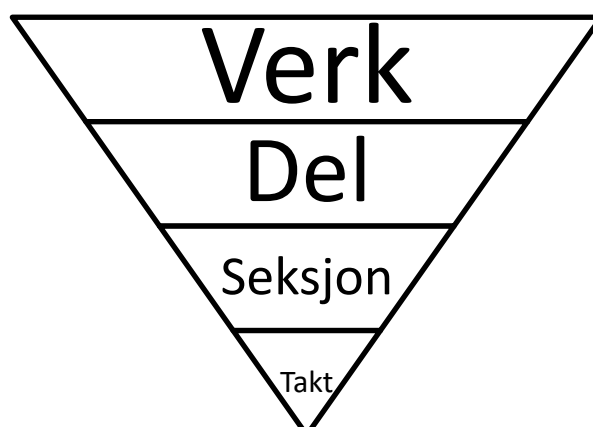
Disse delene består ikke nødvendigvis av kun ett tema eller musikalsk moment heller; de kan bestå av mange forskjellige musikalske momenter, temaer, og liknende. På dette nivået snakker vi om *seksjoner*. I en A-B-A form kan A-delen eksempelvis bestå av tre til fire forskjellige seksjoner. Et eksempel her er at innenfor del A så kan taktene 1 til 16 være en

seksjon, mens taktene 17 til 32 er en annen seksjon. Det som A-B-A forteller oss er at det er to deler av verket som er like, adskilt av en del, B, som skiller seg ut fra A på en større måte. Siden delene har likheter og forskjeller så må vi finne ut fra disse forskjellene er, som er det seksjonsbegrepet hjelper oss med. En «seksjon» er et kortere eller lengre utsnitt med musikk som har egne kjennetegn, og samtidig er musikalsk sammenhengende med andre seksjoner innad i samme del. Seksjoner kan inndeles videre, men jeg har valgt å ikke bruke begreper som tar for seg musikalske utsnitt som er kortere enn «seksjoner».

Begrepene om *tema* og *motiv* er relaterte, men omhandler heller spesifikke elementer i musikken som kan opptre i separate seksjoner og deler, enten i opprinnelig eller endret form. Temaer og motiver er elementer i musikken som i kontekst med Borg skaper i hovedsak melodisk og rytmisk materiale. Ut fra Grove Music Online kan «motiv» defineres som «[a] short musical idea, melodic, harmonic, rhythmic, or any combination of these three» (Drabkin 2001:1), mens «tema» kan defineres som «[t]he musical material on which part or all of a work is based, usually having a recognizable melody and sometimes perceivable as a complete musical expression in itself [...]» (Drabkin 2001:2).

Selv med disse begrepene kan det fortsatt være en fordel å referere til spesifikke ting som skjer i musikken. For dette bruker jeg forkortelsen «tt.», som betyr «takttall». Det er også ett tilfelle i en illustrasjon hvor jeg bruker forkortelsen «fs», som betyr «første slag». Alle verkene finnes i vedleggene, og hver side har første takt nummerert slik at en kan finne frem til de spesifikke taktene jeg refererer til. I noen tilfeller kan det være at det som det refereres til begynner med en opptakt. Dette markeres med forkortelsen «m/oppt.». Et lengre strekk kan eksempelvis refereres til som «tt. 45 m/oppt.-67», som betyr at det jeg henviser til i analysene er fra opptakten til takt 45 til og med takt 67.

Denne måten å segmentere et verk på kan visualiseres med følgende modell:



Illustrasjon 7: Hierarkisk fremstilling av segmenteringsbegreper brukt i analysene

4.2 Carl XII

Av de tre verkene som jeg analyserer i denne avhandlingen så er *Carl XII* det stykket med den minste besetningen. Til gjengjeld er dette verket muligens et av de lengste Borg har komponert²³ (lydfilen fra programmet Sibelius varer litt i underkant av 20 minutter). Som skrevet i kapittel 3.4 ble dette verket komponert til Mindehøitideligheten den 30. november 1918, med premiss at hvem som helst skulle kunne delta i koret. Dette vil naturlig nok påvirke selve komposisjonen til en viss grad, siden det blir begrenset hvor kompleks korstemmene kan være. Et eksempel på dette vil vi få se senere, siden Borg har valgt en veldig konvensjonell teknikk på korharmoniseringen som åpner for blant annet den veldig hurtige innøvingen fra han signerer partituret 25. oktober 1918 til den planlagte urfremførelsen den 30. november 1918.

Kantaten består av tre hoveddeler i en ABA' form. Disse delene inneholder ganske mange seksjoner hver seg, så en full tabelloversikt over formen til hele verket blir for lang til å være oversiktlig. For å løse dette har jeg dermed valgt å ta for meg hver hoveddel, hvor en slik tabell presenteres før delen analyseres. På den måten har vi en oversikt over segmentene underveis samtidig som vi unngår én stor tabell som går over flere sider. For å unngå at tabellene blir veldig fulle, så noteres det kun toneartskifte og tempoangivelseskifte dersom de forekommer i en seksjon. Er en celle i tabellen blank så gjelder informasjon fra forrige fylte celle.

4.2.1 Carl XII del A (tt. 1-129)

Seksjon	Toneart	Tempoangivelse	Annet
tt. 1-30	C-dur, a-moll, G-dur, Bb-dur, A-dur, D-dur	Maestoso	Introduksjon
tt. 31 m/oppt.-50	C-dur		Korinnsats; Tema 1
tt- 51 m/oppt.-54			Tema 2 - Signaler
tt. 55 m/oppt.-73			Tema 1 var.
tt. 74 m/oppt.-77			Tema 2 - Signaler
tt. 78 m/oppt.-97			Tema 1
tt. 98 m/oppt.-101			Tema 2 var. - Signaler
tt. 102 m/oppt.-113			Tema 3 - Svensk kor
tt. 114 m/oppt.-129	Variierende + Modulerende		Overgang til B

²³ Mye av musikken, dersom vi går ut fra Gundersens verkliste, er av den typen som typisk er på den kortere siden; marsjer, dansemusikk, og romanser. De verkene som ut fra sjangeren har potensiale for å være lengre er kantatene og noen av de større ensembleverkene.

A-delen forholder seg i hovedsak til tonearten C-dur, med unntak av seksjonene *tt. 1-30* og *tt. 114 m/oppt.-129*. Disse seksjonene er henholdsvis, slik vi ser i tabellen over, introduksjonen og overgangsseksjonen til B. Hver kordel (Tema 1, Tema 3) er også adskilt med et signaltema, hvor alle disse temainnsatsene er nesten identiske med hverandre med unntak av signaltemainnsatsen i *tt. 98 m/oppt.-101*. Korseksjonene med Tema 1 er i stor grad også identiske, med unntak av seksjonen *tt. 55 m/oppt.-73*, pluss at akkompagnementet i andre halvdel av *tt. 78 m/oppt.-97* er annerledes. De seksjonene som er musikalsk identiske – hvor den eneste forskjellen er teksten i koret – blir unødvendig å analysere siden vi vil naturlig nok komme til de samme konklusjonene underveis når seksjonene er identiske. Tabellen over har også en kolonne som er navngitt **Tempoangivelse**, som i denne delen (Og A'-delen senere) kun har én angivelse: *Maestoso*. I denne delen er tempoet konstant hele veien, men vi vil se at i B-delen er det en markant økning i tempoendringer underveis, så jeg har valgt å beholde den kolonnen i tabellen her også.

Introduksjonspartiet (*tt. 1-30*) bygger på to sentrale idéer. Den første idéen består av lange toner og et kort melodisk-rytmisk motiv som varieres og sekvenseres, mens den andre idéen består av treklangsbrytninger og noen kromatiske sekvenseringspartier.

The musical score shows the organ part for the first four measures. The tempo is *Maestoso* and the dynamics are *ff*. The chords are: C (I), G7 (V7), C (I), F (IV), C (I), and G7 (vii7). A melodic motif 'X' is highlighted, consisting of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The motif is labeled 'X-motiv Sekvens' and 'X'. The first measure is labeled 'Introduksjonstema 1'.

Notebilde 2: Åpning Carl XII (*tt.1-4*)

På notebildet over har jeg markert noen av de sentrale kjennetegnene ved det første introduksjonstemaet i stykket. Vi har et melodisk og rytmisk motiv, X, som er i denne seksjonen det eneste vi har av melodisk fremgang. Dette X-motivet sekvenseres regelmessig gjennom delen, med en variasjon senere i seksjonen hvor motivet heller dreier om en lavere tone i stedet for å være en diatonisk bevegelse. I notebildet har jeg også notert inn en trinnanalyse under notesystemet, men har da ikke medregnet orgelpunkt-tonen C som ligger under hele denne første versjonen av temaet.

Hele denne første delen av introduksjonen beveger seg også mellom flere tonearter, til den grad at det er til tider toneartskifter midt i fraser underveis. Et eksempel på disse modulasjonene kan vi se i notebildet under. Det kan diskuteres hvorvidt det tonale sentrum

ligger på enten a-moll eller C-dur. Introduksjonstema 1 sin variasjon i dette notebildet beveger seg mot G-dur, forberedt med subdominant til dominant i G-dur (C-dur akkord til D-dur akkord), men vi lander i stedet i B \flat -dur, en 2. grads mediantforbindelse.

Notebilde 3: Carl XII tt. 5-8

Orgelpunkt A

Orgelpunkt B \flat

C: vi V/vi vi #iv iii I II B \flat : I V⁷ I V⁷ I vii⁷ I

G: vii^o vi IV V

I dette notebilde 3 får vi også sett *Introduksjonstema 2*, som er nært beslektet det første temaet, men har en noe annerledes karakter da den variasjonen vi får på X-motivet dreier på et ters-intervall i stedet for å bevege seg trinnvis slik motivet opptrer tidligere. I dette notebildet ser vi også at Borg til en viss grad begynner å bevege seg bort fra orgelpunktene. Fra og med frasen som kommer etter tt. 12 har Borg gått helt bort fra å holde et orgelpunkt mens han går gjennom to modulerte sekvensringer av *Introduksjonstema 2*.

Notebilde 4: tt. 21 m/oppt. - 28 f.s.

Større sekvens 1

Større sekvens 2

Sekvensbevegelse 1

Sekvensbevegelse 2

Org.

D: V⁷ I G: V⁷ I

Fra tt. 20 andre slag (se notebilde 4) får vi et nytt materiale som ikke er bygd ut fra motivet X. Dette er det som konstituerer den «andre halvdel» av introduksjonen, hvor Borg sekvenserer en bevegelse to ganger slik at vi lander i G-dur. Vi entrer denne seksjonen fra d-moll, med en opptakt som består av en A-dur treklang. Det som følger etter er det som jeg har valgt å kalle *større sekvens 1* og *større sekvens 2*, som er i stor grad identiske, med unntak av

at disse sekvensene er dominantiske mot forskjellige tonearter. Større sekvens 1 er dominantisk i retning D-dur, mens Større sekvens 2 er dominantisk i retning G-dur.

Det sentrale fra disse sekvensene er de i hovedsak kromatiske sekvensbevegelsene som er markert *Sekvensbevegelse 1* og *2* i notebildet. Disse bevegelsene er laget ut fra mønsteret *stor ters ned* -> *liten ters opp* -> *liten sekund ned* i første halvdel, før Borg fraviker mønsteret i de siste to slagene for lande med en nedadgående liten sekund til den modulerende dominantens kvint. Her har jeg valgt å sløyfe tonen som holdes over fra treklangsbrytningen, men mønsteret fungerer også dersom vi tar med denne; vi begynner mønsteret med liten sekund ned i stedet. En annen måte å se på denne bevegelsen er at Borg beveger seg veldig hurtig gjennom forskjellige akkorder. Med utgangspunkt i *Sekvensbevegelse 1* kan vi si at han begynner på en A-dur med tonen A, etterfulgt av en E-dur eller c#-moll med tonene G# og E. Deretter får vi en D-dur eller h-moll akkord med tonene F# og D, osv. Problemet her er at vi får ikke redegjort for alle tonene i disse to bevegelsene. En annen mulighet er at vi kan dele bevegelsen inn i 3-toners motiver som sekvenseres nedover med utgangspunkt i topptonen: *A -> G# -> E* som en bevegelse kan vi nesten sekvensere diatonisk hele veien, og topptonene i disse bevegelsene gir oss en nedadgående skalabevegelse *A -> G -> F -> E*. Denne tolkningen kan dog være noe problematisk, siden vi skal i utgangspunktet lande i D-dur etter denne bevegelsen. Det kan være at dette hentes fra den foregående d-moll tonaliteten, eller at det skal forespeile den kommende C-duren vi lander i med korets inntreden i verket. Forespeilings-hypotesen kan være noe vanskelig å bruke som en tolkning, siden vi skal fortsatt modulere fra d-moll/D-dur til G-dur og deretter til C-dur. Dersom vi tenker ut fra d-moll så kan vi argumentere for at Borg avslutter bevegelsene med en piccardisk ters, men alle disse tolkningene er like plausible.

Etter dette sekvenspartiet får vi en serie med treklangsbrytninger på G-dur, som leder videre inn i det første korpartiet fra tt. 31 med opptakt. Koret er gjennomgående koralharmonisert i en noe mer fri variant enn den tradisjonelle koralharmoniseringen beskrevet i for eksempel Sigvald Tveits *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel*. Det er ikke veldig mye å kunne si om seksjonene som inneholder kor i A-delene, siden store deler av disse korseksjonene er veldig enkelt oppbygd og orgel dobler koret i stor grad til å begynne med. Dette endrer seg litt etter hvert, men det er fortsatt en overvekt med dobling av koret såfremt det ikke er lange toner tilstede. Under lange toner kan Borg finne på å legge inn en liten bevegelse i enten diskant- eller bass-systemet, muligens for å holde en flyt i verket for å unngå at det føles statisk.

Notebilde 5: Carl XII tt. 29-35

ff Koraharmoniserte stemmer

Kor SATB

ff

Kong Carl, Kong Carl, Kong Carl! Ditt navn har hel-te

Org.

Primært dobbling av kor

Ut fra det som jeg diskuterte i kapittel 2.4 så kan vi anta at Borg sitt konsept for verket var at det skulle være et folkekor hvor så mange som mulig skulle kunne delta. Måten Borg har komponert korstemmene her gir i den konteksten mening, siden samme tekst på samme rytmikk i hele koret, en homofon sats, er enklere å øve inn enn eksempelvis polyfon sats. Når originalpartituret også er signert og datert den 25. oktober 1918, som nevnt i kapittel 3.4, og verket skulle fremføres den 30. november 1918 så burde det være gitt at korstemmene er relativt enkle.

Etter dette første partiet presenteres det et mellomspill (tt. 51 m/oppt.-54) som returnerer svært ofte, enten som en identisk repetisjon eller som en variasjon på dette første mellomspillet. Det er ikke noe særskilt spesielt med dette mellomspillet bortsett fra hvor ofte det opptrer – det er kun vekslinger mellom treklangsbrytninger på tonika og akkorder på dominanten – men med den militærhistoriske konteksten som verket handler om, Kong Karl XII og hans død i kamp, blir dette noe som kan se ut som et militært signal.

Notebilde 6: Carl XII tt. 51 med optakt - 54

Signalmotiv

Treklangsbrytning Treklang repetisjon

Org. *mf*

C: 3 I V I V I V

Fra den andre korseksjonen (tt.55 m/oppt.-73) begynner Borg å introdusere litt mer intensitet i underdelingen sammenliknet med den første seksjonen. Denne seksjonen er også

unik selv blant begge A-delene i verket, siden han begynner den med stretto imitatoriske innsatser i koret mens orgelet akkompagnerer med lange toner i bass-system og rytmiserte åttendelen i diskant på det koret synger. Det melodiske materialet er til en viss grad beslektet med det melodiske materialet i korseksjon 1 (tt. 31 m/oppt.-50), men det er fortsatt annerledes

Notebilde 7: Carl XII tt. 54 - 60

Kanon i kor
Sopran *f* Kong Carl!
Tenor *f* Kong Carl,
Bass *f* Kong Carl,
Alt *f* Kong Carl!
Kor og orgel unisono
Det navn har fløi - et vidt på hæ - ders
Orgel separert fra kor (V)
Org. *mf*

nok til å anse som en unik seksjon i verket.

Etter denne imitatoriske åpningen de første taktene så går orgelet tilbake til sin rolle å doble koret. Den harmoniske rytmen fra første delen (ny akkord omtrent hver firedel med noen unntak) blir i stor grad beholdt, men vi får også noen tilfeller hvor den harmoniske rytmen er på åttendeler i stedet. Disse tilfellene hører dog fortsatt til sjeldenhetene. Strukturelt følger Borg det samme utviklingsskjemaet som korseksjon 1 også her, med en forte åpning, etterfulgt av en pianoseksjon som crescenderer til en fortissimo mot slutten av seksjonen. Når vi begynner å nærme oss fortissimoen mot slutten av seksjonen, og deretter ut resten av seksjonen (tt. 67 m/oppt.-73), begynner orgelet å doble sopran og alt noe annerledes fra tidligere. Denne gangen skal orgelet spille repeterte åttendeler mens den følger sopran- og altstemmen. Dette er likt som i åpningen av seksjonen, så det kan refereres til notebildet over hvordan dette opptrer i notebildet.

Den neste store delen er når vi returnerer til korets opprinnelige variant av Korinnsats 1. Det er stort sett få endringer musikalsk, men fra tt. 92 så er det første gang orgelet er helt separat fra koret. Her spiller orgelet akkordbrytninger som akkompagnement i tt. 92-93, og i tt. 94-97 forsetter høyre hånd med akkordbrytninger mens venstre hånd spiller akkorder. Dette med få endringer mellom innsatsene merkes spesielt i A'-delen, hvor det eneste nye materialet som presenteres er i codaet. A-delene i Carl XII er veldig økonomisk komponert, og de store endringene er i hovedsak i lyrikken fremfor musikken.

I tt. 98 m/oppt.-101 får vi en variasjon på signaletemaet hvor Borg i stedet for å bruke treklangsbyrtinger i siste halvdel velger å dreie nedover i terser mens han beveger seg gjennom dominant-tonika forbindelser frem til han er tilbake i C-dur. Det er i disse instrumentale partier, spesielt senere, at vi får et mye større «repertoar» av harmoniske teknikker som Borg bruker, sannsynligvis fordi han vet at organisten, han selv, klarer å håndtere disse forholdsmessig mer kompliserte partiene enn det han kan legge i koret.

Notebilde 8: Carl XII tt. 98-101

Signalseksjon variasjon

D-T sekvens

D-T figur

Org.

C: I 3 V/vi 3 vi V/iii V/vi V/ii V/V V I IV V I

Etter denne korte seksjonen får vi det siste store materialet Borg bruker i A-delene, som er et tema med svensk tekst i tt. 102 m/oppt.-113. Dette har jeg valgt å kalle *Karolinertemaet*, av den enkle grunn at de svenske soldatene under kong Karl XII var kjent som *karolinerne*, i tillegg til at det svenske og karolinske narrativ om hans død kommer frem i teksten som presenteres²⁴. Det melodiske materialet i denne seksjonen bygger på et kort firetakters tema pluss to variasjoner på dette. Her er orgel og kor i stor grad separert fra hverandre. Orgelets høyre hånd spiller skalabevegelser og treklangsbyrtinger på åttendelstrioler, mens venstre hånd veksler mellom noe dobling av kor, og triolbevegelser som beveger seg i motsatt retning høyre hånd.

Melodien er bygd opp i to separate deler. Den første halvdel av melodien er mer sprang-preget og begynner unisono og deler seg gradvis ut når den når toppen. Den andre halvdel av melodien kontrasterer dette med å være fullt harmonisert med trinnvise bevegelser nedover. Den andre variasjonen på temaet passer ikke helt inn i dette mønsteret. Borg har beholdt rytmikken, men i stedet er den første halvdel av det melodiske mye mer

²⁴ Det er flere forskjellige perspektiver på hvem det var som skjøt Karl XII den 30. november (Svensk/Juliansk datering)/11. desember (Norsk/Gregoriansk datering) 1718. I tillegg til dette fulgte karolinerne en militærdoktrine som baserte seg på kristen predeterminisme, så det var lenge en generell oppfatning at det var Gudsbestemt at han skulle dø: «[...] han kunde inte vika, blott fälle kunde han».

statisk med noen «dypp» kvinten ned etterfulgt av en kvart opp i sopranstemmen. Den andre halvdel er her også mye mer definitivt fraseavsluttende sammenliknet med de to tidligere variantene av temaet, fordi han setter en tydelig dominant-tonika bevegelse i stedet for å lande på en ikke-tonikalsk akkord.

Notebilde 9: Carl XII tt. 102 med opptakt - 105

f Karolinertemaet (Svensk tekst)

Kor SATB

I med och mot-gång li-ka, sin ly-ckas ö-ver-mann.

I med och mot-gång li-ka, sin ly-ckas ö-ver-mann.

Org.

Skala- og akkordbevegelser

Resten av A-seksjonen (tt. 114 m/oppt.-129) er en blanding mellom signalmotivet, segmenteringsbevegelsen fra introduksjonen, og en modulasjon som leder inn til B-delen. De første fire taktene av overgangen til B, tt. 114 m/oppt.-117, består av hele signalmotivet. Resten av denne overgangen er en variasjon på introduksjonens del 2, med en variant av sekvenseringsmotivet som går til først G-dur, og deretter D-dur. De treklangsbrytningene som ville vært på G-durakkorder i introduksjonen (tt. 28-30) er her i stedet på D-durakkorder (tt. 125-127). Den siste treklangen lander på en D^7 -akkord, som etterfølges av en E^b -dur akkord. Etter dette får vi en Cm^7 -akkordbrytning, etterfulgt av en D^{7b5} som leder inn til en G-dur. Her beveger Borg seg til varianttonearten c-moll som ny toneart, som er hovedtonearten på begynnelsen av B-delen. Denne progresjonen fungerer siden D^7 , som vanligvis ville ledet inn i en G-dur eller g-moll akkord, får kromatiske forbindelser fra D til E^b og fra F^\sharp til G. D^{7b5} leder naturlig inn i G-dur fordi den opptrer som en alterert vekselsdominant i c-moll.

Notebilde 10: Carl XII tt. 127-129 - Overgang til B-del

Overgang

127

Org.

rit.

cm V^7/V III i i^7 V^7b5/V V

4.2.2 Carl XII del B (tt. 130-316)

Seksjon	Toneart	Tempoangivelse	Annet
tt. 130 m/oppt.-151	c-moll	Andante	Notert i C-dur, men har c-moll tonalitet. Slutter i f-moll.
tt. 152-167	f-moll, c-moll, modulasjon til Eb-dur		Første halvdel f-moll; siste halvdel c-moll modulerende til Eb-dur
tt. 168 m/oppt.-185	Eb-dur		
tt. 186 m/oppt.-189			Mellomspill; eneste opptreden i verket
tt. 190-203			
tt. 204 m/oppt.-213			Korseksjon som tar over fra foregående seksjon
tt. 214 m/oppt.-229	C-dur		Variasjon på introduksjon som mellomspill som avslutter dominantisk
tt. 230-249		Moderato energico	Siste halvdel Ab-dur, overgang modulerer til c-moll
tt. 250-258			Korseksjon som tar over fra foregående seksjon
tt. 259-282	c-moll	Andante	Samme tematiske utgangspunkt som tt. 130-149 med kordel med basis i resitativ.
tt. 283 m/oppt.-286			Klimakset i musikkens «plot»
tt. 287 m/oppt.-298		Allegro	
tt. 299 m/oppt.-316		Andante	Andante-variasjon på foregående seksjon.

B-delen er den delen av verket hvor lyrikken plasseres frem i musikken. I B-delens forløp presenteres slaget for Fredriksten festning i 1718 av solisten, enten mezzosopran eller baryton, i form av flere resitativer med responsorier fra koret. Grunnen til hvorfor jeg velger å kalle disse solist-innslagene resitativer er med basis i den trykte teksten til Ensjø, hvor lyrikken til disse delene er tilstede og markert som «recitativ» (sic).

Notebilde 12: Carl XII tt. 130 m/oppt. - 133

Andante resitativ

Solo *p*
Mot e - ven-tyr i fjern - e land hans hers-ker-ånd ham drev. I

Org. *p*

cm: i i⁶ V⁷ i iv iv⁷ ii^o v

Det første som skjer i musikken er et resitativ over den nye tonearten c-moll. I motsetning til de foregående seksjoner i verket, hvor den harmoniske rytmen har vært relativt rask på grunn av harmoniseringsteknikken brukt, er den harmoniske rytmen tregere og mer statisk. Tonaliteten i denne seksjonen er tydelig c-moll, men Borg forholder seg fortsatt til C-durs fortegn. Solistens resitativ i denne delen bygger på to fraser med beslektet rytmikk, men de er fortsatt noe forskjellig fra hverandre. Den første frasen kan sees i notebildet over (tt. 130 m/oppt.-133), og har en veldig begrenset ambitus. Den andre frasen (tt. 134 m/oppt.-137) bygger på en trinnvis bevegelse i melodisk moll som etterfølges av en korinnsats (tt. 138 m/oppt.-140).

Solo *mf*
kam - pens tum-mel for - ste mand, til sei-ren i hans hen - der blev. Så

Kor SATB *mf*
kam - pens tum-mel var han fremst, var han fremst!
I kam - pens tum-mel var han fremst, var han fremst!

Org. *mf*

i[#] v^{7/iv} iv i vii[#] i V[#] (Inklingsborgeste) V/V V V⁷ i iv VI ii[#] V

Notebilde 11: Carl XII tt. 134-141

Dette forløpet skjer to ganger. Noe å legge merke til er hvordan Borg lar solisten synge med hovedsakelig ingen rytmisk assistanse fra orgelet – kun melodisk støtte, mens korinnsatsene følger det samme mønsteret som tidligere, hvor koret dobles av orgel. Dette bygger sannsynligvis videre fra konseptet Borg hadde, at koret skulle være et «folkekor», som

vil kreve at korstemmene trenger en del støtte fra orgelet spesielt med så kort innøvingstid som *Carl XII* hadde.

Notebilde 13: *Carl XII* tt. 152-169

11

Signalseksjon sekvenseringsvariasjon (Mellospill del 1)

Org. 152 Signalseksjon tema fragment

Org. 155

Org. 158 Mellospill del 2

Org. 162 Mellospill Del 3

Solo 166 Resitativ

Det var en sön-dag i no-vem-ber.

Org. 166

fm VI ii i iv V V⁷

cm i IV VII III V⁷

cm: i vii⁷ i vii⁷ i VI

V

♭ V I iii^o V⁸ V⁸

Den neste seksjonen (tt.152-167) er et mellomspill som er beslektet med signalmotivet. Når denne seksjonen inntreffer har vi gjort et raskt skifte fra en f-moll akkord til D \flat -dur akkord. Selv om seksjonen begynner på en D \flat -dur så er den gjennomgående tonaliteten til å begynne med fortsatt i f-moll for den første delen av denne mellomspill-seksjonen (tt. 152-157). Signal-motivet brukes her som et tematisk materiale mens det er repeterte akkorder i trioler i venstre hånd i orgel. Etter hvert som denne delen beveger seg sekvensert mot en fortissimo modulerer den tilbake til c-moll.

Den andre delen av dette mellomspillet (tt. 158-163) har en kontinuerlig triolpuls som her brukes melodisk mens det veksler mellom høyre og venstre hånd (se notebilde 12 hvor dette er markert). I første omgang er det melodiske bevegelser, men Borg går over til akkordslag på repeterte trioler i høyre hånd fra tredje gang han gjør dette (tt. 160).

Den tredje og siste delen av dette mellomspillet (tt. 164-167) er en kort modulerende seksjon som fortsetter med triolpulsen frem til den lander på en B \flat -dur akkord som fungerer som dominant inn til neste del.

Notebilde 14: Carl XII tt. 196 - 199

The image shows a musical score for two parts: Solo and Orgel. The Solo part is in treble clef and contains the lyrics: "rev - ne hvi - te sky - er fo - ran mån - en drev. Kong en satt på skyt - ter grav - ens rand. med". The Orgel part is in grand staff (treble and bass clefs) and includes figured bass notation below the notes: cm , $4 iv^3$, ii^7 , V^7 , i , v , iv , V , V^7 . Dynamics include *p* (piano) in the Solo part and *p* (piano) in the Orgel part.

Etter mellomspillet blir vi møtt av et nytt resitativ (tt. 168 m/oppt.-203) som har et kontrasterende materiale satt opp mot den forrige resitativ-seksjonen. Dette resitativet har mer bevegelse og en hurtigere harmonisk puls satt opp mot resitativet på begynnelsen av B-delen, i tillegg til at vi her har i stor grad dur-tonalitet i stedet for moll-tonalitet. Seksjonen fremstår som litt ustabil, siden det er flere steder hvor notebildet viser en tendens til å bevege seg mot c-moll før vi plutselig er tilbake i E \flat -dur. Det er en del kromatiske altereringer og gjennomgangstoner som hjelper til med å bygge opp under denne tendensen til å trekke mot moll. Dette gjelder særskilt andre gangen resitativet kommer etter et kort mellomspill, og vi

får en kort serie med dim-akkorder som leder inn til c-moll tonaliteten det har vært tendenser til tidligere (tt. 196-199).

Litt etter at tonaliteten har landet i c-moll tar koret over fra opptakten til tt. 204 med et motiv som returnerer senere, blandet med en korvariasjon på resitativet som nettopp er blitt sunget av solisten (tt. 204 m/oppt.-213). Dette motivet som koret begynner med virker å ha en primært rytmisk funksjon, siden det er veldig få skifter i akkordene når dette motivet blir fokuset i musikken; orgel spiller kun lange akkorder på tonika og dominant mens koret står for alt av rytmikk og pulsfornekkelse. Siden dette motivet inntreer eksklusivt i piano eller lavere dynamikk, så har jeg valgt å kalle dette for en «hviskeseksjon».

Notebilde 15: Carl XII tt. 202 - 205; "hviskemotiv" i tt. 204 m/oppt. - 205

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Solo voice, starting with a melodic line in C minor marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are "Fred - rik sten...". The second and third staves are for the Kor SATB (choir), with a rhythmic accompaniment marked with pianissimo (*pp*). The lyrics are "Vind-en sus-te, sky-er drev, kong-en". The bottom staff is for the Organ, providing harmonic support with long chords, marked with forte (*f*) and pianissimo (*pp*) dynamics.

«Hviskeseksjoner» dukker opp relativt eksplisitt to ganger i løpet av verket²⁵ (tt. 204 m/oppt.-213; tt. 271-279). Den første gangen vi får en hviskeseksjon har den en veldig liten ambitus som beveger seg mellom akkordene c-moll og G-dur. Jeg vil ta for meg den andre gangen dette skjer senere. Den første gangen motivet dukker opp er det delt i to seksjoner. Disse seksjonene er separert av en kort frase hvor koret crescenderer fra opp til en forte før de går ned til pianissimo. Andre seksjon av motivet slutter på en G-dur akkord, som fungerer som en dominant inn til neste mellomspill.

Mellomspillet som kommer her (tt. 214 m/oppt.-229) er en reprisevariasjon på det første introduksjonstemaet. Her har Borg beholdt den opprinnelige tonearten C-dur, og kortet

²⁵ Slutten av B-delen refererer til dette ganske kort.

ned en del på lengden an introduksjonen, samtidig som han introduserer noe nytt materiale helt på slutten.

Notebilde 16: Carl XII tt. 211-229

Kor SATB

hånd, vind-en sus-te, sky-er drev.

hånd, vind-en sus-te, sky-er drev.

Org.

ppp ff

Introduksjon Reprise Variasjon

X-variasjon

Signal+X variasjon

C I vii° I 3 V #iv° V

Org.

vi V/vi IV I ii V/ii ii V Orgelpunkt G

Org.

f p

C V

På noteeksempelet over, hvor dette mellomspillet vises i sin helhet, har jeg markert en frase som "*Signal+X variasjon*". Akkurat dette er jeg noe usikker på, siden det er kun en treklangsbyrning som beveger seg oppover inn i en fortsettelse av X-motivet. Samtidig så er signal-motivet noe som Borg konsekvent returnerer til i A og A', så det kan være å ansees som en sentral del av verket. Det kan diskuteres hvorvidt dette motivets inntreden her er korrekt analytisk, men jeg har valgt å notere det i noteeksempelet over som en kort inntreden av signalmotivet.

Det nye materialet Borg introduserer oss for her er et overgangstema over et orgelpunkt på G. Dette temaet består av trinnvise parallellforskyvninger av akkorder i første omvending. Siden orgelpunktet ligger på G så kan vi anta at denne seksjonen skal ha en dominantisk funksjon når vi tar utgangspunkt i at seksjonen som kommer etter fortsetter i C-dur.

Notebilde 17: Carl XII tt. 230-232

Resitativ

Moderato Energico

Solo *f*

Fest - ning - en våk - ner, sprut - en - de ild. Kan - non - ern - es drøn - ner, mus

Moderato Energico

Org. *p*

Det neste resitativet starter rett i et ganske stort temposkifte fra den foregående Andanten som har vært siden begynnelsen av B-delen. Tempoangivelsen er nå Moderato Energico, med et akkompagnement på repeterte trioler i orgel mens solisten synger resitativet over. Denne seksjonen åpner for å stille noen interessante spørsmål i forhold til fremføringspraksis, siden solisten har tydelig punkterte rytmer (♩♩♩) i sin stemme, men orgel dobler dette noen steder med utskrevne trioler. Det er ikke tydelig fra partituret om solisten skal fremføre de punkterte rytmene med triolfølelse (♩♩♩) eller om det skal utføres så korrekt ut fra notasjonen som mulig. Et annet aspekt ved denne seksjonen som jeg ikke kan kommentere fordi jeg ikke har kunnskapen er hvor spillbart akkompagnementet vil være på orgel.

Dette resitativet gjør også en del uforberedte modulasjoner. Vi begynner i C-dur (tt. 230-233), men går innom d-moll et kort øyeblikk (tt. 234-235), og vi har et noe lengre strekk i A♭-dur (tt. 238-241), før vi går tilbake til C-dur og gjentar dette. Hovedtonearten er i resitativet C-dur, men Borg gjør veldig mange midlertidige modulasjoner underveis, så det blir ikke et solid fundament rent harmonisk før koret kommer inn med en egen variasjon på resitativet.

Kor SATB

ild. Fest - ning - en sprut - ed - e ild. Ka -

Org.

Notebilde 18: Carl XII tt. 251-253

Korets variasjon på resitativet (tt. 250-257) forholder seg i stor grad til A \flat -dur.

Forløpet her presenterer ikke mye nytt til stykket. Den største forskjellen mellom denne variasjonen og det opprinnelige resitativet er at Borg gir koret noen lengre toner i de første taktene (tt. 250-253) mens orgelet får gjøre noen egne melodiske innslag mellom korets fraser. Etter dette får vi en frase som ut fra notebildet bremser kraftig med homofone firedeler som skal spilles marcato, etterfulgt av subito piano dynamisk og en kort modulasjon i orgel til c-moll (tt. 254 m/oppt.-256).

Modulasjonen (tt. 255-256) består av en A \flat etterfulgt av en G (toner, ikke akkorder), som begge er toner som passer med den etterfølgende c-moll tonaliteten. Tonen A \flat har både en tonikalsk funksjon fra foregående seksjon og en subdominantisk eller vekselsdominantisk funksjon i c-moll, og denne subdominantiske/vekselsdominantiske funksjonen gjør at den leder naturlig inn i tonen G, som har en dominantisk funksjon i c-moll.

Den neste seksjonen (tt. 259-286) begynner med en variasjon på resitativet fra begynnelsen av B-delen. Resitativ-delen av denne seksjonen er nesten identisk med resitativet fra begynnelsen, hvor kun noe rytmikk hos solisten er endret for å tilpasse melodi med tekst, samt. at resitativet har en ny slutt hvor solisten forespeiler den kommende kordelen.

Korets del i denne seksjonen (tt. 271-281) med tt. 204-213 en «hviskeseksjon», men tar her basis i resitativet som kommer direkte i forkant. Vi får heller ingen oppbygning mot en forte slik vi får i forrige hviskeseksjon; denne seksjonen diminuerer helt ned til **ppp**. Begge disse hviskeseksjonene trekker ned til ganske svake dynamikker på slutten for deretter å bli etterfulgt av en subito forte eller fortissimo. Første hviskeseksjon blir etterfulgt av en forte i orgel når det begynner å spille mellomspillsvarianten til introduksjonen; den andre hviskeseksjonen etterfølges av det som blir kantatens narrative klimaks.

Når musikken har nesten dødd ut, utbrytes det fra solisten «*Herre Jesus! Kongen er skutt!*» (tt. 283 m/oppt.). Anekdotisk skal dette ha vært de første ordene som ble sagt når det ble oppdaget at Karl XII hadde dødd i løpegraven i 1718. Etter solistens utbrudd responderer koret med «*Kongen er skutt!*» to ganger før vi beveger oss inn i neste seksjon. Orgelet her spiller korte akkorder mellom frasene i fortissimo.

Notebilde 19: Carl XII tt. 282-286. Narrativt klimaks.

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Solo voice, starting with a rest, then singing 'Herr-e Jes - us!' in measures 282-283, and 'Kong-en er skutt!' in measures 284-285. The second and third staves are for the SATB choir, entering in measure 284 with 'Kong-en er skutt!' and repeating it in measure 285, followed by 'For' in measure 286. The bottom staff is for the Organ, providing harmonic support with chords and short melodic fragments. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

Etter dette narrative klimakset kommer det to nesten identiske seksjoner. Den første seksjonen (tt. 287 m/oppt.-298) er i allegro, den hurtigste tempoangivelsen vi får i dette stykket; den andre seksjonen (tt. 299 m/oppt.-316) er tilbake i andante og avslutter B-delen.

Disse to seksjonene inneholder sannsynligvis de mest komplekse korpartiene i dette verket²⁶. Det blir blant annet en liten separering mellom kor or orgel til tider her mens koret synger en frase, som er noe vi ikke har sett tidligere i verket. Vi kan dele disse seksjonene inn i to deler hver seg: (1) en del hvor melodikken har basis i X-motivet; og (2) en del som avslutter seksjonen. Den største forskjellen på disse to seksjonene er tempoangivelse og den avsluttende delen. Den første seksjonen avslutter på en unisono hvor koret synger fortissimo og marcato «*Carl Tolvte falt!*», mens den andre seksjonen slutter med en referanse til hviskeseksjonen før det narrative klimakset (tt. 279-281). Denne siste hviskeseksjonen avslutter også B-delen, før vi går til A'-delen.

²⁶ Leif Eriksson har en del vanskeligere og mer komplekse seksjoner.

4.2.3 Carl XII del A' (coda) (tt. 317-360)

Seksjon	Toneart	Tempoangivelse	Annet
tt. 317 m/oppt.-320	C-dur	Moderato e Maestoso	Mellomspill på signalmotiv
tt. 321 m/oppt.-340			Kor; Tema 1
tt. 341 m/oppt.-344			Signalmotiv
tt. 345 m/oppt.-356			Karolinertema
tt. 356-360			Coda

Når vi kommer til A' så er det ikke noe nytt materiale som presenteres før codaet i tt. 357 m/oppt.-360. Det er også slik at det, med unntak av teksten i den første korseksjonen i denne delen og varianten av signalmotivet på begynnelsen av delen, ikke blir gjort noe nytt med det tidligere materialet.

Notebilde 20: Carl XII tt. 356-360. Coda

A-delene i verket er veldig økonomisk komponert og strukturert i forhold til materialet som brukes. Når et tema har blitt befestet så er det veldig lite Borg gjør for å endre disse temaene i denne delen, samtidig som det er svært få elementer av stykket som i disse delene ikke returnerer. De eneste eksemplene på dette er variasjonen på korets Tema 1, et par av signalmotiv-variasjonene, og naturlig nok codaet.

I motsetning til A-delene så er B-delen mye mer varierende i materiale, og Borg introduserer mange musikalske idéer som opptre kun én eller to ganger. Hvis vi tar utgangspunkt i hvordan teksten er bygd opp (teksten kan finnes i vedleggene), så virker A-delene mer som en eksposisjon for et narrativ om Karl XII. B-delen fungerer i stedet som et narrativ om den spesifikke hendelsen som var slaget som Fredriksten i 1718, så det kan virke som om han heller utvikler musikken til å tjene teksten og hva det er teksten forteller i stedet for å utvikle musikken ut fra det materialet som han legger til grunn.

4.3 Kronprins Olavs Honnørmarsch

Kronprins Olavs Honnørmarsch er formmessig meget typisk det vi kan forvente fra marsjer skrevet innen korpstradisjonen, hvor marsjen er bygd opp av en introduksjon, tre hoveddeler, og muligens en coda. Det finnes naturlig nok variasjoner og unntak fra denne formregelen: *Gammel Jegermarsj* er for eksempel skrevet i ABA-form; *The Stars and Stripes Forever* av J.P. Sousa har et mellomspill i Trio (den tredje hoveddelen) før vi returnerer til trio-temaet.

Disse tre delene er ofte enkeltstående tematisk, men toneartsmessig har vi et mye mer strengt formskjema å forholde oss til, da en «typisk» marsj har visse regler den må følge med toneart (unntak gjelder også her, som f.eks. marsjer som modulerer annerledes inn til Trio). I tabellen under har vi et eksempel på en hypotetisk marsj som har en lengre variant på marsjformen:

Del	Toneart	Annet
Introduksjon	C-dur	
A (Første del)	C-dur	Kan ved repetisjon ha en obligatstemme som spilles samtidig med tidligere materiale
B (Andre del)	Var.	Kan opptre på flere forskjellige måter: Dominant modulerende til tonika; parallelltoneart modulerende til enten tonika eller dominant; fortsettende tonika. Andre varianter er også en mulighet.
A	C-dur	Ikke en nødvendighet, men noen marsjer kan returnere til A-delen som en «andre repetisjon». Avslutter ofte med modulasjon til subdominant.
C (Trio)	F-dur	Trio er ofte i tonearten som vil være subdominanten til de foregående delene.
D (Mellomspill/Coda) ²⁷	F-dur	Dersom D opptre som mellomspill kan det være i enten Trios parallelltoneart og modulerende tilbake til Trio-tonearten, eller et nytt sidetema i Trios toneart.

²⁷ I tilfellet av en eventuell 4e del så er det ikke noen spesifikke konvensjoner som gjelder. I noen tilfeller så er det så kort som et 2-8 takters Coda, mens det finnes tilfeller hvor D-delen er 16-32 takter som et kontrasterende mellomspill. Et eksempel på dette er *Norrlandfärger* av Victor Widquist, hvor molltemaet som danner trioens kerne kontrasteres av et mer signal-liknende motiv med durtonalitet som bygger opp til en klimatisk fortissimo tutti-variant av trioseksjonen hvor de korte obligatene i treblås blir sløyfet til fordel for dobling av melodi over flere oktaver.

Formskjemaet over kan vi til en viss grad bruke for å analysere *Kronprins Olavs Honnørmarsch* ut fra den generelle formen, men som vi vil se på en gjennomgang før vi setter opp denne marsjen i et liknende skjema så er det noen ting som nevnes i skjemaet over som ikke vil gjelde. Da store deler av marsjen, med unntak av de første taktene av introduksjonen, er skrevet tutti i korpset så velger jeg å bruke et klaveruttog når jeg refererer til notebilder, med mindre det er særskilt viktig å vise fullt partitur.

Notebilde 21: Introduksjon Kronprins Olavs Honnørmarsch tt. 1-8

The musical score shows the first eight measures of the introduction. It is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat major). The piece begins with a forte (f) dynamic. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and then a series of sixteenth notes. The bass line in the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. There are triplet markings in measures 7 and 8, indicating a triplet of eighth notes. The score ends with a fermata over the final note in measure 8.

Introduksjonen på marsjen (se notebilde) (tt. 1-8) har en basis i det som kan kalles et «stereotypisk militærsignal» på enten en treklang (tt. 1, tt. 6) eller repeterte toner, med unntak av når resten av korpset kommer inn i tt. 3, hvor vi får en stigende og en synkende bevegelse som beveger seg i motbevegelse opp til et toppunkt på dominanten i tt. 5. Den andre halvdel av introduksjonen er overgangen til første del, hvor første del begynner med triolbevegelsen i tt. 8.

Et mønster som vi vil se ofte går igjen i denne marsjen er at de forskjellige delene, med unntak av Trio, avslutter på dominanten. Fordelen Borg får ved å avslutte en seksjon på denne måten er at det leder naturlig inn i enten repetisjonen eller den neste delen.

Notebilde 22: Kronprins Olavs Honnørmarsch tt. 9-25

The musical score is written for piano and consists of three systems of music. The first system (measures 9-16) begins with a melody in the right hand marked with a forte (*f*) dynamic. The bass line features chords and triplets. The second system (measures 17-21) continues the melody and bass line. The third system (measures 22-25) includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both with triplets. Dynamics range from *f* to *p*.

Den første hoveddelen i marsjen (tt. 9-25) består av to temaer. Det første temaet (tt. 9-16) er et tema med en liten ambitus. Temaet i seg selv består av fire takter, men repeteres med variasjon umiddelbart etter, hvor temaet ender på en F (tt. 15) i motsetning til en G (tt. 11). Det andre temaet har en videre ambitus, og er generelt mer preget av treklangsbrytninger satt opp mot temaet som var før.

Hele denne seksjonen av første del er mer rolig enn det vi har i første halvdel av denne delen, da vi også får lengre, utholde akkorder i akkompagnementet i stedet for påslag-etterslag mønsteret i akkompagnementet før. Avslutningen av denne seksjonen består av påslagsakkorder i akkompagnement mens tema ligger med en lang tone og messing spiller et treklangssignal. Disse treklangssignalene opptrer også i den første halvdel av del 1, hvor de inntrer når tema ligger med en lang tone, nesten som et slags responsorial. Også i denne delen avslutter Borg med en dominantakkord, men måten han løser den inn i neste del er muligens noe mer uventet ut fra hva en typisk vil forvente fra en dominantoppløsning.

Notebilde 23: Kronprins Olavs Honnørmarsch tt. 26-58

Del 1 slutter på et tutti signal på tonen B \flat etter en B \flat -dur akkord, slik at dominantakkorden er implisitt her. Det Borg derimot gjør er å lande i tonearten G \flat -dur i stedet for E \flat -dur, som er varianttoneartens parallelltoneart dersom vi skal være veldig spesifikke. Disse delene står dermed i mediantforhold til hverandre is stedet for kvintforhold eller en fortsettelse av E \flat -dur. Den første seksjonen i del 2 forholder seg nogenlunde til tonearten G \flat -dur, men fra tt. 34 til tt. 40 modulerer vi gradvis tilbake til hovedtonearten E \flat -dur, hvor vi får et nytt tema i bass-instrumenter pluss trompeter, mens de lysere treblåsinstrumentene, horn, og kornetter spiller akkompagnementet. Dette andre temaet er også et treklangs-preget tema, hvor størsteparten av bevegelsene i temaet er treklanger med unntak av de første firedelene etter opptaktene (tt. 42-43, 50-51) og på slutten av selve temaet før siste tone (tt. 55). Denne delen avslutter på tonika, som er relativt viktig siden denne tonika brukes også som dominanten til Trio, siden da modulerer stykket til A \flat -dur.

Trio-delen av Kronprins Olavs Honnørmarsch inneholder, i motsetning til de tidligere delene, kun ett tema. Dette temaet er meget langstrakt og gjennomføres to ganger per

repetisjon med to forskjellige endinger; første endelse lander på en Cm-akkord, mens den andre endelsen slutter med en Ab-dur akkord. Her har også tema noen kortere kromatiske innslag som ledetoner underveis (eks. tt. 66).

Akkompagnementet endrer seg stort sett ikke gjennom hele stykket. Enten er det påslag-etterslag, som i første del, eller så er det lengre akkorder pluss påslag som i andre del. I trio gjør Borg begge deler sammen den første halvdel av trio, mens andre del av trio heller gjør stemme og understemme med påslag-etterslag i akkompagnementet. Codaet er veldig kort (tre takter pluss opptakt), og roterer rundt tonika-dominant uten noen form for ritardando, som er noe vi kan forvente fra en militærmarsj.

Hvis vi går tilbake til formskjemaet over, hvor vi tok for oss en hypotetisk marsj, så kan vi bruke det til å beskrive formen og den generelle strukturen til *Kronprins Olavs Honnørmarsch*:

Del	Seksjon	Toneart	Annet
Introduksjon	tt. 1-8	E \flat -dur	
Del 1	tt. 9 m/oppt.-16	E \flat -dur	Tema med liten ambitus
	tt. 17-25	E \flat -dur	Mer langstrakt tema; ender i B \flat -dur
Del 2	tt. 26 m/oppt.-41	G \flat -dur	Modulerer til E \flat
	tt. 42 m/oppt.-58	E \flat -dur	
Trio	tt. 59-93	A \flat -dur	Første runde med tema ender i c-moll, andre runde med tema ender i A \flat -dur
Coda	tt. 94 m/oppt.-96	A \flat -dur	

Hvordan Borg løser den enkelte marsj varierer veldig. Her i *Kronprins Olavs Honnørmarsch* velger han for eksempel å modulere til G \flat -dur på begynnelsen av del 2, som ikke alltid skjer. Det finnes tilfeller hvor en slik modulasjon kan komme senere i forløpet, eller at den ikke inntreffer i det hele tatt. Et eksempel hvor han ikke gjør en slik modulasjon i del 2 er *Sangerfest-marsch*, hvor del 2 fortsetter i åpningstonearten uten et modulatorisk utsving. Trio-strukturen varierer også noe, hvor for eksempel *Bellmannsmarsch* har en trio med mellomspill, eller at *Til Veteranene* har en fjerde repetisjonsdel etter trio. *Tordenskiold – Marche Heroique* er et eksempel på en Borg-marsj som har mer enn konsertfunksjon enn en gatefunksjon, og inneholder blant annet programmatisk elementer mot slutten hvor slagverket skal illustrere kanonskudd.

4.4 Leif Eriksson

Leif Eriksson er som nevnt tidligere Borg sitt hovedverk. Det er ikke mye som er skrevet om dette verket, men tittelen og lyrikken henter til at dette verket handler om Leiv Erikson, første europeer som ankom Amerika (ca. år 1000 EVT). Tekstheftet som inneholder verkets tekst, trykket i 1902, befester også dette²⁸:

Leif Eriksson

kaldet den hegne (lykkelige) søn af Erik Raude, Grønlands opdager, hadde alt faret videnom, da han aar 1000 fik høre, at en islænding, der agtede sig til Grønland, af nordenvinden var drevet ut af sin kurs mot sydvest og hadde stødt paa et ukjendt land. Han fik lyst til at funde dette land og drog sommeren 1001 afsted med et skib og 35 mands besætning. Efter en heldig reise naaede han frem og landede paa 3 steder, som han kaldte Helleland, Markland og vinland; paa det sidste sted overvintrede han og vendte følgende aar tilbage til Grønland.

Det vi vet om dette stykket, som tidligere nevnt og skrevet om i Gundersens bok om Borg, er at dette verket var bestilt av en mannskorforening i Chicago, USA, og at orkesterversjonen (som skal analyseres her) ble gjort senere (Gundersen 1991 s. 50-52). Det er gjort en korpsversjon av stykket som faktisk har en innspilling gjort av DNBE, Det norske blåseensemble, men jeg har ikke klart å finne noen publikasjoner av hverken korpsversjonen eller orkesterversjonen. Jeg har heller ikke klart å finne noen innspillinger av orkesterversjonen. Det finnes publikasjoner av mannskorversjonen, men disse har visstnok kun tredje og fjerde sats. Det finnes heller ikke noen enkelt tilgjengelige innspillinger av disse mannskorpublikasjonene.

Før vi går inn i de fire satsene hver for seg så er det noen generelle trekk ved verket som kan nevnes. Verket består av fire satser: (1) Paa Havet; (2) Land; (3) Leif Sang; og (4) Hymne. Et kort overblikk over partituret tilsier at dette verket er til tider veldig teknisk å fremføre, spesielt for koret. Dette skal jeg gå mer inn på under. Besetningen er vanskelig å kommentere, siden jeg er ikke godt kjent med hva som ville vært en standard orkesterbesetning på slutten av 1800-tallet i Norge, men det kan virke som om denne versjonen av stykket er tilpasset slik at den kan fremføres med instrumenter som var tilgjengelig for Borg på den tiden. Både obo-stemmen og fagott-stemmen kan sløyfes (*ad lib.*), og verket er orkestrert slik at disse to instrumentene kan sløyfes uten at noe, med unntak av instrumentenes klang, forsvinner fra verkets helhet. Besetningen er også noe mindre enn en

²⁸ Sitatet fra heftet er hentet ut slik teksten fremstår, som inkluderer de to forskjellige måtene å skrive «Grønland».

standard romantisk besetning (2222 4231 timp perk stryk²⁹), med to horn og to tromboner færre, i tillegg til at det ikke er noen tubastemme. Paukestemmen er også en mer omfattende perkusjonsstemme, med rolle som bekken (cymbaler a2) noen steder, slik at vi heller får en besetning 2222 221 perk stryk pluss herrekor.

I likhet med de større seksjonene i *Carl XII* har jeg her valgt å sette satsenes generelle struktur opp i en tabell på begynnelsen av hvert underkapittel. Et problem jeg fant ved tabellrepresentasjonen av den generelle strukturen i *Leif Eriksson*, for såvidt, er at «toneart»-kolonnen blir vanskelig å bruke i flere satser av verket. Dette er fordi i motsetning til *Carl XII* og *Kronprins Olavs Honnörmarsch* så utviser Borg her en mer utstrakt bruk av kromatikk i både stemmeføring og akkompagnement. Denne bruken av kromatikk gjør det vanskelig å befeste hvilke tonearter enkelte seksjoner er i; det blir lettere å befeste om de er modulerende eller ikke.

Alle notebilder er notert i C, mens partituret i sin helhet i vedleggene er transponerende.

4.4.1 I: Paa Havet

Seksjon	Tempoangivelse	Toneart	Annet
Eksposisjon			
tt. 1-30	Allegro maestoso e risoluto	A-dur	Tema 1; Tema 2; Introduksjon
tt. 31-46			Inngang Kor; Tema 1
tt. 47-54			Tema 2; Tema 3
Gjennomføring			
tt. 55-60	Moderato	f#-moll	Tema 4
tt. 61-69	Allegro maestoso e risoluto	A-dur	Tema 1 var.
tt. 70-79	Moderato	Tonalitet på A; e-moll	Tema 2+4 var.
tt. 80-91	Allegro maestoso e risoluto; un poco lento (tt. 86)	Modulerende til a-moll	Tema 3; Tema 4 var.
tt. 92-106	Moderato; rall	a-moll	
tt. 107-119	Moderato	Modulerende	Tema 4 var.
Reprise			
tt. 120-135	Allegro maestoso e risoluto	A-dur	Tema 1
tt. 136-146			Tema 2 var

²⁹ 2 fløyter, 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter, 4 horn, 2 trompeter, 3 tromboner, 1 tuba, pauke, slagverk, stryk.

Strukturelt har jeg valgt å sette opp førstesatsen som en sonatesatsform. Det kan diskuteres hvorvidt satsen er i en slags episodisk form, siden mange av de største endringene i verket kommer subito, kun «forberedt» av et kort totakters motiv/tema. Utfordringen ligger mest i hvorvidt det er en generell ABA-form eller om det er en sonatesatsform, men mesteparten av utfordringen kommer fra dette episodiske preget satsen til tider har, men mye kan tale for at det også har tydelige trekk av en sonatesatsform: Det er ikke unormalt at nytt tematisk og motivisk materiale kan presenteres i gjennomføringsdelen av en sonatesats, eksempelvis *Eroica-symfonien* (Symfoni Nr. 3) av Beethoven eller *Leningradsymfonien* (Symfoni Nr. 7) av Sjostakovitsj, i tillegg til at *Paa Havet* har en ustabilitet i den eventuelle «B-delen» (markert som «gjennomføring» i tabellen over) som også er et kjennetegn på en sonatesats gjennomføring. Det er også mye gjenbruk av det tematiske materialet, hovedsakelig i bruddstykker, gjennom gjennomføringsdelen, sammen med nytt tematisk materiale som presenteres. Det er i så fall snakk om en relativt konservativ sonatesatsform i motsetning til de mye større sonatesatsformene vi finner hos samtidige komponister som Brahms, Bruckner, Rachmaninoff, og andre post-Beethoven komponister. Det er muligens lettere å tenke på sonatesatsformen her som strukturelt mer lik en sonatesatsform fra Haydn og Mozarts tid.

Spørsmålet da blir: *Hvor begynner gjennomføringen?* Det jeg kom frem til er at gjennomføringen begynner i tt. 55, siden der har vi et første lengre strekk i en ny toneart, og alt materiale som kommer i etterkant, fra tt. 61, tar basis i temaene vi er blitt presentert for tidligere. Toneartskiftet er det første av mange i gjennomføringen, så det virker naturlig å sette denne tonale «ustabiliteten» inn under samme del. Dette skaper dermed en kontrast mellom den stabile eksposisjonen og reprisen, og den ustabile gjennomføringen. Samtidig tilsier teksten at det blir en slags narrativ spenning i verket, men Leif sitt mannskap spørrende om hvor «landet» blir av.

Eksposisjon (tt. 1-54):

Allegro maestoso e risoluto ♩ = 100

Notebilde 24: Leif Eriksson tt. 1-7; Strykere og pauker

Førstesatsen i *Leif Eriksson, Paa Havet*, åpner med en paukevirvel inn til førstesatsens hovedtema, markert *Tema 1* i notebildet over. Store deler av dette temaet når vi blir introdusert for det holder seg stødig til en A-dur akkordbrytning med noen gjennomgangstoner. Selve temaet er forholdsvis kort på kun to takter, men måten Borg strukturerer dette temaet gjør at når temaet repeteres med én gang så er det blitt harmonert med en overstemme tersen over (tt. 3-6). Andre gangen temaet beveger seg i oppadgående retning entrer messingen gradvis, som lander i en fortissimo f#-moll akkord (tt.8). Her ligger messingen med noen korte signaler mens stryk og treblås spiller triolbevegelser. Bassinstrumentene under signaler og triolbevegelser spiller trinnvise bevegelser nedover. Målet for denne bevegelsen er å lande i dominanttonearten E-dur i tt.10, som åpner for at messing kan ta over med et lengre signalparti i E-dur.

Signalene i messing (tt. 11 m/oppt.-14) opptre kun én gang i verket og fungerer som del av en overgang som introduserer oss for tema 2. Signalene her avsluttes av hopp mellom

en E-dur akkord fortissimo i tutti orkester, og en piano C-dur akkord som crescenderer tilbake inn til en E-dur akkord (tt. 14-18).

The musical score shows the following dynamics and markings:

- Fl.:** *ff* (measures 14-17), *p* (measures 18-21).
- Ob.:** *ff* (measures 14-17), *p* (measures 18-21).
- Cl.:** *ff* (measures 14-15), *p* (measure 16), *ff* (measures 17-18), *p* (measures 19-21).
- Bsn.:** *p* (measure 14), *ff* (measures 15-17), *p* (measures 18-21).
- Vln. I:** *ff* (measures 14-15), *p* (measure 16), *ff* (measures 17-18), *p* (measures 19-21).
- Vln. II:** *ff* (measures 14-15), *p* (measure 16), *ff* (measures 17-18), *p* (measures 19-21).
- Vla.:** *ff* (measures 14-15), *p* (measure 16), *ff* (measures 17-18), *p* (measures 19-21).
- Vc.:** *p* (measure 14), *ff* (measures 15-17), *p* (measures 18-21).
- Cb.:** *p* (measure 14), *ff* (measures 15-17), *p* (measures 18-21).

Chord symbols below the Cb. part: V, bIII, V, bIII, V, I, V7, I, V, V7/V.

Notebilde 25: Leif Eriksson tt. 14-21; Treblås og strykere

Tonen E, som impliserer en tredje holdt E-dur akkord, opptrer for seg selv (unisono mellom klarinett og obo) og henger over inn til den andre halvdel av introduksjonen, hvor det nå er et nytt tema. Hele denne seksjonen med dette Tema 2 har et sterkt kromatisk preg, hvor Borg beveger store deler av akkompagnementet kromatisk under en melodi med innslag av kromatikk. Det er noe utfordrende å befeste et tonalt fundament, men det viser seg at akkompagnementet forflytter seg i stor grad mellom dominante og tonikalske akkorder i enten A (tt. 19-20) eller F# (tt.21-25). Om det er dur eller moll er derimot mer tvetydig, siden melodien alternerer ofte på å spille en stor eller liten ters, og når vi lander i F#-tonaliteten i tt. 21 så er det fortsatt et durpreg frem til vi beveger oss tilbake til avslutningen på introduksjonen (tt. 26).

Introduksjonen slutter med en reprise av f#-moll klimakset fra første halvdel av introduksjonen (tt. 26-28), inn i en skalabevegelse med innslag av kromatikk som leder inn i en avsluttende kadens (tt. 28-30). Kadensen slutter på en tonika som lander samtidig som koret begynner å synge i tt. 31.

Tema 1 komplett

The image shows a musical score for 'Tema 1 komplett' in G major (one sharp). It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are: 'Stand-er i stav-nen hug-pru-de höv-ding Leif hin hep-ne læng-es saa saa-re, Leif hin hep-ne læng-es saa saa-re.' The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

Notebilde 26: Leif Eriksson tt. 31-38; herrekor

Tema 1 slik det opptrer i koret her er noe annerledes fra når vi først møter på temaet. I introduksjonen når vi møter temaer «glir» det ut til et mer dramatisk høydepunkt, mens her forholder det seg mer til melodikken hele veien (tt. 31-38). Dette gir temaet en mer «fullstendig» avslutning satt opp mot slik det først inntreer. I notebildet over har jeg valgt å kalle dette «Tema 1 komplett», siden med hele den melodiske konteksten her virker dette som en mer fullstendig variant av temaet i motsetning til introduksjonen. I denne første korseksjonen (tt. 31-46) har temaet to forskjellige avslutninger. Den første gangen, som kan sees i notebildet over, slutter med et utsving mot E-dur, dominanten, men lander med en skuffende kadens på c#-moll. Umiddelbart i neste takt begynner temaet på samme måte som i tt. 31, men temaet avslutter denne gangen med en V/V-V-I progresjon til A-dur.

I denne seksjonen står koret for mesteparten av det tematiske og melodiske, med noen innslag av stryk eller treblås som enten støtter opp under eller setter markerte akkordstøt i de fire første taktene av temaet denne seksjonen (tt. 31-34). Den andre halvdel per gjennomgang av temaet doubler de dype strykerne, treblås (eks. tt. 35-38) og, litt etter, messing (eks. tt. 36-38) koret mens de lyse strykeinstrumentene spiller skalabevegelser og akkordbrytninger.

I tt. 47 får vi nå korvarianten av Tema 2. Her er det mye mer dobling mellom instrumenter og kor, og koret blir også tydelig delt inn i melodi og akkompagnement fra tt. 47 til tt. 50. I tt. 51-52 går koret sammen igjen. Temaet har her blitt noe endret, da vi ikke får f#-

moll når tenor I tar over fra bass II, i stedet får vi temaet oktaven over slik at vi fortsatt er i A-dur.

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

Vc.

Cb.

p *mf* *p* *p*

p *mf* *p* *p*

p *mf* *p* *p*

Hav og him-mel dog end sig hvæl-ver

Hav og him-mel dog end sig hvæl-ver; ei se-es land-et som fra sagn-meld-te;

p *mf* *p*

Hav og him-mel dog end sig hvæl-ver

Hav og him-mel dog end sig hvæl-ver; ei se-es land-et som fra sagn-meld-te;

Tema 2

Tema 2

p *mf* *p* *pp*

p *mf* *p* *pp*

Notebilde 27: Leif Eriksson tt. 47-52; strykere og mannskor

I denne seksjonen blir temaet spilt gjennom tre ganger. Den tredje gangen har fortsatt en tonalitet i A ut fra enharmonisk ekvivalens med at tonen E \sharp er klingende lik tonen F 30 . Om det er dur eller moll denne tredje gangen temaet blir spilt er dog mer tvetydig på grunn av mangelen på en ters kombinert med kromatikken i temaet.

De siste to taktene av denne seksjonen (tt. 53-54), og også A-delen slik jeg har tolket strukturen, består av et kort tutti unisono tema. Dette temaet opptrer ofte i verket og har en slags adskillende form som gir satsen et nesten episodisk preg.

Det er vanskelig å kunne si spesifikt hvilken toneart det er dette temaet forholder seg til, siden er unisont, men det virker sannsynlig at temaet enten er dominantisk eller skal forberede den nye tonearten ved at den lander på en C \sharp , som fungerer som dominanten til neste seksjonen som går i f \sharp -moll.

³⁰ I det opprinnelige manuskriptet er det notert E \sharp , så jeg har forholdt meg til denne notasjonen i manuskriptet.

53

D Tpt.

Tbn.

Vln. I

Choir

ff

ff

ff

ff

Tema 3 (overgangstema)

Ly - der de tre - ti karl - es kla - ge:

Ly - der de tre - ti karl - es kla - ge:

Notebilde 28: Leif Eriksson tt. 53-54; Trompet, Trombone, Fiolin 1, og Herrekor

Gjennomføring (tt. 55-119):

Gjennomføringen åpner med et nytt tema i f#-moll (tt. 55-60). I motsetning til de foregående temaene har dette temaet en mye mindre ambitus per stemme, og mengden bevegelse i musikken er i stor grad redusert både i rytmikk og det nye tempoet *moderato*. Fra dette punktet vil det være mye skifter i både tonalitet og tempo; de største endringene musikalsk

Moderato

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

ppp

ppp

ppp

ppp

pp

pp

pp

pp

Tema 4

Land-et du lo-ved hvor blir det, Leif? Land - et du lov - ed, hvor blir det,

Land-et du lo-ved hvor blir det, Leif? Land - et du lov - ed, hvor blir det,

[#m] i ⁴v³ III III' i V/III V/III I V/III III i

Notebilde 29: Leif Eriksson tt. 55-59; Klarinett, Lys stryk, og Kor

skjer ofte med både skifte i toneart og tempo. For korthets skyld anbefaler jeg å referere til tabellen på begynnelsen av dette kapittelet for endringer i tempobetegnelse.

En kuriositet ved denne seksjonen er det som klarinett 1 gjør i tt. 56-59, hvor hoppene den spiller i **ppp** skal konkurrere mot alle strykerne, klarinett 2, begge fagottene, og herrekoret, hvor sistnevnte ligger det dynamiske trinnet over alle de andre. Utenom dette så gjør Borg et utsving til A-dur i tt. 57-58 før han returnerer til f#-moll i tt. 59 og slutter seksjonen på en C#-dur akkord. Det er ikke så mye som skjer akkurat i denne seksjonen som det blir senere, fordi det temaet som Borg presenterer her opptrer flere ganger gjennom satsen i forskjellige former. Dette virker mer som, ut fra senere kontekst, at han setter opp et fundament for temaet før han begynner å gjøre variasjoner på det senere.

Den neste seksjonen (tt. 61-69) har en basis i Tema 1, men da i en slags fragmentert variasjon. Vi er tilbake i A-dur, som temaet opprinnelig er i, men i får kun noe av den nedadgående bevegelsen før den avbrytes av et annet motiv slik at helheten danner en to-takters frase. Dette motivet inntreer kun i denne seksjonen i verket. Denne varianten av Tema 1 blir spilt to ganger før det kommer et kort tema som, på lik linje med det korte motivet tidligere i seksjonen, kun inntreer i denne seksjonen.

Tema 2 variasjon

Moderato *pp*

Si - ge du, Finn, din tro om fær - den

Si - ge du, Finn, din tro om fær - den, vin - der vi lan - det

pp

Si - ge du, Finn, din tro om fær - den, vin - der vi lan - det

Notebilde 30: Leif Eriksson tt. 70-73; kor

I seksjonen tt. 70-79 gjør Borg noe interessant med materialene for Tema 2 og Tema 4. Seksjonen åpner med en takt som er en variasjon på Tema 4, før han setter en variasjon på Tema 2 over dette. Denne Tema 2 variasjonen benytter melodistrukturen til det opprinnelige temaet, men har den rytmiske strukturen til variasjonen på Tema 4. I denne seksjonen er også tonaliteten noe tvetydig. Vi begynner med en tonalitet med grunntone A, men kromatikken i melodien gjør at vi til å begynne med ikke har et grunnlag for dur eller moll før vi beveger oss mot en e-moll tonalitet fra tt. 74-79.

Når variasjonen på Tema 2 inntreer følger den rytmikken som de tre andre korstemmene hadde i den foregående takten. Dette gjør at Tema 2 er til å begynne med

separert fra Tema 4 rytmisk, frem til tt. 73, hvor rytmikken i de to temaene går opp i hverandre frem til tt. 77. I tt. 77 får Tema 2 sin egen rytmikk igjen for de resterende 3 taktene av seksjonen.

The musical score for strings (strykere) spans measures 86 to 91. It is written in E major and 4/4 time. The score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is divided into two main sections: 'Tema 2+4 overgang (kontrapunkt)' from measure 86 to 88, and 'Tema 2+4 overgang (unisono)' from measure 88 to 91. The first section features a contrapuntal treatment of Tema 2+4, with dynamics of mezzo-forte (mf) and piano (p). The second section features a unisono treatment of the same theme, also with dynamics of mf and p. The final measure (91) includes a pizzicato (pizz.) instruction and a Piccardisk ters (Piccardian third) chord.

Notebilde 31: Leif Eriksson tt. 86-91; strykere

Den neste seksjonen (tt. 80-91) åpner med Tema 3, men denne gangen er det ikke en generalpause (pause hos samtlige i besetningen). I stedet fortsetter temaet med en kort oppbygning til en utholdt Adim⁷-akkord (tt. 83-85) i *fff*. Etter denne akkorden er det en to slags pause inn i en unisono A i horn, fiolin II, og bratsj (tt. 86). Resten av seksjonen består av en todelt overgang med variasjoner på et fragment av melodien fra tt. 70-79. Den første variasjonen på dette fragmentet er i tt. 86-88, hvor dette fragmentet brukes kontrapunktisk i orkester og kor. Målet for denne variasjonen er en E-dur akkord, som etterfølges av den andre variasjonen. Denne andre variasjonen (tt. 88-91) er unisono i stryk med en tonalitet på e frygisk som ender på tre pizzicato-toner. Dette siste partiet i denne seksjonen kan tolkes enten til en toneart på E frygisk som avslutter på en akkord med piccardisk ters, E-dur, som en forberedelse til neste seksjon. Eventuelt kan vi tolke det til at vi ligger ren i a-moll med en tonalitet fokusert rundt toneartens kvint som avslutter på en dominant-akkord.

Etter den frygiske overgangen er det en ny variasjon på Tema 4. Begge tenorstemmene og bass I synger homofont sammen mens bass II synger et tema som er doblet av cello og fagott. Gjennom seksjonen utvikler denne variasjonen seg til en hurtigere variasjon, og strykerne tilpasser seg denne endringen ved at de går over fra å spille pizzicato på firedeler og åttendeler til å spille arco sekstendeler (tt. 101). Når dette skifter skjer holder det seg stødig

frem til de siste to takter av seksjonen (tt. 105-106) hvor vi får en rallentando og en fermatetakt.

Moderato

Cl. *ppp*

Bsn. *mf*

D Hn. *ppp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Tema 4 variasjon

Choir *pp*
Vi - des-te vei - e for jeg i li - vet; frem-me de lan - de lær-te jeg kjen - de;
mf
Vi - des-te vei - e for jeg i liv- et; frem-me-de lan-de lær - te jeg

Vc. *pp* *arco* *mf*

Cb. *pp*

Notebilde 32: Leif Eriksson tt. 92-95; Klarinetter, Fagotter, Horn, Stryk, og Kor

I tt. 107 kommer det siste innslaget av Tema 3, denne gangen på en a-moll brytning i stedet for en h-moll brytning. På samme vis som første gang temaet inntreer er det en kort generalpause før vi går inn i resten av gjennomføringens siste seksjon.

Den siste seksjonen av gjennomføringen, med unntak av de to første taktene med Tema 3, tar basis i en variasjon på Tema 4 som er nærmere den opprinnelige varianten enn de

andre variasjonene som har vært i denne delen. Denne seksjonen består i stor grad av en oppbygning fra tt. 109 til tt. 119. Gradvis bygger Borg fra en komparativt liten besetning med stryk og mannskor i piano, opp til et kort fortissimoparti (tt. 113-114), tilbake ned igjen til piano og opp til en tutti fortissimo på en E-dur akkord med fermate. Denne fermateakkorden fungerer som en dominant inn til reisen.

Reprise (tt. 120-146):

Store deler av reisen er tilnærmet identisk det som er blitt gjort tidligere. Seksjonen tt. 120-135 er musikalsk identisk med tt. 31-46, hvor eneste forskjell er annen tekst og små rytmiske endringer i koret slik at stavelser i ordene går opp.

Den siste seksjonen i satsen, tt. 136-146, begynner likt seksjonen tt.47-54, men fra tt. 142 får vi et coda som består av strykere og kor i f#-moll, dynamikk pianissimo, som slutter på en C#-dur akkord. Denne siste akkorden fungerer som dominant inn til neste sats. Det fremkommer ikke fra det opprinnelige manuskriptet om disse to satsene skal fremføres attacca, men innspillingen av korparrangementet gjort av DNBE gjør denne overgangen mellom satser attacca.

Moderato

Vln. I
pp

Vln. II
pizz.
pp

Vla.
pizz.
pp

Choir
pp
Land - et hvor blir det? Mon jeg det ræk - ker?

Vc.
pp
pizz.

Cb.
pizz.
pp

F#m i V i 4 V 3

Notebilde 33: Leif Eriksson tt. 142-146; Strykere og kor

4.4.2 II: Land

Seksjon	Tempoangivelse	Toneart	Annet
Introduksjon			
tt. 146 m/oppt.-154	Andante	F#-moll	Introduksjonstema/Tema 1
tt. 155 m/oppt.-177			Kor, Tema 2
A			
tt. 178 m/oppt.-185	Allegro moderato	A-dur	Tema 3
B			
tt. 186 m/oppt.-193		C#-moll; E-dur	A Capella Seksjon 1
tt. 194 m/oppt.-204		C#-moll	
tt. 205 m/oppt.-212	Moderato; ritardando (tt. 211)		A Capella Seksjon 2
tt. 213 m/oppt.-223	Moderato	E-dur	«A Capella Seksjon 2» tema variasjon
A'			
tt. 224 m/oppt.-229	Rallentando (tt- 229-230)	A-dur	Tema 3
tt. 230 m/oppt.-237	A tempo stringendo con fuoco; ritardando (tt. 236-238)		Coda

Andresatsen i *Leif Eriksson, Land*, har en mer gjennomkomponert struktur enn førstesatsen. Her har vi en introduksjon som i stor grad står for seg selv, med svært få elementer som trekkes videre inn i resten av satsen. Den gjennomgående strukturen av satsen er også noe mer diffus, siden det er i hovedsak enkelttemaer som sjelden repeteres utenfor seksjonene som er skrevet i tabellen over. Det jeg har kommet frem til på strukturen er at det er en ABA' struktur med en egenstående introduksjon, på den basis at det temaet som danner tt. 178 m/oppt.-185 også inntreer i tt. 224 m/oppt.-229. Siden vi dermed har to like seksjoner i hver ende av verket virker det naturlig å konkludere med at A-delene består av disse seksjonene, selv om disse delene blir svært korte. Alt som skjer mellom disse to seksjonene danner dermed helheten av B-delen.

En annen grunn til hvorfor jeg har valgt denne inndelingen av verket er at disse A-delene holder seg konsekvent til A-dur, mens B-delen holder seg i stor grad til E-dur og c#-moll. Da får satsen også en Tonika – Dominant – Tonika struktur.

Taktnummerering fortsetter fra tidligere satser, men opptakten til satsen er ikke medregnet³¹. Dette er også tilfelle for senere satser.

Introduksjon (tt. 147 m/oppt.-155):

Satsens introduksjon er i f#-moll, som gir den en tilknytning til den foregående satsens avsluttende C#-dur akkord. Det første temaet i satsen ligger i hovedsak i stryk, og begynner på en C#-dur akkord som beveger seg mot f#-moll. Denne instrumentale introduksjonsseksjonen (tt. 147 m/oppt.-155) er vesentlig kortere førstesatsens instrumentale introduksjon og inneholder kun ett tema.

The musical score is for the introduction of the first theme (Tema 1) in the first movement of the symphony. It is marked 'Andante' and in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#) and the mode is minor (moll). The score includes parts for Flute, Clarinet in A, Bassoon ad lib., Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon) play a melodic line starting with a piano (pp) dynamic. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) provide harmonic support with a steady accompaniment. The first theme (Tema 1) is introduced by the Violin I part, starting with a piano (pp) dynamic. The woodwinds also play the theme, with the Clarinet and Bassoon parts starting with a piano (pp) dynamic. The score is marked 'pp' (pianissimo) throughout the introduction.

Notebilde 34: Leif Eriksson tt. 147 m/oppt.-153; Strykere og Treblås (uten obo)

Mesteparten av det tematiske ligger i fiolin I, men de større hoppene i tema dobles av klarinett 1 og fløyte. I de korte treblåsinnsatsene dobler klarinett 2 og fagott 1 henholdsvis fiolin II og cello/kontrabass. De instrumentene som ikke spiller tema her ligger med hovedsakelig firedeler for å skifte akkorder under tema, ispedd noen halvnoter.

³¹ Sibelius teller opptakter i sammenfattede filer som unike takter dersom du ønsker å fortsette taktnummerering fra foregående satser. Dette fører til at du får takter som ikke er «hele» takter, så nummerering justeres i etterkant slik at opptaktene regnes som en 0-takt.

Når koret kommer inn i tt. 155 synger de et veldig langt tema som er rytmisk beslektet med Tema 1, men det inneholder forskjeller senere som skiller det ut nok til at jeg vil anse det som et separat tema. I motsetning til første sats, hvor noen temaer brukes igjen i veldig altererte former er temaene i andre sats enten veldig unike, eller så inneholder de nok forskjeller til at det er vanskelig å si at de er en variasjon på et tidligere tema. I første sats kunne vi si at noe var en variasjon på et tema selv når det var relativt fjernt fra opprinnelig tema fordi Borg i den satsen befestet at det å kombinere tonerekker fra ett tema med rytmikken fra et annet tema og deretter manipulere dette var noe han kom til å gjøre. Dette skjer ikke i andre sats. Her introduseres ikke temaer på samme måte, som er en av grunnene til hvorfor satsen virker mer gjennomkomponert satt opp mot første sats.

154

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

Vc.

Cb.

Tema 2

a² *pp* *mf* *pp*

div.

Hvad sti - ger som røk ov-er hav - ets speil? Der er skod-den fra nord; det er ræd-slen som gror. Ei rör - es der aa - re, ei

Hvad sti - ger som røk ov-er hav - ets speil? Der er skod-den fra nord; det er ræd-slen som gror. Ei rör - es der aa - re, ei

F#m i v iv⁷ V i III v⁷ v⁷ *mf*

Notebilde 35: Leif Eriksson tt. 154-159; Strykere og kor

Temaene i denne seksjonen (tt. 155 m/oppt.-178) følger et gjennomgående spenningsmønster. Hvert kortere strekk i seksjonen begynner med utgangspunkt i pianissimo, og sveller opp til et kraftigere dynamisk sjikt. Toppunktene for disse spenningstoppene varierer fra mezzoforte til en forte. I tt. 155 m/oppt.-166 er dette toppunktet en mezzoforte, mens i tt. 167 m/oppt.-172 er toppunktet en forte.

I tt. 167 m/oppt.-172 kommer det et nytt tema i kor som er veldig nært beslektet med foregående tema. Den rytmiske strukturen er veldig lik, men tonerekken er ikke en variasjon på noen tidligere temaer. Temainnsatsen begynner med bass II som gjør en nedgang til en F# før resten av koret og strykerne kommer inn. Strykerne dobler her koret.

166 *f* *pp*
Choir
vei. Der er død om-bord, der er død, der er død, og død - sens
f *pp*
vei. Der er død om-bord, der er død, der er død, og død - sens
Tema 3

Notebilde 36: Leif Eriksson tt. 166-170; kor

Etter toppunktet i tt. 171 er det en ny gjennomgang av Tema 2, men denne gangen uten et dynamisk toppunkt. I stedet får vi et svell (crescendo direkte etterfulgt av diminuendo) i tt. 178 som går ned til pianissimo på en C#-dur akkord, dominanten til f#-moll.

A (tt. 178 m/oppt.-185):

I stedet for å lande på den forventede f#-moll akkorden som den siste akkorden i introduksjonen skulle tilsi vi lander på lander vi i stedet i A-dur.

Allegro Moderato
Fl. *p*
Cl. Solo-obligat *p*
Bsn. *p* *pp*
Vln. I *mf* *pizz.*
Vln. II *mf* *pizz.*
Vla. *mf* *pizz.*
Choir *mf* *p*
Vc. *mf* *pizz.*
Cb. *mf* *pizz.*
Tema 4
Da dæm - rer en morg - gen med sol - rends glands, og skod - den. let - ter, som den kan bedst, da

Notebilde 37: Leif Eriksson tt. 178 m/oppt.-181; Treblås (uten obo), Stryk, og Kor

Treblås, utenom klarinett, sammen med trompet dobler koret de fire første taktene i denne seksjonen (tt. 178 m/oppt.-181). På lik linje med klarinett I i tt. 56-59 i første sats har klarinetten her et solo-obligat i disse fire taktene. Strykerne ligger med akkompagnement her. I de fire neste taktene (tt. 182 m/oppt.-185) fortsetter temaet, men det som skjer rundt endres. Nå dobler klarinetter, fagott, trompet, og trombone koret, mens fiolinen spiller en variasjon på klarinett I sitt obligat fra de foregående 4 takter.

Som nevnt tidligere er A-delen av satsen ganske kort. Dette er fordi temaet, som er 8 takter langt, kun spilles én gang i denne delen.

B (tt. 186 m/oppt.-223):

B-delen åpner med kor a cappella. Den første seksjonen (tt. 186 m/oppt.-193) består av et firetakters tema fremført med stretto imitasjon crescendoerende fra piano til fortissimo. På grunn av temaets konstruksjon fører dette til noen rytmiske «kollisjoner» mellom stemmene. Med «rytmiske kollisjoner» refererer jeg til de tilfellene i dette partiet hvor du har triolrytmer (♩♩♩) mot punkterte rytmer (♩.). Dette skjer flere ganger per gjennomgang av temaet. Noe som er viktig å huske nå er at fordi det er herrekor som synger så er det øvre korsystemet i notebildet notert en oktav høyere enn det klinger. Selv om det i noteeksempelet ser ut til å være en oktavforskjell mellom stemmene så begynner alle stemmene på samme tone når de kommer inn stretto. Det er dermed ganske tette klanger til tider med et rytmisk varierende tema som skal fremføres stretto a cappella.

A Cappella seksjon tema, stretto imitasjon

Notebilde 38: Leif Eriksson tt. 186-190; Kor

Den første gangen dette temaet fremføres begynner det i C#-dur, men det beveger seg mot en c#-moll i løpet av de fire taktene. Når koret lander på c#-moll akkorden i tt. 189

kommer orkesteret inn med et tutti c♯-moll akkord fortissimo, før dette forløpet skjer igjen i E-dur. Den andre gangen forløpet skjer er det derimot ingen bevegelse mot E-dur; den andre gangen temaet fremføres er det stabilt E-dur hele veien.

Etter a cappella seksjonen får vi et nytt tema. Fortissimoen fra forrige seksjon holdes, og orkesteret spiller fortsatt tutti. Treblås, messing, celloer, og kontrabasser dobler koret mens fioliner og bratsjer spiller akkordbrytninger og repeterte akkorder på trioler som akkompagnement. Denne seksjonen (tt. 194-204) består av to temaer. Det første temaet er noe beslektet med satsens Tema 4, da den deler mye av de rytmiske elementene i form av overbindinger til åttendelstrioler, og daktylrytmer (♩♩♩). Det kan nok argumenteres for at dette første temaet (tt. 194 m/oppt.-198) er en variasjon på Tema 4, men det er i så fall i hovedsak på grunn av overbindingene og daktylene, som kun opptar omtrent halvparten av dette temaet.

Det andre temaet i denne seksjonen (199 m/oppt.-204) er mer et slags overgangstema til neste seksjon, hvor det er flerstemte, diatoniske nedganger på åttendeler i kor, strykere, og treblås med innslag av signaler i messing i de fire første taktene (tt. 199 m/oppt.-202). De siste to taktene er akkordvekslinger mellom E-durakkorder og H-durakkorder hos ko og stryk i pianissimo.

A Cappella Seksjon 2 rit.

Notebilde 39: Leif Eriksson tt. 204-212; Kor

I tt. 205 m/oppt. får vi en ny a cappella seksjon. Denne er kortere enn den forrige seksjonen, og mye mindre kompleks. Grunnen til hvorfor det er mindre kompleksitet i denne delen er fordi stemmene får felles rytme etter veldig kort tid, i stedet for at de ikke har felles rytme gjennom hele seksjonen (med unntak av fermatene i tt. 189 og tt. 93). Det er stretto innganger her også, men i den fjerde takten av dette temaet (tt. 208) så har rytmikken blitt homofon.

I seksjonen tt. 213 m/oppt.-223 får vi en variasjon på temaet fra foregående a cappella seksjon. Denne gangen er det orkestrering sammen med temaet, hvor klarinetter, bratsjer og

celloer dobler koret hele veien, og messingen blir med på doblingen fra tt. 217 m/oppt. Fioliner spiller egne obligatstemmer bak dette. I denne seksjonen er vi også tilbake i E-dur, som vi i utgangspunktet ville forventet når vi skal tilbake til A-dur i tt. 224, men vi får i stedet en overraskelse i tt. 221 m/oppt., hvor overgangstemaet (tt. 221 m/oppt.-223) inn til A' plutselig er i E frygisk.

Overgangstema Tema 4

220

Choir

stå. Det blir u - ro og hast, de flok-kes sam - men på stavv og i mast, til en - de-lig tank - en vis - hed får og

Notebilde 40: Leif Eriksson tt. 220-225; Kor

Strykerne i denne overgangsseksjonen ligger med noen tremolo-akkorder mens klarinetter og fagott 1 dobler koret. Det er ikke før i siste takt av denne seksjonen, tt. 223, at vi får E-dur akkorden som fungerer som en dominant inn til A'.

A' (tt. 224-237):

Det første strekket av A' er identisk med A, men i tt. 228 med opptakt kommer det en subito fortissimo tutti i alle instrumenter med et rallentando. Her har Borg tilsynelatende kapitalisert på satsens tekst, siden i A'-delen når vi et narrativt punkt hvor Leif sine menn kan se land i horisonten, og reaksjonen er "[...] et frydeskrig fra hver eneste mand". Dette «frydeskriget» kommer i notebildet som denne subito fortissimoen, og rallentandoet før vi går inn i den avsluttende seksjonen av satsen.

Den siste seksjonen i denne satsen er en tilnærmet homofon seksjon hvor samtlige musikere og korsangere har det samme temaet. Det eneste som hindrer denne seksjonen fra å være helt homofon er fiolin I, II, og bratsj som dobler tema og understemmer med repeterte trioler i stedet for lengre noteverdier. Hele seksjonen, med unntak av de siste tre takter, er i fortissimo, men den siste Dominant-Tonika kadensen (tt. 235-237) er i *fff*.

4.4.3 III: Leif Sang

Seksjon	Tempoangivelse	Toneart	Annet
Introduksjon			
tt. 338 m/oppt.-253	Moderato Energico	A-moll; Modulerende til C-dur	Tema 1; Tema 2 fragment
tt. 254 m/oppt.-261		C-dur	Korinnsats; Tema 2
Solist			
tt. 262 m/oppt.-277			Solistseksjon 1
tt. 277-280			Ritornell 1 (Tema 3)
tt. 281 m/oppt.-296		Modulerende; C-dur	Solistseksjon 2
tt. 296-300			Ritornell 2 (Tema 3 variasjon)
tt. 301 m/oppt.-340			tt. 262 m/oppt.-300 repetisjon (ny tekst)
tt. 341 m/oppt.-342			Coda

Denne satsen skiller seg ut fra resten av verket, siden dette er den eneste satsen som har et fokus på en sangsolist (baryton). Derfor får strukturen på denne satsen et litt annerledes preg enn de foregående satsene, hvor det i stedet er en todelt introduksjon, og deretter en egen del som har fokus på solisten resten av satsens forløp. Hvis vi ikke tar forbehold for introduksjonen så har denne satsen en slags ABAB-struktur, men siden disse A- og B-delene ville blitt meget korte er det bedre å se satsens struktur som en strofisk form med strukturen *Solo – Ritornell – Solo – Ritornell*, som deretter repeteres med en tillagt coda.

Solistseksjonene med ritorneller repeteres i sin helhet i originalmanuskriptet, men i den digitaliserte noten er denne repetisjonen, som nevnt tidligere, blitt utskrevet i stedet. Taktnummereringen her blir dermed annerledes fra det opprinnelige manuskriptets taktantall, men musikalsk er det ikke noen forskjell.

Introduksjon (tt. 338 m/oppt.-261)

Satsen introduseres av et tema (tt. 338 m/oppt.-241) i a-moll i de lyse strykerne, med gradvis inngang av først celloer, og deretter kontrabass, klarinetter, og horn, før resten av orkesteret med unntak av pauke blir med på en kort crescendo fra piano til forte. Etter fortjen skjer dette forløpet igjen (tt. 242 m/oppt.-245) i e-moll.

Moderato Energico Introduksjonstema 1 Introduksjonstema 1 sekvens (e-moll)

Violin I *p* *f* *p* *f* *ff*

Violin II *p* *f* *p* *f* *ff*

Viola *p* *f* *p* *f* *ff*

Violoncello *p* *f* *p* *f* *ff*

Contrabass *p* *f* *p* *f* *ff*

[am] i VI' iv [em] i VI' iv V

Notebilde 41: Leif Eriksson tt. 238 m/oppt.-245; Strykere

Etter denne introduksjonen et det en tutti fortissimo i orkesteret på et fragment av satsens Tema 2 som sekvenseres slik at orkesteret beveger seg gjennom dominantforbindelser fra E-dur til G-dur (tt. 246 m/oppt.-249). Dette ender i en kort sekvens hvor du har G⁷-akkord med dreietoner på tersen og kvinten mens orkesteret sveller ned til piano (tt. 250 m/oppt.-253).

253

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Choir *ff*

Introduksjonstema 2

Ei blun - det han i vug - ge blød, ei sov han på sin mo - ders fang; hans

Notebilde 42: Leif Eriksson tt. 253-257; Lys stryk og Kor

Når koret kommer inn i opptakten til tt. 254 går vi fra en piano til en tutti fortissimo (forte i messing og treblås) med et homofont tema. I likhet med tt. 230-237 (siste seksjon i andre sats) spiller strykerne her samme tematiske materiale som resten av orkesteret men i form av repeterte trioler, nå med innslag av noen akkordbrytninger på holdte akkorder. Slik dette temaet er blitt orkestrert skaper presedens for korets funksjon i denne satsen: Koret skal være homofont med orkesteret, og det skal være kraftig dynamikk. Utenom dette er det veldig lite som skjer før solisten begynner.

Solist (tt. 262 m/oppt.-342):

Den første seksjonen med sangsolist (tt. 262 m/oppt.-277) består av sangsolist pluss strykere. Til å begynne med er tonearten relativt stabil i C-dur med noen kromatiske gjennomgangsakkorder, men et stykke ut i denne seksjonen er det en kort serie med dominant-tonika forbindelser i E-dur (tt. 271-272) før vi har en H-dur akkord etterfulgt av en G-dur akkord som driver oss tilbake til C-dur mot slutten av seksjonen.

Akkompagnementet her er svært varierende over de 15 taktene denne seksjonen varer. Det begynner med legato akkordskifter (tt. 262-265), etterfulgt av tremoloakkorder (tt. 266-271) og deretter pizzicato (tt. 271-272) før vi går tilbake til et legato akkompagnement ut seksjonen (tt. 273-277).

262

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Bar. Solo *f*

Vc. *p*

Cb. *p*

jeg i vug-ge blød, ei sov jeg på min mod-ers fang; min fa-ders båd mig lei-e bød, og vin-denkvad min vug-ge sang. Og bøl-gens leg var

Notebilde 43: Leif Eriksson tt. 262-270; Strykere og Kor

Etter denne første soloseksjonen kommer det jeg har kalt *ritornell 1* (tt. 277-280) Begge ritornellene tar utgangspunkt i samme tematiske materiale, men det første ritornellet avslutter på en dominant i forventning av den neste solistseksjonen, mens det andre ritornellet avslutter på en tonika.

Som nevnt tidligere når jeg skrev om seksjonen tt. 254 m/oppt.-261 så er ritornellene i denne seksjonen homofone, men de lyse strykerne spiller temaet på repeterte trioler i stedet for at de spiller helt det samme som resten av orkesteret. Disse ritornellene forholder seg til hovedtonearten C-dur uten noen utsving til andre tonearter i motsetning til solistseksjonene hvor Borg kan finne på å gjøre plutselige utsving eller dominant-tonika forbindelser i en helt annen toneart.

The musical score for measures 277-280 of Leif Eriksson is presented. It features several staves: Violin I and II, Viola, Baritone Soloist, Choir, Violoncello, and Contrabass. The Violin and Viola parts consist of triplet patterns. The Baritone Soloist part includes the lyrics "dyst." and "Jeg fant på". The Choir part includes the lyrics "Han fandt, han fandt på fas - te land ei ro," and is marked "Ritornell 1". The Violoncello and Contrabass parts are marked "f".

Notebilde 44: Leif Eriksson tt. 277-280; Solist, Strykere, og Kor

Den andre solistseksjonen (tt. 281 m/oppt.-296) bygger videre på temaet solisten sang i tt. 262 m/oppt.-277, men denne gangen er akkompagnementet friere i akkordvalgene enn forrige solistseksjon. En akkord vi ofte returnerer til i denne første delen her (tt. 281 m/oppt.-288) er G-dur, men akkordene rundt er ikke alltid relatert til G-dur. Det er tilfeller av både C-dur og c-moll, så vel som eksempelvis Eb⁷ og C^{#dim}⁷. Det er bedre å si at denne seksjonen beveger seg mot en tonalitet rundt E, siden vi lander på en H-dur akkord i tt. 281. Etter dette første strekket går solisten opp på en E, og strykerne sammen med klarinetter, fagott, og horn lander på en E⁷-akkord som går til en A-dur akkord (tt. 289). Deretter får vi en liknende progresjon en sekund ned (tt. 290), før vi får den samme avslutningen som forrige solistseksjon; først dominant-tonika mellom H-dur og E-dur, før vi får en avsluttende frase i C-dur (tt. 291 m/oppt.-296).

281

Cl. *pp* *mf*

Bsn. *pp*

D Hn. *p* *mf*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Bar. Solo *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

Kromatisk bassnedgang

fas - te land ei ro; mig drev en mæg - tig drag - en ud. Fra mod - er - arm og fæd - re bo de fjern - e lan - de send - te bud. jeg pløi - ed

Notebilde 45: Leif Eriksson tt. 281-288; Klarinett, Fagott, Horn, Strykere, og Solist

Etter denne solistseksjonen er det et nytt ritornell (tt. 296-300) som er en variasjon på forrige ritornell. Forskjellen her er at ritornellet har en mer avsluttende funksjon enn forrige, som gjør at Borg her velger å slutte ritornellet på tonika (C-dur).

Hele forløpet for solistdelen som er beskrevet til nå blir repetert i sin helhet med ny tekst, før satsen avsluttes med noen repeterte akkordslag på tonika.

Coda

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Notebilde 46: Leif Eriksson tt. 340 m/oppt.-341; strykere

4.4.4 IV: Hymne

Seksjon	Tempoangivelse	Toneart	Annet
Introduksjon			
tt. 342-373	Maestoso	E-dur, modulerende til A-dur	Introduksjonstema 1
tt. 374-390		A-dur	Kor, introduksjonstema 2
Finale			
tt. 391 m/oppt.-398		E-dur	Finale Tema 1
tt. 399-404		Modulerende til A-dur	Finale Tema 2 (Sats 1 tema 2 reprise)
tt. 405 m/oppt.-411		A-dur	Finale Tema 3

Verkets siste sats, *Hymne*, er nesten utelukkende i gjennomkomponert form. I motsetning til de tidligere satsene så er det nesten ingen gjenbruk av tematisk materiale i denne satsen, med unntak av noen tilbakeblikk på Tema 2 fra førstesatsen.

Satsen består av to distinkte deler i binærform: Den første delen, markert som «introduksjon» i tabellen, (tt. 342-390) inneholder en lengre orkesterintroduksjon og en generelt lavmælt korseksjon. Den andre delen (tt. 391 m/oppt.-412) er en i stor grad fortissimo finale med tre temaer. Toneartsmessig ligger vi i hovedsak enten i A-dur eller E-dur, med noen modulerende passasjer.

Notebilde 47: Leif Eriksson tt. 342-346; Messing

Introduksjon (A) (tt. 342-390)

Introduksjonsdelen åpner med en E-dur akkord tutti i orkester. I tt. 343 blir vi presentert for et rytmisk motiv i tutti orkester som brukes senere i orkesterseksjonen av denne delen.

Umiddelbart etter dette rytmiske motivet kommer et tema i messing som brukes flere ganger i denne orkesterseksjonen (tt. 342-374).

Et gjennomgående mønster for orkesteråpningen er at vi får dette introduksjonstemaet (Tema 1) i messing etterfulgt av en subito piano som inneholder et selvstendig tema som bygger seg opp igjen til en forte. Dette skjer to ganger (tt. 344-351; tt. 352-362), siden den tredje gangen dette forløpet ville skjedd (tt. 362-373) er det i stedet en overgang til korseksjonen for denne delen. Den første gangen Tema 1 inntreer har det en grunntone på E. Det er vanskelig å si spesifikt hvilken toneart det er temaet skal være i de gangene det inntreer fordi det kun består av grunntone og kvint (kvarten under), så vi mangler et tonekjønnsangivende intervall. Vi kan forsåvidt anta hvilken toneart det er temaet skal være i ut fra kontekst, siden materialet rundt i disse tilfellene forholder seg i stor grad diatonisk til en toneart. I så fall kan vi anta at denne første innsatsen av Tema 1 skal være i E-dur. Vi kan anta dette fordi taktene i forkant er en E-dur akkord, og partiet i etterkant (tt. 347-352) begynner på en E-dur akkord.

The image shows a musical score for five string parts: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score covers measures 346 to 352. The key signature is E major (one sharp). The time signature is 4/4. The score begins with a piano (p) dynamic and transitions to forte (f) in measure 352. The first violin part features a melodic line with a fermata over the final measure. The other parts provide harmonic support with sustained notes and chords.

Notebilde 48: Leif Eriksson tt. 346-352; Strykere. Den lille tonen i førstefiolin er trompestikk.

Etter E-dur innsatsen av Tema 1 får vi en kort melodisk seksjon i strykere, klarinett, og fagott (tt. 346-352). Dette temaet, som inntreer kun én gang i satsen, er en oppbygning i dynamikk og register som beveger seg til en C#-dur akkord. Temaet her er i stor grad diatonisk, men noen hopp som lander på toner som skal spilles marcato. Det er også i tt. 349 et kort utsnitt av Tema 1 i førstefiolin. Etter oppbygningen treffer toppunktet får vi en ny innsats av Tema 1, denne gang med grunntone på C#.

Det neste oppbygningspartiet består av en firetakters sekvensering av et kort motiv, etterfulgt av akkordsekvensering av det rytmiske motivet fra tt. 344. Den første sekvensen

beveger seg diatonisk nedover, mens den andre sekvensen beveger seg gjennom dominantforbindelser fra en C#-dur akkord slik at vi kommer tilbake til Tema 1 med grunntone på E.

Paa Havet Tema 2 var.

365 dolce p

Vln. I

Vln. II p

Vla. p

Vc. p

Cb. p

Notebilde 49: Leif Eriksson tt. 365-369; Strykere

I partiet tt. 365-373 får vi et gjensyn med temaet fra første sats, *Paa Havet*. Her sekvenseres et fragment av temaet diatonisk oppover slik at vi forbereder overgangen til A-dur. Etter fire takter bruker vi et enda mindre fragment av temaet som en siste forberedelse før vi går nedover inn i A-dur.

Notebilde 50: Leif Eriksson tt. 383-389; Strykere og Kor

383

Vln. I p f p f p ff ppp

Vln. II p f p f p ff ppp

Vla. p f p f p ff ppp

Choir

O-ver tus - ind-år - ig grav sti - ger frem gjen-nom mør - kets skyg-ge hjem ly - sets krav, ry - ets mor-gen - rø - de, ry - ets mor-gen-

O-ver tus - ind-år - ig grav sti - ger frem gjen-nom mør - kets skyg-ge hjem ly - sets krav, ry - ets mor-gen - rø - de, ry - ets mor-gen-

Vc. p f p f p ff ppp

Cb. p f p f p ff ppp

Når koret kommer inn i tt. 375 seksjonen tt. 374-398 er det over kun en lang A-dur akkord i strykerne. Orkesterets rolle har i denne seksjonen i stor grad blitt redusert til å spille lange toner, med noen doblinger gjort av treblås i deler av første partiet i denne seksjonen. Dette fortsetter når de lyse strykerne går over til å spille tremolo på akkorder (tt. 383-388). I dette tremolopartiet er det flere crescendoer fra piano opp til en forte, som hurtig etterfølges av en subito piano. De to første taktene av dette partiet (tt. 383-384) sekvenseres diatonisk opp én gang, før det kommer en siste crescendo fra piano til fortissimo med markerte toner i alle stemmer med unntak av bekken (cymbaler a2). Allerede i takten etter denne fortissimoen er det ned til en subito pianissimo, **ppp** i stryk, som avslutter denne seksjonen.

Finale (tt. 391 m/oppt.-411)

Finalen begynner med en hurtig oppgang i fløyte, klarinett, og lyse strykere inn i en tutti fortissimo. Messingen dobler koret, mens treblås dobler strykerne. Den første seksjonen av finalen (tt. 391 m/oppt.-398) bygger på et tema i E-dur som repeteres to ganger. Begge disse repetisjonene slutter på en H-dur akkord, men de avsluttende delene av frasene er noe forskjellig per repetisjon.

The musical score for 'Finale Tema 1' (measures 391-394) is presented for Violin I, Violin II, Viola, Choir, Violoncello, and Contrabass. The key signature is E major (one sharp). The tempo is marked 'ff' (fortissimo). The score features complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes, triplets, and sixteenth-note runs. Dynamics range from 'f' (forte) to 'ppp' (pianissimo). The choir part includes the lyrics: 'Hil den mand, der ny - e ban - er gjen - nem tid - ens tå - ge bry - der.'

Notebilde 51: Leif Eriksson tt. 391 m/oppt.-394; Strykere og Kor

Den neste seksjonen av finalen (tt. 399-404) er et gjenhør med Tema 2 fra første sats, nå i en komplett variant i H-dur som beveger seg mot E-dur. Cello og klarinett dobler bass-

stemmene i koret mens de lyse strykerne doubler tenor-stemmene. Temaet spilles i 4 takter (tt. 399-402) før vi får noen lange toner som går inn i finalens siste seksjon.

Den siste seksjonen av finalen (tt. 405-411) består av et eget tema i fortissimo. De lyse strykerne spiller i stor grad akkorder med tremolo mens treblås, messing, cello og kontrabass doubler koret. I tt. 408 er det en unisono i hele orkesteret før stemmene deler seg igjen og spiller den siste kadensen crescendo inn til en *fff* som avslutter verket.

Notebilde 52: Leif Eriksson tt. 405-411; tutti

405

Fl. *f* *ff* *fff*

Ob. *f* *ff* *fff*

Cl. *f* *ff* *fff*

Bsn. *f* *ff* *fff*

D Tpt. *f* *ff* *fff*

D Hn. *f* *ff* *fff*

Tbn. *f* *ff* *fff*

Timp. *f* *ff* *fff*

Vln. I *f* *ff* *fff*

Vln. II *f* *ff* *fff*

Vla. *f* *ff* *fff*

Choir

Hil_hans dád og hil_hans mind - del! Hil ham! Hil ham!

Hil_hans dád og hil_hans mind - del! Hil ham! Hil ham!

Vc. *f* *ff* *fff*

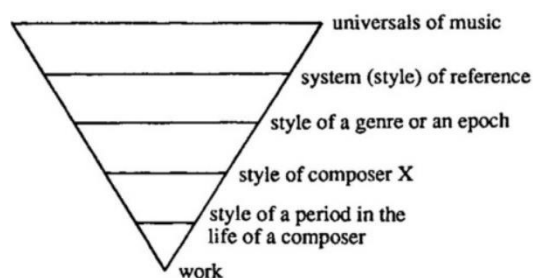
Cb. *f* *ff* *fff*

Finale Tema 3

Kapittel 5: Intertekst

Musikalsk stil er et komplekst begrep som omfatter flere nivåer av hva det er vi snakker om. Avhengig av kontekst kan «stil» referere til en periode (eksempelvis «romantikken»), en musikalsk form (eksempelvis «marsj»), en spesifikk komponist, eller det spesifikke verk. Det finnes flere forskjellige metoder for å separere mellom disse kontekstene, hvor en har eksempelvis Nattiez' stilpyramide som separerer stilbegrepet inn i 6 nivåer av stil (se illustrasjon). I Asbjørn Eriksens avhandling om Rachmaninoffs tre symfonier ser vi en tredelt inndeling av stil: (1) *suprastilistisk* nivå, (2) *stilistisk* nivå, og (3) *substilistisk* nivå. Det suprastilistiske nivå består av de elementer som er felles med de fleste komposisjoner i perioden innenfor en krets; det stilistiske nivå har med påvirkninger som personstil, regionalstiler, tidsstil, og genrestiler; det substilistiske nivå, eller verknivået, har med de spesifikke elementer i det spesifikke stykke som har påvirket et verk (Eriksen 2008 s.415). Jeg vil gå mer detaljert inn i dette senere.

Illustrasjon 8: Nattiez' stilpyramide



Nattiez' modell kan vi si er mer spesialisert inn på de forskjellige nivåene enn Eriksens modell. Dersom vi ser på illustrasjonen over så kan vi se at Nattiez' stilhierarki er delt inn i seks nivåer, som går fra «[the] *universals of music*» til det enkelte verk. Eriksens modell, derimot, har mer generaliserende trekk siden den opererer på til sammenlikning kun tre nivåer. Ifølge Eriksen selv så fungerer hans modell noe overlappende med Nattiez' modell, hvor det suprastilistiske nivå er omtrentlig likt «[the] *system (style) of reference*» hos Nattiez; det stilistiske nivå tar for seg omtrentlig de tre neste nivåer etter det; det substilistiske nivå er omtrent det samme punktet som Nattiez' punkt «[the] *work*» (Eriksen 2008 s. 415-416). At det er en veldig detaljmessig separasjon hos Nattiez' kan være en fordel når vi studerer komponister vi allerede har en viss kjennskap til, men med en komponist som Borg så kan de

noe mer generaliserende trekkene hos Eriksen være mer fordelaktige. Siden Eriksens modell ikke inneholder like mange nivåer i hierarkiet så kan dette være hjelpelig når vi dermed skal undersøke hvilke elementer det er i musikken som kjennetegner Borgs stil.

Det er her vi også møter en utfordring, siden ut fra den kunnskapen vi har om Borg er det faktisk veldig lite informasjon vi har om hans musikalske stil. Det finnes en kort oppsummering i Gundersens biografi, da i hovedsak om hans mannskorsanger men også mulig å bruke på hans andre verker ifølge Gundersen (parafasert fra Gundersen 1991 s.36-37):

Melodikk: Stort sett diatonisk ispedd noe kromatikk, hvor treklangsmelodikk er et typisk trekk.

Rytmikk: Preget av utstrakt bruk av korte og gjentatte rytmiske mønstre; ofte punkterte rytmer.

Harmonikk: Enkel og preget av hovedtreklange, med «fulle klanger» og «milde dissonanser».

Dynamikk: «nyansert».

Form: Gjerne strofisk, A-B-A, eller gjennomkomponert.

Ved siden av dette mener Gundersen at Borgs stil innen marsjmusikken kan tolkes til den tyske marsjtradisjonen, men med et «mindre pompøst og krigersk» uttrykk enn f.eks. Blankenburg sine marsjer; han mener at Borg sine marsjer ikke har et særegent «norsk preg», men er fortsatt separert fra den tyske tradisjonen og den svenske tradisjonen (ibid s. 38). Han skriver ikke noe om spesifikt hva det er som skiller Borg fra den svenske marsjtradisjonen. Dette forholdet Gundersen trekker mellom svenskemarsjer, tyske marsjer, og Borg tar jeg for meg senere.

Dersom vi går tilbake til det som skrives om Borg sin stil innen mannskorsanger, er det noen problemer med hvordan Gundersen har valgt å presentere de stilistiske trekk som vi finner hos Borg. Veldig få av disse kjennetegn kan sies å være noe som er unikt hos Oscar Borg; diatonisk melodikk ispedd noe kromatikk er en beskrivelse som forteller oss veldig lite, og som også er et utsagn som passer til store deler av tidligromantisk og klassisistisk musikk komponert i Vest-Europa. Det at melodien er påvirket av treklanger er forøvrig en mer tydelig pekepinn på hvordan det er Borg konstruerer sine melodier. På lik linje er harmonikk-punktet også svært generelt for tidligromantisk og klassisistisk musikk, og det forteller oss kun om

mulige akkordvalg det er Borg kan gjøre; det kan være bevegelser innad i musikken som ved første undersøkelse kan ansees å være «enkel og preget av hovedtreklange», men som presenterer et mer nyansert bilde ved nærmere undersøkelse. Punktet om rytmikk kan være til en grad nyttig dersom dette er et mønster som beveger seg over forskjellige instrumenter og stiler, og er muligens et av de mer spesifikke kjennetegnene som kan enkelt gjenkjennes.

Angående form er dette et punkt som vi kan se bort fra her, både fordi måten han beskriver form på er meget generell, og fordi form i de kontekstene vi skal se på her er i ett tilfelle forutbestemt på grunn av sjanger (militærmarsj), og i de to andre tilfellene så er det enten flere satser, eller flere underordnede seksjoner som er tydelig adskilt på en slik måte at vi kan med en bred nok linse si at strukturene er i en av de tre formene som Gundersen trekker frem.

Det blir slik at Gundersens sammenfatning av Borgs stil, hovedsakelig i mannskor men ifølge Gundersen også gjeldene for andre verker, i stor grad ikke forteller oss såpass mye om hva det er som er «borgske» kjennetegn i musikken. Vi har dermed et veldig tynt eksisterende grunnlag å jobbe ut fra når vi skal forsøke å finne elementer ved Borgs musikk som er overordnet i hans arbeid. Siden det også er slik at for å få en komplett forståelse av hva det er som kjennetegner komponisten Oscar Borg må vi jobbe med et mye bredere utvalg verker, helst hele hans katalog, for å faktisk få en komplett forståelse, blir mye av arbeidet her heller å prøve å finne ut hva det er som er felles musikalske elementer i disse tre verkene som er blitt valgt.

For intertekstanalysen har jeg valgt å forholde meg til Asbjørn Eriksens modell om stilnivåer. Dette er fordi denne modellen har noen mer generaliserende trekk enn Nattiez' modell, som kan være behjelpelig med Borg sin musikk. Som nevnt tidligere vet vi veldig lite om Borgs musikalske stil, og den eneste litteraturen vi har som nevner Borgs stil er Gundersens bok.

Eriksens modell er derimot ikke helt perfekt, som han selv skriver. Det er utfordringer ved å analysere et verks intertekst, spesielt på det nederste nivået (subtilistisk nivå, eller verknivå). Mye som skjer på dette nivået kan være vanskelig å definitivt konstatere er relatert til eller inspirert av andre verker, og Eriksen sier selv at dette ikke løses av hans inndeling (Eriksen 2008 s.417). I konteksten med Oscar Borg ville nok dette vært enda vanskeligere enn når Eriksen bruker denne modellen på Rachmaninoffs symfonier, siden mangelen på kontekst og viten om Borg gjør at vi ikke nødvendigvis har kjennskap til musikken Borg var eksponert for.

En annen forskjell fra hvordan Eriksen selv bruker sin modell er at det allerede eksisterer en viss kunnskap om hva som er Rachmaninoffs særegenheter i hans musikk, og Eriksens bruk omhandler i større grad hvordan inspirasjoner utenfor Rachmaninoffs verker har påvirket hans symfonier. I konteksten med denne avhandlingen er det derimot et spørsmål om hva som er Oscar Borgs særegenheter i hans egen musikk. Her blir det dermed et utgangspunkt i verkutvalget for å finne likheter som går igjen i flere av disse verkene slik at vi får i det minste en pekepinn på hva det er som kjennetegner musikken til Borg.

De stilistiske nivåer vi skal operere med når vi skal analysere verkenes intertekst er dermed (a) *det suprastilistiske nivå*, (b) *det stilistiske nivå*, og (c) *det substilistiske nivå/verknivå*. Vårt mål er å få redegjort tydeligere hva det er som foregår på det stilistiske nivå, men for å få til dette må vi fortsatt se på de andre nivåer. Det er derfor en fordel å gå inn i hva det er disse tre stilistiske nivåene omhandler.

Suprastil-begrepet bruker Eriksen til å referere til trekk som gjelder for nesten all musikk som er komponert innenfor et bredere tidsrom og et større geografisk område (ibid. s. 416). Det betyr at for at dette begrepet skal kunne skilles fra det stilistiske nivået som skal diskuteres senere så opererer suprastil med et veldig stort omfang. Heldigvis så er den avgrensningen Eriksen bruker stor nok til at den også omfatter Oscar Borg, slik at vi kan bruke den samme avgrensningen for suprastil her. Han avgrenser suprastil til trekk som gjelder den store majoritet av europeisk kunstmusikk komponert i tidsrommet mellom 1750 og 1900, og trekker frem følgende trekk:

- (a) Stemming etter likesvevende temperatur med oktaven inndelt i 12 like store halvtonetrinn (b) metrisk organisering av puls (c) samme grunntempo gjennom lengre avsnitt i en sats (d) periodiseringer i det musikalske forløpet (e) sentral- eller grunntoner peker seg ut (f) stykket/satsen avsluttes på tonika i form av en ren dur- eller molltreklang (g) formprinsipper basert på gjentakelse, variasjon, eller kontrast («liedformer», variasjonsformer, rondotyper, fuge, sonatesatsform).

Eriksen skriver videre at de første punktene i denne listen er såpass universale at de ikke trenger å bli påpekt. De tre siste punktene, derimot, kan hjelpe oss med å historisk plassere komponistens musikk, da i kontekst med symfoniene til Rachmaninoff. Det kan diskuteres hvorvidt dette gjelder Oscar Borg, da vi ikke har den samme kunnskapen om Borgs repertoar sammenliknet med Rachmaninoff.

Et punkt vi kan utvide i Eriksens oversikt er punktet om formprinsipper. De former Eriksen tar for seg omhandler i stor grad konsertmusikk i denne perioden, som naturlig nok er aktuelle former også her. Det er derimot også slik at dersom vi ser på verklisten til Borg så er

det mye dansemusikk og «underholdningsmusikk» i denne oversikten, så vi kan anta at Borg også henter impulser fra denne formen for musikk.

Det stilistiske nivået er hos Eriksen fokusert på personstil, regionalstil, tidsstil, og genrestil. Det er på dette nivået den store interessen ligger i forhold til Oscar Borg, siden det er hans personstil som er hovedfokus for denne delen av avhandlingen. Alle fire av disse begrepene som ligger innunder det stilistiske nivået er tilstede i varierende grader og kan ofte også påvirke hverandre (ibid.). Noen av disse trekkene, som for eksempel genrestil, kan være mer forhåndsbestemt ut fra regler som er ansett å være konvensjon for disse stilene. Et eksempel på en svært konvensjonsbestemt genrestil innenfor denne oppgavens omfang kan være militærmarsj-stil, som har formbaserte regler som naturlig nok vil påvirke musikken (som diskutert i kapittel 4.3). Regionalstil er ofte, ifølge Eriksen, forbundet med et landområde, og bruker «Det kučkistiske tonefall» som et eksempel på regionalstil (ibid.).

Det vanskeligste nivået å jobbe med er det substilistiske nivået, siden det krever et bekjentskap med et bredt repertoar (ibid s.417). Eriksen jobber med utgangspunkt i påvirkningskilder for Rachmaninoffs symfonier, som gjør at denne kunnskapen er meget aktuell. Siden vi har veldig lite informasjon om disse mulige påvirkningskildene så er dette nivået det jeg kommer til å bruke minst tid på. Det krever mye mer forskning på området om ikke bare Oscar Borg og hans musikk, men også personer som Friedrich August Reissiger og hans virke, det tilgjengelige repertoar i Fredrikshald og ved det Musikaliska Akademi i Stockholm, og Borgs relasjoner til andre komponister i sin samtid for at vi kan gjøre noen mer konkrete og bedre vurderinger på det substilistiske nivå. Det som er heller mer aktuelt å gjøre på dette nivået er å identifisere de elementer som skiller seg ut verkene imellom, slik at vi kan gjøre vurderinger av musikken på det stilistiske nivå med fokus på personstil.

Gundersens liste med stiltrekk kan vi bruke som basis for hvilke elementer det er vi er interessert i å tydeligere redegjøre for. For å kort repetere, så nevner Gundersen melodikk, rytmikk, harmonikk, dynamikk, og form. Et punkt vi eventuelt kan legge til er instrumentasjon, siden det er et punkt som Eriksen tar for seg i sin avhandling (ibid s. 427), og det er et punkt som er aktuelt i *Kronprins Olavs Honnörmarsch* og *Leif Eriksson*. Dynamikk er et punkt jeg ikke kommer til å ta med i denne analysen, siden det er vanskelig å si om en måte dynamikk brukes på kan karakteriseres som særegen, med mindre en tar utgangspunkt i verker som forholder seg til eksempelvis utelukkende terassedynamikk (det som i dag kan refereres til som subito skifter i dynamikk, men som et konsekvent gjennomgående trekk i et verk) i en periode hvor dette er å anse som unormalt.

Jeg kommer til å ta for meg de tre stilistiske nivåene hver for seg som overordnede deler, men jeg vil gå litt mer inn i de enkelte verk når jeg diskuterer de forskjellige nivåene. Siden verketvalget er såpass lite så blir det ikke store forskjeller dersom jeg hadde gjort dette på en verk-til-verk basis i stedet for på nivå-basis, men med sistnevnte måte slipper vi å ofte hoppe frem og tilbake mellom de stilistiske nivå dersom det ikke er mye å si om et av de stilistiske nivåene eller, som tilfellet er med *Kronprins Olavs Honnörmarsch*, at et stykke er veldig kort.

En ting jeg kommer til å gjøre her er å ta for meg det substilistiske nivået *før* det stilistiske nivået. Grunnen til dette er at det er fordelaktig å se på stykkene og hvilke elementer det er som skiller dem før vi går over og ser hva som er likheter, og i hvilken grad det er disse likhetene finnes i verkene. Siden det er i hovedsak det stilistiske nivå vi er interessert i mener jeg derfor at vi bør tilnærme oss denne modellen fra en vinkel hvor vi tar for oss det suprastilistiske nivå og det substilistiske nivå først, siden disse nivåene griper ikke nødvendigvis fatt i det som er av størst interesse i denne analysen, men det vi kan finne ut på disse nivåene vil sannsynligvis påvirke det vi finner ut på det stilistiske nivå.

5.1 Suprastilistisk nivå

Det er ikke mye å kommentere om Borgs stil i forhold til de øverste punktene på det suprastilistiske nivået. På grunn av verkens natur i utvalget er det også vanskelig å kommentere mye av det som foregår på det suprastilistiske nivå som ikke allerede er tilnærmet ufravikelig eller veldig tydelig.

Siden to av verkene (*Carl XII* og *Kronprins Olavs Honnörmarsch*) kun er ensatsige, så vil disse verkene naturlig nok avsluttes på en tonikalsk akkord. Noe som er mindre garantert med tanke på hvor sent i tidsrommet 1750-1900 det er Borg plasseres er om disse avsluttende akkordene er rene dur- eller molltreklanger. I verketvalget her stemmer forsåvidt dette, men vi må ta forbehold for at det kan finnes verker komponert av Borg som avsluttes, med tanke på at det her er kun tre verker som studeres i dybden. I *Leif Eriksson* er det derimot ett moment som bryter med konvensjonen at en sats avsluttes tonikalsk, og det er førstesatsen. *Paa Havet* avslutter dominantisk inn mot andre sats, og det fremkommer ikke fra manuskriptet som er brukt om det skal fremføres attacca eller ikke. En eventuell attacca hadde løst dette, siden førstesatsen ville dermed ikke avsluttet ordentlig før i slutten av andresatsen, *Land*. Det finnes derimot eksempler på dominantiske avslutninger i andre verker som er komponert av

samtidige komponister som Borg, så *Paa Havet* sin dominantiske avslutning kan også være et tilfelle av hva som er konvensjon på Borg sin tid.

Ut fra det som gjelder formprinsipper på dette punktet så forholder Borg seg til formmessige konvensjoner som er aktuelle innenfor denne perioden. *Kronprins Olavs Honnörmarsch* er en konvensjonell marsj strukturelt dersom man ser på marsjmusikk andre steder i Europa på 1800- og 1900-tallet. Trio (tredje hoveddel av en marsj) som repetisjon er noe som Borg gjør i *Kronprins Olav* som skiller seg ut fra noen komponister som Sam Rydberg eller J.P. Sousa, men dette er nok heller mer et resultat av hvilken trio-struktur det er han ønsker her enn noe som er særegent for Borg. Det finnes eksempler hos andre komponister som Kenneth Alford eller Carl Teike fra omtrent samme tidspunkt som Borg som bruker trio-repetisjon i stedet for utskrevet trio med variasjoner som Rydberg og Sousa gjør. Det finnes også eksempler hos Sousa hvor trio er komponert med repetisjon, eksempelvis i hans velkjente marsj *The Stars and Stripes Forever*.

Der jeg er mer usikker på formpunktet er noen av satsene i *Leif Eriksson*, siden Borg følger ikke noe fast formskjema for verket som helhet, ut fra det jeg vet. Førstesatsen kan som nevnt tidligere tolkes til en sonatesatsform, og andresatsen har en ABA-form med tillagt introduksjon. Tredjesatsen kan minne om en såkalt «lied-form», hvor du har tydelig avgrensede «vers» som er adskilt av mellomspill, eller ritornell som jeg kalte det i analysen over. Fjerdesatsen er kanskje den vanskeligste å definere, siden den er i gjennomkomponert form. Den presenterer dog to kontrasterende deler, forutsatt at vi ikke medregner introduksjonen, hvor den første er generelt i et lavt dynamisk sjikt mens den andre delen er i et kraftigere dynamisk sjikt. Som analysert tidligere så kan vi også se at Borg utvider instrumentasjonen når vi kommer til Finale-seksjonen, som skaper en tydelig kontrast til den foregående lavmælte seksjonen. Med dette som grunnlag burde vi kunne si at sistesatsen er i en AB-form men med et gjennomkomponert preg. Dette vil fortsatt i stor grad forholde seg til konvensjoner om form på det suprastilistiske nivå.

Selv om det i verket kan finnes seksjoner hvor det er vanskelig å befestе en sentral- eller grunntone så forholder Borg seg stort sett til dette punktet. Disse seksjonene hvor det er vanskelig å befestе dette er som oftest fordi de har en modulerende funksjon, enten fra et utsving eller fra en toneart til en annen, som betyr at en sentral- eller grunntone ikke er like viktig siden det er *målet* som er viktig i den konteksten.

5.2 Subtilistisk Nivå

På det subtilistiske nivået er det noen veldig åpenbare elementer som skiller stykkene.

Instrumentasjonen er vidt forskjellig mellom verkene i utvalget, som naturlig nok kommer fra de forskjellige kontekster og sjangre verkene tilhører.

Instrumentasjon er den første store forskjellen mellom verkene. *Kronprins Olavs Honnörmarsch* sin besetning tar utgangspunkt i standardbesetningen i et militærkorps eller janitsjarkorps fra Borgs tid. Det er noe interessant at partituret brukt her sløyfer slagverksstemmene, men det finnes mange mulige forklaringer på hvorfor dette er tilfelle; moderne fremføringspraksis inneholder jo slagverk så en slagverkstemme bør jo formodentlig ha eksistert. Jeg er ikke kjent nok med fremføringspraksisen på Borgs tid til å kunne si noe spesifikt om slagverk er sløyfet med vilje eller ikke. *Carl XII*, derimot, har en veldig annerledes besetning bestående av orgel, kor, og solist. Som nevnt i Kapittel 2 så var dette verket planlagt å fremføres i Immanuelskirken i Halden. Av egen erfaring så vet jeg det er *mulig* å ha en større besetning på korps og kor eller orkester og kor i kirken, men det blir veldig trangt om plassen, i tillegg til at et eventuelt korps eller orkester vil veldig fort overdøve et kor i dette lokalet. Det blir mer naturlig å ha en besetning på orgel og kor i den konteksten. *Leif Eriksson* kommer noe annerledes ut siden den versjonen som brukes her er det senere orkesterarrangementet og ikke det originale arrangementet som ble sendt til USA. Besetningen her er en type orkester, men jeg er usikker på hvor nære en standardbesetning det er. Vi har ferdig utfylte treblås- og messinggrupper, med *ad libitum* (kan sløyfes) på instrumenter som obo og fagott – instrumenter som typisk er vanskelige å få tak i. De instrumentene som er skrevet *ad lib.* er også dekket av andre instrumenter i ensemblet når de først spiller. I instrumentasjonen i *Leif Eriksson* er det fortsatt svært lite doblinger, siden det er fortsatt ganske mye som skjer. I marsjen, derimot, er det egentlig bare tre til fire unike stemmesjikt: (1) Melodi; (2) Påslag/Bass³²; (3) Etterslag; og eventuelt (4) lange toner. Siden *Kronprins Olavs Honnörmarsch* er såpass sparsommelig komponert så kan instrumentasjonen i verket reduseres i en større grad enn *Leif Eriksson*.

Det neste punktet vi kan undersøke er harmonikk. Selv om Borg følger de generelle tendenser angående harmonikk som nevnt på suprastil-punktet, så er det forskjeller mellom verkene på dette punktet i forhold til toneart og harmonisk kompleksitet. Vi får ikke noen tilfeller av veldig komplisert harmonikk som for eksempel hos Wagner, men det er noen

³² Det er tilfeller i marsjmusikk hvor påslagene, vanligvis funnet i bass-instrumentene, blir spilt av noen andre instrumenter eller ikke i det hele tatt fordi en seksjon av marsjen har melodikken i bass-instrumentene. Det blir dermed mer nøyaktig å kalle det «påslag» enn «bass».

ganske tydelige forskjeller i harmonikken Borg velger å bruke i de forskjellige verkene. Jeg vil tørre påstå at av de verkene i utvalget så er *Leif Eriksson* det verket med mest komplisert harmonikk. Vi ser et ganske bredt utvalg av forskjellige typer harmonikk gjennom verket som ikke opptrer i de to andre stykkene. Selv om det til en viss grad finnes modulatoriske seksjoner i de *Carl XII* og *Kronprins Olavs Honnörmarsch* så er disse seksjonene i *Leif Eriksson* lengre og til tider også modale, som ikke skjer i de andre. Denne harmonikkforskjellen er spesielt tydelig hvis en sammenlikner korstemmene i *Carl XII* og i *Leif Eriksson*, hvor førstnevnte har en større basis i en mer grunnleggende koralharmonisert stil med treklanger. Koret i sistnevnte har en større grad av kromatikk og kontrapunkt, som gjør det harmoniske bildet mer komplisert. Dette oppstår naturlig nok ut fra kontekstene til begge verkene – *Carl XII* er komponert for et folkekor som ikke nødvendigvis har mye skoloring i korsang, mens *Leif Eriksson* er komponert for et mer erfarent og skolert kor. *Kronprins Olavs Honnörmarsch* og *Carl XII* stiller nok mer likt på harmonikkpunktet, siden det er noen ting som skjer i det ene verket men ikke det andre, eksempelvis den subito modulasjonen fra E \flat -dur til G \flat -dur i *Kronprins Olavs Honnörmarsch*. Denne modulasjonen er noe lik C-dur til A \flat -dur modulasjonen i *Carl XII*, men inneholder mye mer kromatikk i de påfølgende takter. I *Carl XII* får vi derimot et mye større akkordutvalg som ikke inntreer i marsjen.

Formmessig er det vanskelig å kunne si noe spesifikt om verkene slik de forholder seg til hverandre på det substilistiske nivået. *Leif Eriksson* er et flersatsig verk, så det er nok bedre å se på de individuelle satser i stedet som verkets helhet. *Kronprins Olavs Honnörmarsch* sin form bestemmes ikke på det substilistiske nivå på grunn av at formen er til en viss grad forhåndsbestemt på det stilistiske nivået, da under punktet *genrestil*. Hvis vi ser på marsjen først så ser vi, som beskrevet i Kapittel 4.3, at Borg følger den normale strukturen til en marsj. Det er noen ting som Borg gjør som skiller den litt ut fra andre marsjer, spesielt utsvinget til G \flat -dur i andre del. Det at han deler andre del inn i to distinkte deler kan også anees å være mer spesifikt til denne marsjen, men det er ikke unormalt at dette skjer så det er vanskelig å konstatere at dette er et unikt trekk ved marsjen. Strukturelt så er det større likheter mellom de to første satsene i *Leif Eriksson* og *Carl XII* i form. I alle tre tilfeller så er det et overordnet ABA'-formskjema, men det er noen forskjeller mellom disse på en lavere nivå. *Paa Havet* (1. sats i *Leif Eriksson*) sin B-del tar i stor grad utgangspunkt i allerede presentert materiale fra A men varierer dette materialet på flere måter (fragmenter, helheter, modale varianter, etc.), mens *Land* (2. sats) og *Carl XII* sine B-deler presenterer i stor grad et nytt materiale som kun

med få unntak omfatter allerede presentert materiale fra den foregående A-delen.

Introduksjonsdelen i *Carl XII* danner også en mye mindre del av stykkets helhet, mens spesielt introduksjonen i *Land* danner en ganske stor del av satsens helhet. De siste to satsene i *Leif Eriksson*, *Leif Sang* og *Hymne* har to formskjemaer som er unike i formskjemaet her. Dette betyr selvfølgelig ikke at det finnes andre eksempler på disse formene i Borgs verklister, men disse formene – henholdsvis en liedform og en AB-form – er kun representert kun én gang i denne avhandlingen.

5.3 Stilistisk Nivå

Som nevnt tidligere så er dette nivået delt inn i fire punkter: (1) Personstil, (2) regionalstil, (3) genrestil, og (4) tidsstil. For å finne ut hvilke elementer i verkutvalget det er som er spesifikt «borgske» så må vi til en viss grad kunne redegjøre for ikke kun personstil, men alle fire punkter. Dette skaper en utfordring, siden det krever veldig mye kunnskap innen alle fire punkter for å kunne befestet hva som hører til hvor. Det er heller ikke nødvendigvis slik at vi vet alt om disse punktene, som gjør at dette kan danne en veldig kompleks helhet på dette nivået.

Det er også noen diskusjoner som kan komme i fokus med eksempelvis Gundersens utsagn om Borgs militærmarsjer: «*Borg skrev ikke spesielt 'norsk' [...]*» (Gundersen s. 38). Her så må vi kunne redegjøre for nøyaktig *hva* det er som karakteriserer Gundersens «norsk-begrep»; mener Gundersen det ut fra en Grieg-standard? Dette er ikke momenter som kommer tydelig frem når han beskriver Borg sin stil; i stedet trekker han inn Blankenburg og svenskemarsjer som noe som er nærmere Borgs stil innen militærmarsjer. Jeg vil komme tilbake til Blankenburg og svenskemarsjer senere, siden dette er et noe interessant punkt i forhold til Borgs marsjer.

Hvis vi begynner med punktet om tidsstil er det noen ting vi kan bemerke oss i hvordan Borg forholder seg til det stilistiske i sin samtid. Hvis vi tar utgangspunkt i når Borg var ferdig på Musikaliska Akademin i Stockholm – selv om han allerede hadde komponert noen mindre verker på dette tidspunktet – så vil hans periode som aktiv komponist plasseres i tidsrommet 1872 til 1929/30. Hvis begynner med en ganske bred linse og ser på tendenser i Europa i dette tidsrommet så er det ganske mye som skjer i musikken i Europa på dette tidspunktet, spesielt rundt århundreskiftet. Verkutvalget her strekker seg over en noe lang periode, 1893 til minimum 1918. Det er vanskelig å konstatere spesifikk dato for *Kronprins Olavs Honnörmarsch*, men ifølge Gundersens verklister så er det en eldre marsj som først het

Prinds Carl's Marsch (ingen datering) (ibid. s.60). Han bemerker samtidig at partituret hos Halden historiske Samlinger, forkortet til «Ha» i boken, har hatt dato klippet bort.

Hvis vi ser på Borgs musikk i kontekst med Europeisk kunstmusikk i denne perioden er musikken til Borg forholdsvis konservativ. Nå skal det sies at veldig mye musikk som er komponert i Norge rundt denne tiden ligger noe bak resten av det kontinentale Europa, mer preget av nasjonalistisk tenkning spesielt på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Det tryggeste er nok dermed å plassere Borg på 1800-tallet, med en ganske konservativ stil i forhold til andre mer kjente komponister i og utenfor Norge. Musikken har en tydelig dur-/moll-tonalitet, uten de mer modernistiske impulsene som kommer frem i Europa senere i Borgs liv. Med *Carl XII* komponert i 1918 så har allerede veldig påvirkningsfulle verker som for eksempel Stravinskys *Vårofferet* allerede blitt komponert og fremført, men disse impulsene er ikke noe som Borg tilsynelatende har tatt til seg. Det er en viss grad av kromatikk i musikken, spesielt melodisk, som også passer inn med 1800-tallets romantikk. Jeg vil derfor plassere Borg som en komponist som jobber innenfor romantikkens musikalske rammer.

Hvordan skal vi tilnærme oss «regionalstil»? Dette er det jeg vil si er muligens det mest kompliserte punktet i kontekst med Borgs musikk. Grunnen til dette er fordi det er gjort lite forskning på kunstmusikk i det militære i Norge, samtidig som det også er veldig lite forskning på kunstmusikk fra Østfold-området i denne tidsperioden. Det er jo også slik at Borg har sin utdanning fra Sverige, som sannsynligvis vil spille en stor rolle i hvordan hans musikalske stil har utviklet seg.

En annen komponist som levde samtidig med Borg som har en karriere innen det militære er Johannes Hanssen, som er mest kjent for sin marsj *Valdresmarsj*. Utfordringen her er at Johannes Hanssens marsj er veldig annerledes hvis vi sammenlikner den med *Kronprins Olavs Honnörmarsch* i det meste utenom sjangerstilistiske trekk. Kan det være at det var en musikerrets i Stockholm som gjorde mye av det samme som Borg? Det er her vi kan trekke frem Gundersens utsagn om Borg i forhold til Blankenburg og svenskemarsjer innen hans militære musikk. Selv er jeg ikke mye kjent med Blankenburg sine marsjer, men med forbehold om at Gundersen refererer her til komponisten Hermann Ludwig Blankenburg – han spesifiserer aldri nøyaktig hvilken Blankenburg det er han refererer til – så er, det etter å ha hørt på noen innspillinger, noen likheter mellom Borg og Blankenburg sine marsjer. Utfordringen ligger mer i det at jeg ikke er i stor grad kjent med tyske marsjer i stil med Blankenburg. Mye av det jeg har kjennskap til innen tyskermarsjer er heller Carl Teike sine marsjer, eksempelvis *Graf Zeppelin*, eller *Alte Kameraden*. Noe som kan være verdt å trekke

frem er at Blankenburg var mye yngre enn Oscar Borg (Blankenburg var født i 1876), så Borg var allerede en etablert komponist før Blankenburg begynner sin komponistkarriere.

Spørsmålet her vil jo eventuelt være hvorvidt Blankenburg var påvirket av Borg, eller om Borg var påvirket av den unge Blankenburg. Jeg vil nok heller anta, dersom påvirkning skulle være et tilfelle, at Blankenburg ville vært påvirket av Borg på grunn av den ganske store aldersforskjellen. En annen mulig tilkøpling tysk marsjmusikk kan være F.A. Reissiger, siden det er en person vi vet ofte var i kontakt med Borg, og han komponerte noen marsjer selv. I min mening så virker Reissiger som en mer naturlig tilknytning tysk marsjmusikk enn Blankenburg.

Når Gundersen skriver at Borgs marsjmusikk er «mindre pompøs og krigersk» enn de tyske marsjene er jeg usikker på hva det er han mener. Dette utsagnet ville vært mer naturlig dersom han hadde trukket frem for eksempel Johan Gottfried Piefke sin *Königrätzer Marsch*, siden det er en marsj som er komponert slik at den blir veldig «pompøs» i uttrykket. Dette faller dog noe sammen når han trekker inn Blankenburg, siden jeg klarer ikke gjennom å lytte på innspillinger av hans marsjer å oppfatte en pompøsitet eller krigerskhet på lik linje med Gundersen.

Det jeg derimot er mer kjent med er svenskemarsjer, da spesielt marsjene til Victor Widqvist og Sam Rydberg. Når Gundersen snakker om at Borg sine marsjer er noe like svenskemarsjer, men fortsatt med forskjeller, så kan jeg si meg enig her. Noe som Rydberg og Widqvist gjør i sine marsjer som skiller seg fra Borg er forsåvidt utformingen av marsjens Trio-del. Borg gjør heller, eksemplifisert i *Kronprins Olavs Honnörmarsch*, en repetert trio mens Rydberg og Widqvist har som oftest heller en utskrevet Trio med et mellomspill³³. Det er også andre kjennetegn med svenskemarsjer som ikke finnes hos Borg, for eksempel i melodikken i introduksjonen³⁴ og obligatstemmer i lys treblås i første del av Trio (før mellomspill). Disse kjennetegnene, derimot, er ikke alltid noe som finnes i disse marsjene.

Siden regionalstil er et punkt som dermed blir vanskelig å kunne diskutere på grunn av en mangel på informasjon om en potensiell regionalstil i Borg sin krets så er dette noe vi må være varsomme med når vi skal komme til en konklusjon.

Vi har allerede fått diskutert genrestil i henhold til marsjer over når vi også diskuterer regionalstil. Den eneste veldefinerte sjangeren som Borg jobber med i verktøyet er

³³ Eksempler på dette er Rydbergs *Avanti Per Patria* eller Widqvists *Norrlandsfärger*.

³⁴ Dersom en hører på et bredere utvalg av svenske marsjer fra forskjellige komponister så vil en oppdage at avslutningen på introduksjonen veldig ofte slutter med den samme nedadgående frasen i dur. Eksempler på dette er: Sam Rydbergs *Avanti Per Patria* eller Per Grundströms *General Cederschiöld*

militærmarsjen, siden de to andre verkene har vært gjennom mye musikkhistorisk utvikling og har derfor et noe større rom for egen kreativitet i hvordan en skal forholde seg til disse sjangrene. Hos Grove Music Online så er definerer N. Lee Orr kantaten definert som:

[...] a vocal form consisting of solos, ensembles, and choruses accompanied by orchestra, piano, or other combinations of instruments. A cantata may have sacred or secular texts and can be narrative or dramatic.

I tillegg kan vi se en liknende definisjon hos Encyclopædia Britannica:

Cantata, (from Italian cantare, "to sing"), originally a musical composition intended to be sung, as opposed to a sonata, a composition played instrumentally; now, loosely, any work for voices and instruments.

Begge disse definisjonene er veldig brede, og det mest sentrale sjangertrekket er at det er en tydelig sangkomponent. *Carl XII* følger dette ene sjangertrekket siden det er et korverk med solist-innslag.

Leif Eriksson, derimot, er ifølge heftet som inneholder teksten ikke en kantate men et *tonedikt*. Det er ikke mye som er skrevet om «tonedikt» som en sjanger, men det kan være en mulighet for at dette begrepet er beslektet med Strauss sitt begrep *Tondichtung*, som var et alternativ til begrepet «*symphonische Dichtung*», *symfonisk dikt* på norsk (Macdonald 2001). Ut fra artikkelen i Grove Music Online er også dette, spesielt mot slutten av 1800-tallet, en relativt løst definert sjanger som åpner for mange tolkninger. Flere symfoniske dikt er enkeltsatsige, eksempelvis Sibelius sin *Finlandia*, og andre er flersatsige, som for eksempel Liszt sin *Dantesymfoni*. Sistnevnte inneholder dessuten kor, som *Leif Eriksson* også gjør.

Siden både *Carl XII* og *Leif Eriksson* følger sjangre med veldig løst definerte sjangertrekk er det vanskelig å trekke frem spesifikke elementer som hører til sjangeren for de respektive stykkene.

5.4 Oscar Borgs personstil

Da sitter vi igjen med Eriksens punkt om personstil. Ut fra alt som er blitt trukket frem burde vi kunne danne en hypotese på hva det er som kjennetegner Borgs kompositoriske stil. For å kunne befestе disse kjennetegnene så må vi se på verkene sammen og isolere ut de resterende elementer fra kjennetegn diskutert på de andre nivåer.

Gundersen har, som nevnt tidligere, skrevet en egen liste over stilistiske kjennetegn. Dette betyr at vi kan bruke hans liste over stilkjennetegn og med utgangspunkt i verketvalget

her diskutere hvorvidt Gundersens representasjon av Borgs musikalske stil kan sies å være nøyaktig, samt. tillegge eksempler og mer detaljer ut fra eget arbeid.

Siden vi følger Gundersens liste så er det første punktet «melodikk». Gundersen mener på at Borgs melodikk er «[s]tort sett diatonisk ispedd noe kromatikk. – treklangsmelodikk er et typisk trekk» (Gundersen 1991 s. 36). Dette stemmer relativt bra, men jeg ønsker å utvide dette punktet. Avhengig av nivå og ensemble så kan denne melodikken har et ganske stort ambitus fra start. Når vi snakker om instrumenter som eksempelvis fløyte, trompet, eller fiolin, så nøler ikke Borg ved å la melodikkens ambitus være ganske bred nesten med en gang. Opptakten til del 1 i *Kronprins Olavs Honnørmarsch* er et eksempel på dette, hvor melodiens opptakt er en skalabevegelse som beveger seg en oktav i høyde. Hvis vi ser på *Leif Eriksson*, så er tema 1 i førstesatsen en melodi med ganske stor ambitus, som dekker en oktav allerede på under to takter, og den vider seg enda mer ut i tenorstemmene i koret. Her er temaet allerede presentert i orkesteret, så koret følger her det samme mønsteret som blir satt opp. Dette fører dermed til at tenorstemmene, spesielt tenor 1, får en ambitus på hele to oktaver. I instrumenter er denne formen for tematikk ikke vanskelig å fremføre, så det er mye mulig at hans bakgrunn som instrumentalist, som nevnt i kapittel 2, har påvirket måten han konstruerer melodier på.

Samtidig så har han også kunnskap nok til å lage melodier med en mer begrenset ambitus, som vises i *Carl XII*, hvor korstemmenes ambitus kan være stor til tider, men som oftest har de en mye mer begrenset ambitus.

Det er også slik at det virker som om Borg har en forkjærlighet for enkelte tonerekker eller melodiske mønstre. Under transkripsjonsprosessen la jeg merke til at det var temaer og motiver som tilsynelatende gikk igjen i hvert av de respektive verkene. For å undersøke dette tok jeg disse temaene, eller en seksjoner fra temaene, og skrev dem ut som rene firedeler. Deretter noterte jeg meg hvordan disse tonerekkene beveger seg med en veldig enkel notasjon som kan generaliseres til $[r][n]$. Her så er $[r]$ en retningsfunksjon og markeres med enten bokstaven «o» eller bokstaven «n», som respektivt betyr «opp» eller «ned». $[n]$ refererer til antallet halvtonetrinn som den påfølgende tonen har. Dersom vi har en notert G med $n3$ notert under, betyr det at den neste tonen er 3 halvtonetrinn under denne G-en, altså en E. Vi teller ikke tonen i seg selv. I illustrasjonen under demonstrerer jeg dette. For å gjøre det enklere for meg selv å tolke dette så har jeg fargekodet disse symbolene slik at like symboler deler farge. Y-motivet er også fargekodet. Alle mønstrene er markert med braketter i notebildet for å gjøre det så tydelig som mulig med forbehold for fargeblindhet. De eneste to symboler her som ikke er farget er $o4$ og $o5$, da disse er unike i de respektive verker.

Carl XII

Y-sekvens

Y

n1 n4 o3 n1 n4 o3 n1 n3 o3 n2 n4 n1

Z Z Z

Leif Eriksson

Y

n1 n1 n3 o3 n1 n4 o3 n1 o5

Z Z

Kronprins Olav

Y

o3 n1 n4 o4 n2 n4 o4 n2 n3

Z Z

Notebilde 53: Tre liknende sekvenser fra Carl XII, Kronprins Olavs Honnörmarsch, og Leif Eriksson.

Utsnittet fra *Carl XII* er fra introduksjonen, tt. 21-22. Fra *Leif Eriksson* er det Tema 2 som er brukt, da tonaliteten er lik men rytmikk er forskjellig. Utsnittet fra *Kronprins Olavs Honnörmarsch* er fra tt. 31-32 m/oppt., siden rytmikken er lik *Leif Eriksson* men tonaliteten er mer diatonisk betinget.

Det er i hovedsak to mønstre jeg kan se i melodikken her som går igjen. Markert som «Y» i notebildet over er mønsteret som beveger seg «n4 – o3 – n1» i tonerekken. Denne tonerekken inntreffer oftest i *Carl XII*, da tonerekken er lenger enn i de to andre. Den opptrer også i *Leif Eriksson*, da begynnende på o3. Det er dog slik at vi ikke får hele bevegelsen to fulle ganger i *Leif Eriksson*, da vi mangler en n4. Dette mønsteret opptrer én gang i *Kronprins Olavs Honnörmarsch*.

Det andre mønsteret, markert som «Z» i notebildet, er en mer generalisert form av det første mønsteret og går igjen i alle tre tilfeller. Dette mønsteret fokuserer på retningen disse melodiene beveger seg, og det later til at Borg har en tendens til å lage noterekker som beveger seg ned-ned-opp, som opptrer minst én gang i hvert verk (teknisk sett flere ganger dersom vi medregner repetisjonen i *Kronprins Olavs Honnörmarsch*). Det er ikke en garanti på at disse mønstrene dukker opp, men at de er å finne i alle tre verker i dette utvalget virker interessant og kan muligens studeres dypere senere. Det er i hovedsak melodikken som helhet

som er viktig. Z, dersom vi isolerer dette motivet, er identisk med Grieg-motivet men er i verktuvalget her brukt sekvensert på en slik måte at likheten ikke er slående.

Et annet motiv som har gått mye igjen, spesielt i *Carl XII* og *Leif Eriksson*, er det som jeg tilbake i Kapittel 4.2.1 kalte for X. Jeg vil trekke inn det rytmiske ved dette motivet senere, men det melodiske er fortsatt noe som bør nevnes her.



Notebilde 54: Motiv X slik det opptrer i *Carl XII*

Dette X-motivet kan sees flere ganger i *Carl XII*³⁵ og *Leif Eriksson*³⁶, og opptrer også i et stykke som ikke er analysert her men som jeg er meget kjent med som heter *Ballade*. Det er konsekvent rytmikken firedel-åttendel-åttendel i en stigende diatonisk bevegelse. Dette er, på lik linje med Y og Z, et returnerende element som kan være interessant å studere i større detalj senere, da med et vesentlig større verktuvalg.

Treklangsmelodikken som Gundersen trekker frem som et «typisk trekk» er jeg noe mer skeptisk til. Ja, det er melodier i verktuvalget som har en basis i treklanger, men et flertall av dem er i stor grad trinnvise eller kromatiske med noen større intervaller. Det mest treklangspregede temaet i verktuvalget er Tema 1 fra førstesatsen i *Leif Eriksson*, siden det åpner med en A-durtreklangsbrytning med gjennomgangstoner på G# og F#. Med et større verktuvalg kan dog treklangsmelodikk-punktet utdypes mer i detalj.

Når det kommer til rytmikk, det neste punktet hos Gundersen, så skriver han at den «[...] preges av utstrakt bruk av korte, gjentatte rytmiske mønstre som preger hele sangen, - ofte med punkterte rytmer» (ibid.). Dette er nok det punktet hos Gundersen jeg er mest enig, men det kan nok nyanseres og utdypes litt her også.

Dersom vi ser på de mest rytmiske delene av verkene så er det én rytme som ofte går igjen. Dette gjelder ikke i like stor grad *Kronprins Olavs Honnørmarsch* som *Carl XII* og *Leif Eriksson*, siden marsjen følger mer fastsatte regler og konvensjoner som blant annet gjør at påslag-etterslag er en mer vanlig form for akkompagnement enn det vi ser i de to andre verkene. Rytmene som vi finner i Motiv X, (♩♩) (daktyl), eller den motsatte varianten (♩.) (anapest) brukes ofte både i melodikk og i akkompagnement i både *Carl XII* og *Leif Eriksson*,

³⁵ X inntreffer i stor grad i introduksjonen til *Carl XII* som det sentrale melodiske motiv, som diskutert i kapittel 4.2.1

³⁶ I *Leif Eriksson* finner vi X spesielt ofte i førstesatsen, eksempelvis i tt. 86-91, Notebilde 50.

og noen steder i tema i trio-seksjonen til *Kronprins Olavs Honnörmarsch*. I tillegg til dette er Borg veldig glad i å ta en akkord og lage et veldig pregnant rytmisk akkompagnement av det som består av en konstant strøm av akkordslag. I verkutvalget ser vi dette flere ganger i B-delen i *Carl XII*, i tillegg til flere steder i 1., 2., og 4. sats i *Leif Eriksson*. Det er også en del bruk av punkterte rytmer, spesielt i melodikken i *Leif Erikson*. Her så er kanskje *Kronprins Olavs Honnörmarsch* et dårlig eksempel på punktert rytmikk hos Borg, siden slik rytmikk brukes flittig i flere av hans andre marsjer, eksempelvis *Gamle Halden*, eller *Den Norske Løve*. En marsj er allerede veldig forhåndsbestemt i hvordan den skal komponeres, så det er færre friheter Borg kan ta i akkompagnementet. Den løsningen han velger med påslag-etterslag sammen med utholdte akkorder gir marsjen en mer fyldig klang, men da kan ikke punkterte rytmer opptre i disse stemmene. Derfor er det eneste naturlige stedet for punktert rytmikk å kunne oppstå det melodiske materialet. Det er noe vanskelig å kunne skille mellom Borgs bruk av rytmikk mellom akkompagnement og melodikk, siden bruksområdene er ofte veldig like. Den store forskjellen ligger i disse pregnante, repeterte akkordslagene som Borg bruker i akkompagnement men ikke melodikk.

Harmonikken blir beskrevet som «[...] enkel men virkningsfull og preget av hovedtreklange og med ‘fulle’ klanger og ‘milde’ dissonanser og en dyktig stemmeføring» (ibid. s.37). Her vil jeg stille meg noe uenig i det Gundersen skriver, siden det han tar utgangspunkt i er den enkelte akkord og ikke det helhetlige bildet vi får av harmonikk hos Borg.

Dersom vi tar utgangspunkt i akkordvalget hos Borg så har Gundersen rett, siden størsteparten av Borgs harmonikk i disse verkene er med basis i hovedtreklange, dog med noen til tider skarpere akkorder som dim-akkorder. Det Gundersen ikke har tatt til etterretning her er de harmoniske forbindelsene mellom akkorder, hvordan Borg velger sine modulasjoner, og hvordan melodikken påvirker harmonikken og akkordvalgene. Hvis vi tar med disse punktene så er Borg noe mer kompleks i harmonikken enn det Gundersen skaper et bilde av.

Det første punktet vi kan se på er hvordan Borg håndterer modulasjoner. Det er flere eksempler på at Borg ikke nødvendigvis forholder seg til tradisjonell funksjonsharmonikk når han velger akkorder eller modulerer. Et eksempel på dette er overgangen til andre del i *Kronprins Olavs Honnörmarsch*, hvor han lander på en B \flat -dur akkord som en dominant i E \flat -dur, men velger i stedet å bruke tonen B \flat som en bindetone for å modulere til G \flat -dur, en 2. grads mediantforbindelse, hvor B \flat er en ters i akkorden i stedet for en kvint i tonikaakkorden

E♭-dur. Han går omsider tilbake til hovedtonearten E♭-dur senere i denne delen, som han løser ved å gradvis gå bevege seg mot en B♭-dur akkord som fungerer som en dominant frem til det neste temaet i denne delen blir fremført. Dette er ikke unormalt i et bredere kunstmusikalsk perspektiv fra denne perioden, men vi ser ikke nødvendigvis like mye til dette i militærmarsjer.

Et annet eksempel på en slik modulasjon er i *Carl XII*, når han modulerer fra C-dur til A♭-dur. Her så har vi ingen bindetone, men grunntonen C i hovedtonearten fungerer som en ters i A♭-dur på lik linje med eksempelet fra *Kronprins Olavs Honnörmarsch*. Dersom disse eksemplene er noe som går igjen i enda flere verker så kan det late til at Borg liker å gjøre modulasjoner ikke kun på en funksjonsharmonisk basis men også på en fellestone-basis.

Noe vi også har sett i *Carl XII* er at noen akkordrekker bygges ut fra avstand mellom toner i akkordene, og ikke kun ut fra funksjonsharmoniske prinsipper. I overgangen til B-delen så får vi en akkordrekke som jeg analyserte i slutten av kapittel 4.2.1 som ikke har en funksjonsharmonisk basis, men heller bygger på avstand mellom enkelttoner i akkorder. Det er også et tilfelle i *Carl XII* hvor han parallellfører akkorder som del av en tilbakevending etter et tonalt utsving. (*Carl XII* tt. 222 m/oppt.-227).

Det er naturlig nok eksempler på mer konvensjonelle modulasjoner i Borgs repertoar også. Modulasjonen i *Kronprins Olavs Honnörmarsch* fra E♭-dur til A♭-dur inn i trio er et typisk eksempel på triomodulasjon i marsjmusikk. I *Leif Eriksson* så er det også eksempler på at han modulerer fra en dominant inn til en ny tonika, men her så tilslører han til en viss grad disse modulasjonene gjennom bruk av kromatikk i tema eller distansebaserte akkordvalg i stedet for den mye enklere løsningen å gjøre en V-I kadens. I tillegg så blir også akkordvalget i slike tilfeller, hvor tema har en del kromatiske tendenser, påvirket av temaets utforming som gjør at konvensjonelle akkordvalg ikke er i like stor grad mulig som andre steder i verkene.

Gundersen beskriver formbruken som «gjerne strofisk, A-B-A, eller gjennomkomponert. Solo-innslag er gjerne tillagt baryton-stemmen» (ibid.). Akkurat det med at solo-innslag ofte ligger i baryton er noe som passer med instrumentasjonspunktet som er hentet fra Eriksens avhandling om Rachmaninoff, så jeg vil heller ta for meg det der.

Ut fra verketvalget så er Gundersen ganske korrekt med sitt utsagn her. Det er derimot litt vel overfladisk, siden det er mye som skjer innad i disse formene, i verkenes struktur, som ikke kommer frem ved en kort oppsummering.

Strukturelt så forholder Borg seg til disse formene som Gundersen nevner, men hvis vi ser litt dypere inn i musikken så blir bildet noe nyansert. *Kronprins Olavs Honnörmarsch*

følger naturligvis en konvensjonell marsjstruktur, men dette bestemmes på genrestil-punktet og blir derfor ikke like aktuelt her. Det finnes tilfeller innen kunstmusikk at en komponist kan leke seg med strukturskjemaer eller at et verks struktur blir veldig diffus i hvor én del slutter og en annen begynner. Dette er derimot ikke noe som Borg i stor grad gjør. Det er tydelige markante skifter mellom de fleste delene og seksjoner i verkutvalget her, så selv om det er noe usikkert hvor gjennomføringen i *Leif Eriksson* skal plasseres så kan vi med sikkerhet si at det er en sonatesatsform.

Ved siden av dette så viser det seg også at Borg utviser til tider en veldig økonomisk måte å komponere på, hvor han utformer et verk med relativt lite materiale som han utnytter i verkene. I *Carl XII* er det tydelige skifter mellom A og B, og innad i disse delene så er det mye gjenbruk av materiale enten i form av variasjoner eller repetisjoner av ting som har skjedd tidligere i musikken. Det er vanskelig å si noe spesifikt om hvorfor det er slik, men det kan muligens ha med at mye av musikken han har komponert spesielt i korpsregi er marsjmusikk og dansemusikk, som er sjangre som er veldig preget av tydelige seksjonsskifter og muligens «blør over» i den mer «seriøse» musikken han komponerer.

Nå er *Leif Eriksson* det eneste flersatsige verket som er i verkutvalget her, og jeg er ukjent med hvor mange flersatsige verker det er han har komponert. Det er en liten tendens i *Leif Eriksson* til å bruke materiale syklisk, over flere satser, spesielt mellom første og fjerde sats, så kanskje dette er noe som skjer i andre flersatsige verker komponert av Borg? Da snakker vi jo ikke bare om en form og struktur innad i satsene, men på et metanivå i hele det flersatsige verket, som også handler om en kompositorisk økonomi som har en innvirkning på hvordan formen på et verk er.

Instrumentasjon er et punkt som ikke nevnes av Gundersen i forhold til Oscar Borg sin stil, men som fortsatt er et aktuelt punkt fordi vi har to verker som er instrumentert ut til korps og orkester.

Kronprins Olavs Honnörmarsch er instrumentert med tutti korps nesten hele veien. I partituret som er brukt her så er treblåserne doblet omtrent hele veien, med unntak av det korte strekket i tt. 42-58 hvor de har en akkompagnerende rolle og spiller akkorder mens bassstemmene spiller tema. Den seksjonen hvor det er mest forskjell mellom stemmene er altså i messing, hvor de forskjellige instrumentene i messingen har generelt godt definerte roller: Kornetter og trompeter er melodiske instrumenter, horn spiller etterslag, tubaer spiller påslag, og tromboner gjør enten melodi eller etterslag. Disse rollene reverseres i tt. 41-58, hvor tubaer og tromboner spiller tema sammen med trompeter, mens kornetter går over til å spille etterslag sammen med treblås og horn. Instrumentasjonen er også i stor del veldig kompakt,

hvor kun D \flat -piccolo skiller seg veldig ut ved å ligge oktaven over E \flat -fløyte og E \flat -klarinet.

Alt annet er gjort i en relativt kompakt leie, hvor oktavene er fylt ut gjennom hele verket.

I *Leif Eriksson* har vi også noen tillegg i form av slagverk, strykere, og kor. Strykerne har her definitivt den mest sentrale ikke-vokale rollen i orkesteret, da de brukes nesten hele veien med unntak av noen få, korte seksjoner. I dette verket er det noen kuriositeter spesielt i forhold til klarinettstemmen, siden den har flere obligat-stemmer som er solistiske i stil men som må kjempe mot hele koret, hele strykegruppen, og store deler av treblås-gruppen. Dette er noe som hadde vært interessant å kunne se fremført av et faktisk orkester med kor, for å se hvordan de ville løst dette.

Det er ikke så mye slagverk som faktisk brukes i dette verket. Det er i hovedsak pauker og bekken (cymbaler a2) som har korte innsatser i seksjoner med sterk dynamikk.

Borg bruker derimot messingen veldig flittig i dette verket. Messingen har flere fremtredende melodiske roller i verket, og begrenses ikke av oppfatninger om at messing er primært signalinstrumenter i sterke seksjoner. Et eksempel på dette er i andresatsen, *Land*, hvor trompetene dobler koret i A-delene sammen med fagott, obo, og fløyte. Dette kan muligens være noe han har tatt med seg fra korpsverdenen, hvor messinginstrumenter oftere har fremtredende tematiske og melodiske roller i stedet for å kun brukes som signalinstrumenter. Denne «signalkonvensjonen» var nok ikke like strengt fulgt på Borg sin tid som tidligere, men det er fortsatt interessant å nevne denne bruken av messingen som del av det tematiske materiale gjennom store deler av verket.

Gundersen, som nevnt tidligere, sier at soloer ofte legges i baryton-stemmen. Ut fra verket utvalget her så stemmer dette, men *Carl XII*-partituret skriver at soloen skal synges av enten baryton eller mezzosopran. Jeg vil anta at Gundersen refererer til vokaltypen baryton, og ikke instrumentet baryton, siden messinginstrumentet baryton er et instrument som brukes ofte i korps-sammenheng men kan også ofte være referert til som eufonium, eventuelt referert sammen med eufonium som «juff». Uten å sjekke andre verker utenfor utvalget i denne avhandlingen så er det vanskelig å si noe mer om Gundersens utsagn her.

Et siste punkt jeg har lyst til å kort diskutere som ikke er nevnt hos hverken Gundersen eller Eriksen er «nivåbevissthet». Dette er ikke noe som jeg kan se er ofte diskutert når en skriver om musikalsk stil, men jeg synes at det er et punkt som kan være aktuelt for oss å diskutere om Borg. Siden Borg var såpass aktiv i Haldens musikkliv generelt så ville han hatt kunnskap om hva som var mulig og ikke mulig for musikere i Halden. Et tydelig eksempel på

dette er forskjellen på korstemmene i *Carl XII* og *Leif Eriksson*, hvor førstnevntes korstemmer er vesentlig mye enklere å fremføre enn korstemmene i sistnevnte.

Dersom en komponist må ta forbehold for det forventede nivået på musikerne som skal fremføre verket burde en kunne anta at det vil påvirke hvordan et verk blir utformet. Hvis det ikke var tilfelle så ville vel *Carl XII* vært vesentlig mye mer kompliserte, eller så ville *Leif Eriksson* vært vesentlig mye enklere for et kor å fremføre. Det vi ser av korstemmer i *Leif Eriksson* forteller oss at Borg har kunnskapen og den kompositoriske teknikken til å kunne komponere ganske teknisk krevende musikk, men at han også er veldig bevisst på hva det er han burde kunne forvente ut fra sine utøvere; dette kommer frem i det at *Carl XII* var komponert med den intensjon at det skulle være et stort folkekor som sang. Et folkekor har ikke nødvendigvis den samme tekniske beherskelsen som et skolert herrekor som har tid til å øve på verker over lengre tid.

5.5 Oppsummering: Struktur- og intertekstanalyse

Hva sitter vi så igjen med etter alle analysene? Strukturanalysenes rolle her omhandler oversikt over musikken som brukes, og hvordan disse stykkene er oppbygd. Den mest sentrale analysen er den intertekstuelle analysen, hvor vi ser på elementer i musikken og plasserer dem i kategorier for å kunne hjelpe oss redegjøre for hva det er som konstituerer Oscar Borg sin stil. Det er derimot slik at siden det er et relativt smalt utvalg verker selv om de er valgt ut fra forskjellige perioder i Borgs liv og omfatter forskjellige sjangre og besetninger. Vi er derfor nødt til å være kritiske til resultatene som jeg vil straks sammenfatte. Personstilistiske elementer er best representert av et bredere analytisk arbeid som omfatter alle verker som Borg har etterlatt seg, så unøyaktigheter kan forekomme.

De personstilistiske trekk hos Oscar Borg blir dermed som følger, ut fra det smale verkutvalget her i oppgaven:

Melodikk og tematikk

Borgs melodikk og tematikk utfolder seg i hovedsak diatonisk, men med elementer av kromatikk som fungerer som gjennomgangstoner. Lengden på disse temaene er noe varierende, men han later til å foretrekke kortere fraser som ofte har en ganske stor ambitus, men det finnes også mange eksempler på at han komponerer melodier med en smalere ambitus. Melodikken er også til en viss grad preget av korte motiver som kan sekvenseres enten diatonisk eller kromatisk. I større verker, eksempelvis *Leif Eriksson*, så kan temaene også gjennomgå variasjoner, men dette er noe som bør undersøkes nærmere.

Rytmiikk og akkompagnement

Borg forholder seg i stor grad til enkle rytmiske figurer. Synkopering er ikke noe som ofte er å finne i verkutvalget, da eventuelt i mer melodiske stemmer enn akkompagnerende stemmer. I verkutvalget her så er rytmene ♩♩ (daktyl) og ♩♩♩ (anapest) mer vanlige, men det finnes flerfoldige eksempler utenfor utvalget som tyder på at Borg også flittig bruker punkterte rytmer. I de tilfellene punkterte rytmer oppstår i verkene her så forekommer disse som en punktert firedel etterfulgt av en åttendel, men de kan også finnes på åttendel-nivået også.

I akkompagnementet så finner vi ofte doblinger av tema dersom dette ligger i kor. I marsjmusikken er akkompagnementet ikke utelukkende påslag-etterslag, men det utfylles med lange toner i mellomstemmer. Noe han også kan finne på å gjøre er å ha et rytmisk stabilt akkompagnement bestående av gjentakende akkordslag i et relativt hurtig tempo, eksempelvis på trioler. Obligatstemmer kan også forekomme.

Harmonikk

Borgs harmonikk er i stor grad dur-/moll-orientert ut fra den romantiske tradisjon, men han forholder seg ikke alltid strengt funksjonsharmonisk. I tonale utsving kan han finne på å modulere via mediant-forbindelser, tonearter i tersavstand, for eksempel å ha et utsving fra C-dur til Ab-dur uten mye forberedelse. Det viktigste kravet her er at tonika i tonearten som det gjøres et utsving til har minst én tone felles med tonika i den foregående tonearten. Siden noen av Borgs temaer inneholder en større del kromatikk så kan også den underliggende harmonikken bli påvirket av dette, som gjør at vi ikke alltid kan enkelt befeste toneart. I *Leif Eriksson* er det også noen antydninger til at Borg kan bruke modale skalaer som for eksempel frygisk, men dette bør undersøkes nærmere.

Form

Borg gjør veldig lite nytt hva angår musikalsk form. Han forholder seg til vanlige former som A-B-A eller Binærform, eventuelt mer sjangerbestemte former som i eksempelet med *Kronprins Olavs Honnørmarsch*. På et mer detaljert nivå så er det ofte tydelige skifter mellom seksjoner som gjør at det er enkelt å identifisere nye seksjoner og eventuelt nye deler i et verk. Det er mulig at denne måten å tilnærme seg form kan komme fra de sjangre han oftest komponerte i, marsjer og forskjellige former for dansemusikk, da disse formene ofte har tydelige skifter mellom hoveddeler.

Instrumentasjon

Borgs instrumentering er ganske «kompakt» i hvordan den blir utført. I tilfeller som *Kronprins Olavs Honnörmarsch* er det ganske få stemmer hele veien, som gjør at Borg kan utnytte alle instrumentene slik at lydbildet blir fylt ut gjennom over en større ambitus uten særlig store mellomrom mellom stemmene. For å kunne gjøre dette blir det ofte brukt doblinger over flere oktaver, som vi også kan se i *Leif Eriksson*. Det er vanskeligere å kunne peke på noe liknende i *Carl XII*, men vi kan generelt se at han holder stemmene nærme hverandre, i tillegg til at han ofte dobler koret i orgel.

Tilleggspunkt: Nivåbevissthet

Et element som i Borgs tilfelle påvirker verkene i utvalget en del er det forventede nivå hos musikerne. Alle verkene i utvalget her, forutsatt at vi tar utgangspunkt i orkesterarrangementet til *Leif Eriksson*, ble fremført eller skulle fremføres under Borgs direksjon, som åpner for at han som dirigent får hatt en dialog med musikerne og blir bevisst på styrker og svakheter hos disse. Dette medfører naturlig nok at han må gjøre kompromisser på hvordan et stykke er utformet, som kan ha en innvirkning på hvilke stilistiske trekk det er å finne i de forskjellige verkene når musikere som behøver mindre teknisk krevende stemmer kommer i forgrunnen sammenliknet med verker komponert for musikere på et høyere teknisk nivå.

Kapittel 6: Epilog

I begynnelsen av denne avhandlingen stilte jeg spørsmålet om det finnes en ukjent side ved Oscar Borg som komponist. Dette er muligens et noe feil spørsmål å stille. Det er ikke nødvendigvis slik at den kunnskap jeg hadde om Borg var feil, men at den heller var meget overfladisk. Siden det er overraskende lite å finne ut om Borg sitt kompositoriske virke og hva det er som skaper helheten av hans musikalske stil så dannes det fordommer på hva det er å forvente fra hans musikk basert på en faktisk smal del av hans virke.

Det er når vi setter oss inn i det som er blitt gjort utenfor marsjmusikken at vi får et mer helhetlig bilde av Borg som komponist; visse nøkkelfraser som brukes på forskjellige måter over flere verker, hans forkjærlighet for bred ambitus innad i hans musikalske temaer, og hans forhold til harmonikken i musikken. Hvordan han tilpasser seg ensembles tekniske nivå er også en ting som er med på å farge forståelsen av hans musikk.

De militærmarsjer jeg har essensielt vokst opp med som del av min egen musikalske utvikling er verker komponert for spesifikke ensembler av et spesifikt nivå som han selv var dirigent for i store deler av sitt liv. Hans kunnskap om hvordan disse ensemblene og besetningene fungerer har vært med på å forme norsk korpsmusikk og norsk militærmusikk i dag; det må være en grunn til hvorfor denne musikken fortsatt er standard repertoar.

Arbeidet med denne avhandlingen begynte med utgangspunkt i spørsmålet «Er *Carl XII* et verk som er utypisk for Borg sin stil?». Dette utviklet seg underveis til et mer generelt spørsmål: *Hva kjennetegner Borgs stil?* Dette spørsmålet er paradoksalt nok mye enklere å kunne finne et svar på fordi vi har ikke den kunnskapen som kreves til å svare på *Carl XII* spesifikt. Utfordringen med å finne et svar spesifikt til *Carl XII* er vanskeligere fordi vi ikke allerede har tydelige definisjoner på «borgske» uttrykk i musikken. Vi kan i stedet studere *Carl XII* i kontekst med andre av Borgs verker for å finne likheter og forskjeller mellom dem, og utforme en hypotese om hva det er som kan muligens være «borgske» kjennetegn i hans musikk. Dette viste seg underveis å være en ganske tung og til tider detaljfokusert jobb.

Dersom vi dermed ser på spørsmålet om *Carl XII* og hvordan verket utarter seg i forhold til Borgs stil, kan vi kanskje si at verket passer inn i det vi kan forvente fra Borg, men at det samtidig blir veldig påvirket av hans mål for verket. Han visste ikke hvem det var som skulle fremføre verket, kun at det skulle kunne fremføres av så mange som mulig. Desto flere usikkerhetsmomenter det er som blir trukket inn i prosessen å komponere et, til Borg å være, såpass stort verk som *Carl XII* så heller han nok mot å gjøre en del ting mye enklere enn vi vil

se i et stykke som er komponert for profesjonelle musikere og musikere som han på jevnlig basis er instruktør for. Dermed er den største påvirkningen i verket det forventede nivå, som gjør at enkelte kjennetegn heller forbeholdes instrumentale eller solistiske sekvenser. Når store deler av verket da inneholder kor så er det stilistiske elementer som faller bort til fordel for det musikalske.

Det ville vært interessant å kunne studere Oscar Borg nærmere, innen alle tre områder som jeg har tatt for meg i denne avhandlingen. Det å tette de historiske hull vi har om Oscar Borg, eller få en bedre forståelse for hans manuskripter, eller få en full intertekstuell analyse av alle hans verker for å fullt redegjøre for hans musikalske stil, er temaer som alle kan være interessante å gripe fatt i innen norsk musikkvitenskap. Den store utfordringen her er nok det å kunne skape et engasjement for å studere norsk militær- og korpsmusikk, siden det er temaer som – på lik linje med Oscar Borg – det er skrevet veldig lite om. For å kunne få en full oversikt over alt dette må vi muligens starte fra et veldig blankt utgangspunkt, og utfylle dette med ny kunnskap om en relativt ukjent del av Norges musikalske kultur og arv.

Referanser

Litteratur

- Dahlhaus, Carl: *Nineteenth Century Music*. University of California Press. 1989.
- Engeset, Bjarte: *Johan Svendsens Notasjonsstil*. Studia Musicologica Norvegica, 2012.
- Feder, Georg: *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*. Pendragon Press. New York 2011.
- Forstrøm, O.: Mindehøitideligheten I Fredrikshald 30. November 1918. E. Sem's Trykkeri, 1919.
- Grier, James: *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge University Press, 1996.
- Gundersen, Egil A.: *Oscar Borg, Norges Marsjkonge*. Eget forlag, 1991.
- Kortsen, Bjarne: *Brev fra F.A. Reissiger*. 1975.
- Perssen, Niels K. (Ed.): *I Storm og Stille: Forsvarets Musikk 1818-2018*. Forsvarets Musikk, 2018.
- Winternitz, Immanuel: *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith (Volume 1)*. Dover Publications. New York. 1955.
- Winternitz, Immanuel: *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith (Volume 2)*. Dover Publications. New York. 1955.

Internett

- Britannica Academic. *Cantata*. Encyclopædia Britannica. 1998. academic-eb-com.ezproxy.uio.no/levels/collegiate/article/cantata/20050. (sist besøkt 28.01.21 kl. 23:10)
- Drabkin, William: *Motif*. Grove Music Online. 2001. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1093/gmo/9781561592630.article.19221> (sist besøkt 17.04.2021 kl. 19:26)
- Drabkin, William: *Theme*. Grove Music Online. 2001. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1093/gmo/9781561592630.article.27789> (sist besøkt 17.04.2021 kl. 19:25)
- Gundersen, Egil A.: *Oscar Borg*. Store Norske Leksikon. https://snl.no/Oscar_Borg (sist besøkt 19.09.20 kl. 19:18)
- Gundersen, Egil A.: *Oscar Borg*. Norsk Biografisk Leksikon. https://nbl.snl.no/Oscar_Borg (sist besøkt 19.09.20 kl. 19:25)

Hansen, Cristian H. «*Fant glemte Oscar Borg noter på loftet: - det er en skattekasse*»; Halden Arbeiderblad 09.09.19; <https://www.ha-halden.no/fant-glemte-oscar-borg-noter-pa-loftet-det-er-en-skattekiste/s/5-20-708692> (siste besøkt 14.02.21 kl. 21:20)

Macdonald, Hugh. "*Symphonic poem*." Grove Music Online. Oxford University Press. 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uio.no/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027250> (sist besøkt 28.01.21 kl. 23:27)

Orr, N.: *Cantata*. Grove Music Online. 2014. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uio.no/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256149>. (sist besøkt 28.01.21 kl. 23:05)

Oscar Borgs Arkiv: Musikalia (Halden historiske Samlinger)

1/2: Borg, Oscar: *Carl XII*, 1918

1/12: Borg, Oscar: *Carl XII*, 1918

1/36: Borg, Oscar: Kontrapunkt (Studienotater), 1870

1/51: Borg, Oscar: Kronprins Olavs Honnørmarsch, udatert

1/94: Borg, Oscar: *Leif Eriksson*, udatert

2/50: Borg, Oscar: *Leif Eriksson*, trykket hefte tekst, Zappfe Forlag 1902

Halden Biblioteks Avisarkiv³⁷

Smaalenes Amtstidende 1918 bind I

Smaalenes Amtstidende 1918 bind II

Smaalenes Social-Demokrat 1918 bind II

Avisen Halden bind II

Korrespondanser:

Email-korrespondanse med Stadsarkivet i Stockholm 19.03.2020

Email-korrespondanse med Riksarkivet i Sverige 13.01.2020

³⁷ Aviser fra dette arkivet er heftet sammen inn i enkeltbind, men det refereres til spesifikke datoer i teksten.

Vedlegg 1: Carl XII – Transkripsjon

Carl XII Kantate

H. Endsjö

Oscar Borg

Maestoso

Piano eller Orgel

ff

Org.

Org.

Org.

Org.

Kor SATB

ff
Kong

ff
Kong

Org.

The score is written in common time (C) and consists of several systems. The first system is for Piano or Organ, marked *ff* and **Maestoso**. The second system is for Organ, starting at measure 7. The third system is also for Organ, starting at measure 14. The fourth system is for Organ, starting at measure 20, featuring triplets. The fifth system is for SATB choir, starting at measure 26, with the instruction *ff* and the word 'Kong' written below the notes. The sixth system is for Organ, starting at measure 26, also featuring triplets. The score concludes with a double bar line and a fermata.

31

Kor SATB

Carl, Kong Carl, Kong Carl! _____ Dit navn har hel-te klang som int-et an-net her i

Org.

38

Kor SATB

Nord. De kling-er som en frei-dig sang om mod og dåd, de stol-te ord, om mod og dåd de

Org.

44

Kor SATB

stol-te ord, de stol-te ord: Tolv-te Carl, Tolv-te Carl, Tolv-te Carl!

Org.

4

51

Kor SATB

Teno *f* Kong Carl,

Bass *f* Kong

Org.

56

Kor SATB

Sopran *f* Kong Carl!

Alt *f* Kong Carl! Det navn har fløi - et vidt på hæ - ders

Carl, Kong Carl! Det navn har fløi - et vidt på hæ - ders

Org.

61

Kor SATB

vin - ge_ o - ver jor - dens rand. I frem - med land hans mænd har stridt. Det navn dem bar i_

vin - ge_ o - ver jor - dens rand. I frem - med land hans mænd har stridt. Det navn dem bar i_

Org.

66

Kor SATB

fa - rens stund, det navn dem bar i fa - rens stund, i fa - rens stund: Tolv - te

fa - rens stund, det navn dem bar i fa - rens stund, i fa - rens stund: Tolv - te

Org.

f *ff*

5

71

Kor SATB

Carl, Tolv - te Carl!

Tolv - te,

Carl, Tolv - te Carl!

Org.

mf

76

Kor SATB

ff Kong Carl, Kong Carl, Kong Carl, Det navn var hel-tens

ff Kong Carl, Kong Carl, Kong Carl, Det navn var hel-tens

Org.

6

83

Kor SATB

navn, en rid-der u - ten da-ddel, frygt, med sam-me mod i mot-gang, savn. Med ham i spiss-en

navn, en rid-der u - ten da-ddel, frygt, med sam-me mod i mot-gang, savn. Med ham i spiss-en

Org.

89

Kor SATB

p var det frygt, med han i spiss-en *f* var det frygt, ja, var det frygt.

p var det frygt, med han i spiss-en *f* var det frygt, ja, var det frygt.

Org.

94

Kor SATB

ff Tolv - te Carl, Tolv - te Carl, Tolv - - te Carl!

ff Tolv - te Carl, Tolv - te Carl Tolv - - te Carl!

Org.

ff *mf*

98 7

Kor SATB

f I med och mot - gång

f I med och mot - gång

Org.

103

Kor SATB

li - ka, sin ly - ckas ö - ver - mann. Han kun - de in - te

li - ka, sin ly - ckas ö - ver - mann. Han kun - de in - te

Org.

107

Kor SATB

vi - ka, blott fa - lle kun - de han. Han kun - de in - te

vi - ka, blott fa - lle kun - de han. Han kun - de in - te

Org.

p

p

8

111

Kor SATB

f

vi - ka, blott fa - lle kun - de han.

f

vi - ka, blott fa - lle kun - de han.

Org.

f

mf

Org.

116

Org.

122

Solo

127

rit.

Andante

p

Mot e - ven-tyr i fjern - e land hans hers-ker-ånd ham drev. I

Org.

rit.

Andante

p

134 9

Solo
kam - pens tum-mel før - ste mand, til sei-ren i hans hen - der blev.

Kor SATB
mf kam - pens tum-mel
mf kam - pens tum-mel

Org.

139

Solo
Så send - te han mot nord sin ferd med si - ne gam-le

Kor SATB
var han fremst, var han fremst!
var han fremst, var han fremst!

Org.

10

145

Solo

mænd. Stolt Fred-rik-sten et slag var værd og for dens fot han lå i - gjen.

Kor SATB

mf

For Fred-rik-sten han

mf

For Fred-rik-sten han

Org.

151

Kor SATB

lå i - gjen.

lå i - gjen.

Org.

155

Org.

ff

159

Org.

Org. 163

Org. *p* *f* 11

Solo 167

Det var en søn-dag i no-vem-ber. Sal-me-sang mot him - len steg fra

Org. *p* *f*

Solo 172

kong - ens hær i Tis - te - dal. Ti - den skred, dag en hæl det. Da det kvel - det kong - en

Org. *p*

Solo 177

red op til lø - pe - gra - ven und - er fest - nings - fjeld - et. Hver en ti - me de sig frem ad grov i

Org. *f* *p*

12

182

Solo *f*

jord og sten, i krat, i skog, de fu - re - te, frykt - lø - se kong - ens mænd.

Org. *f* *p*

187

Solo *p*

Kvel - den kom og mørk - net. Sølv - klar

Org. *p*

192

Solo *f*

må - ne bak - om ås - en stod. Vin - den sus te gjen - nom sko - gens tep - pe. Søn - der - rev - ne hvi - te sky - er fo - ran

Org. *f*

197

Solo *p*

mån - en drev. Kong en satt på skyt - ter grav - ens rand. med kind i hånd. Stir - rer drøm - men - de mot

Org. *p*

202 13

Solo *f*
Fred - rik- sten...

Kor SATB *pp*
Vind-en sus-te, sky-er drev, kong-en sat i drøm hen-sun-ket, stir-rer

pp
Vind-en sus-te, sky-er drev, kong-en sat i drøm hen-sun-ket, stir-rer

Org. *f* *pp*

Kor SATB *f* *pp*
208 tan-ke-fuld mot Fred - rik-sten. Kong-en stil - le, kinn i hånd, vind-en sus - te, sky-er

f *pp*
tan-ke-fuld mot Fred - rik-sten. Kong-en stil - le, kinn i hånd, vind-en sus - te, sky-er

Org. *f* *pp*

Kor SATB *ppp*
213 drev.


ppp
drev.

Org. *ppp ff* 3 3

14

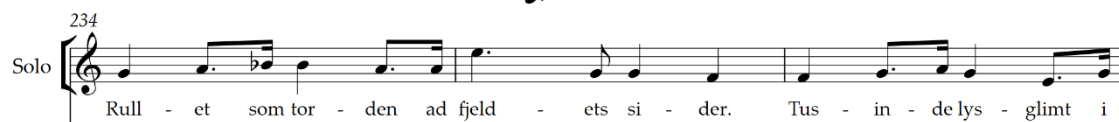
Org. 

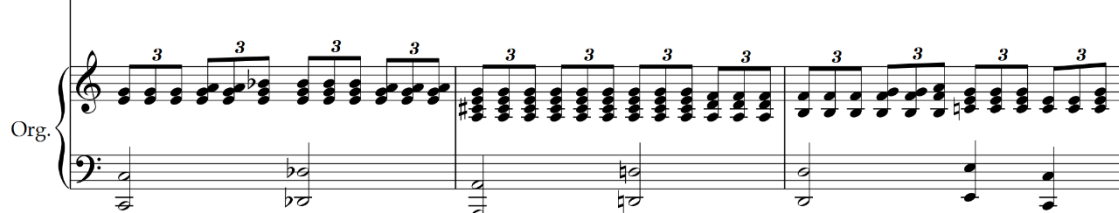
Solo 
Fest - ning - en våk - ner,

Org. 

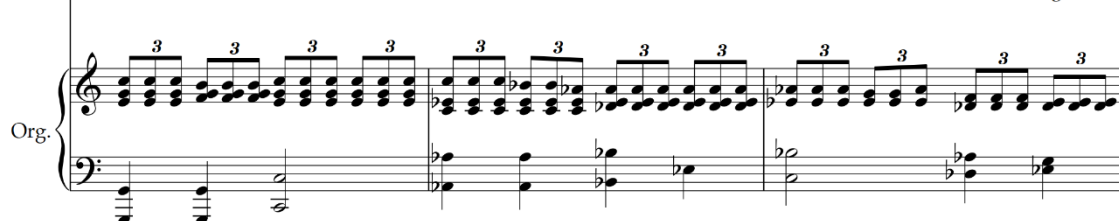
Solo 
sprut - en - de ild. Kan - non - ern - es drøn - ner, mus - kett - ern - es knall.

Org. 

Solo 
Rull - et som tor - den ad fjeld - ets si - der. Tus - in - de lys - glimt i

Org. 

Solo 
mør - ket, driv - en - de røk fra ka - no - ner - nes mund - ing.

Org. 



240 15

Solo

Fjel - let fikk liv, en kjæm - pe, den rys - tet, rys - te - de av seg de

Org.

243

Solo

mænd der grov, grov sig lang - samt mot hjer - tet ind. I

Org.

246

Solo

lar - men sig blan - des skjæl - ven - de sukk - e fra dem, der falds for sin

Org.

249

Solo

kong - e, sit land.

Kor SATB

ff

Fest - ning - en sprut - ed - e ild.

ff

Fest - ning - en sprut - ed - e ild.

Org.

16

252

Kor SATB

Fest - ning - en sprut - ed - e ild. Ka - non - ern - es drønn - er, mus

Fest - ning - en sprut - ed - e ild. Ka - non - ern - es drønn - er, mus

Org.

255

Solo

rit. Andante

p

Kong-en still-e, still - e som i

Kor SATB

ket - ern - es knall rull-et som tor-den, tor-den!

ket - ern - es knall rull-et som tor-den, tor-den!

Org.

rit. Andante

p

pp

261

Solo

drøm hen-sunk et stirr-er tank - e-fuld, stirr-er tank - e-fuld mot Fred - rik - sten. Med

Org.

267 17

Solo
kind i hånd på skytt-er-grav-ens rand. Kong-en still - e, still - e...

Kor SATB
Still - e, still - e, kong - ens
Still - e, still - e, kong - ens

Org.
ppp *pp*

273

Kor SATB
ho - de synk-er ned, kong-en, kong - en still - e, vind - en sus - er, sky - er driv - er,
ho - de synk-er ned, kong-en, kong - en still - e, vind - en sus - er, sky - er driv - er,

Org.

279

Solo
f *ff*
Herr-e Jes - us! Kong-en er skutt!

Kor SATB
ppp
kong-en still - e, still - e
ppp
kong-en still - e, still - e

Org.
ppp *ff*

18

285 **Allegro**

Solo

Kor SATB

ff Kong-en er skutt! Kong-en er skutt! *f* For - fer-del-se grepall-e kong - ens mænd, hjert-en-e krym-ped-es

ff Kong-en er skutt! Kong-en er skutt! *f* For - fer-del-se grepall-e kong - ens mænd, hjert-en-e krym-pe-des

Org.

Allegro

290

Kor SATB

i de-res bryst, øin - er - ne stir-ret håb-løst frem - for sig.

i de-res bryst, øin - er - ne stir-ret håb-løst frem - for sig.

Org.

295

Kor SATB

Kong - en skutt, kong - en skutt, Carl Tolv - te falt! Og

Kong - en skutt, kong - en skutt, Carl Tolv - te falt! Og

Org.

299 **Andante**

Kor SATB

vind - en sus - te og rop - et steg: Fald - en var hel - ten, de tap - res av - gud, Fald - en,

vind - en sus - te og rop - et steg: Fald - en var hel - ten, de tap - tes av - gud, Fald - en,

Org.

pp

19

304

Kor SATB

fald - en... Vin - den klag - et i træ - nes tep - pe hjert - en - e sved og tank - er stod still - e.

fald - en... Vin - den klag - et i træ - nes tep - pe hjert - en - e sved og tank - er stod still - e.

Org.

p

309

Kor SATB

Fald - en, fald - en var kong - en, fald - en var kong - en: Fald - en, fald - en,

Fald - en, fald - en var kong - en, fald - en var kong - en: Fald - en, fald - en,

Org.

pp

pp

pp

20

316

Moderato e Maestoso *ff*

Kor SATB

fald-en. Kong Carl, Kong

fald-en. Kong Carl, Kong

Org.

p

322

Kor SATB

Carl, Kong Carl, Kong Carl! Ditt navn end - nu står friskt i sa - gas minn-e -

Carl, Kong Carl, Kong Carl! Ditt navn end - nu står friskt i sa - gas minn-e -

Org.

328

Kor SATB

krans. Så læng-e mands-mod bor i nord, dit navn vil gi - ve hel - te-glans, dit navn vil gi - ve

krans. Så læng-e mands-mod bor i nord, dit navn vil gi - ve hel - te-glans, dit navn vil gi - ve

Org.

p

334 *f* *ff* 21

Kor SATB

helt - e-glans, ja, helt - - e - glans. Tolv - te Carl,

helt - e-glans, ja, helt - - e - glans. Tolv - te Carl,

Org.

338

Kor SATB

Tolv - te Carl, Tolv - te Carl!

Tolv - te Carl Tolv - te Carl!

Org.

343 *f*

Kor SATB

I med och mot-gång li - ka, sin ly - ckas ö - ver -

I med och mot-gång li - ka, sin ly - ckas ö - ver -

Org.

22

348

Kor SATB

mann. Han kun - de in - te vi - ka, blott fa - lle kun - de

mann. Han kun - de in - te vi - ka, blott fa - lle kun - de

Org.

352

Kor SATB

han. Han kun - de in - te vi - ka, blott fa - lle kun - de

han. Han kun - de in - te vi - ka, blott fa - lle kun - de

Org.

356

Kor SATB

han.

han.

Org.

Vedlegg 2: Carl XII tekst-transkripsjon med kommentarer

Kong Carl, Kong Carl, Kong Carl!
 Dit navn har helteklang som intet annet her i nord.
 De klinger som en freidig sang om mod og dåd,
 de stolte ord,
 om mod og dåd de stolte ord, de stolte ord:
 Tolvte Carl, Tolvte Carl, Tolvte Carl!
 Kong Carl, Kong Carl!
 Det navn har flöiet vidt på hæders vinge
 over jordens rand³⁸.
 I fremmed land hans mænd har stridt.
 Det navn dem bar i farens stund,
 Det navn dem bar i farens stund, i farens stund:
 Tolvte Carl, Tolvte Carl, Tolvte Carl!
 Kong Carl, Kong Carl, Kong Carl!
 Det navn var heltens navn
 en ridder uten daddel, frygt,
 med samme mod i motgang, savn.
 Med ham i spissen var det frygt,
 med ham i spissen var det frygt, ja, var det frygt.
 Tolvte Carl, Tolvte Carl, Tolvte Carl!
 I med och motgång lika,
 Sin lyckas övermann,
 Han kunde inte vika,
 Blott falle kunde han,
 Han kunde inte vika,
 Blott falle kunde han.
Mot eventyr i fjerne land hans herskerånd ham drev.
I kampens tummel³⁹ første mand, til seiren i hans hænder blev.
 I kampens tummel var han fremst – var han fremst.
Så sendte han mot nord sin ferd med sine gamle mænd.
Stolt Fredriksten et slag var værd og for dens fot han lå igjen.
 For Fredriksten han lå igjen.

Det var en søndag i november.
Salmesang mot himlen steg
fra kongens hær i Tistedal.
Tiden skred, dagen hældet.
Da det kveldet kongen red op til løpegraven under fæstningsfjeldet.
Hver en time de sig fremad grov i jord og sten,
i krat, i skog, de furete, fryktløse kongens mænd.

³⁸ Kan også tolkes til "tand". I kornotene ser det mer ut som en "r" i stedet for en "t", mens partituret er meget tvetydig.

³⁹ Først tolket til "himmel", men siden koret repeterer den første delen av denne setningen, og kornotene sier "tummel" med en tydeligere skrift, så er "tummel" blitt brukt i stedet.

*Kvelden kom og mørknet⁴⁰.
 Sölvklar måne bakom åsen stod.
 Vinden suste gjennom skogens teppe.
 Sönderrevne, hvite skyer foran månen drev.
 Kongen sat på skyttergravens rand med kind i hånd.
 Stirrer drømmende mot Fredriksten.
 Vinden suste – skyer drev – Kongen sat i dröm hensunket,
 Stirrer tankefull mot Fredriksten.
 Kongen stille – kind i hånd – vinden suste – skyer drev.
 Festningen våkner, sprutende ild.
 Kanonernes drønner
 Musketernes knald
 rullet som torden ad fjeldets sider.
 Tusinde lysglimt i mørket,
 drivende rök fra kanonernes munding.
 Fjeldet fikk liv, en kjæmpe, den rystet – rystede av sig de mænd,
 der grov, grov sig langsomt mot hjertet ind.
 I larmen sig blandes skjælvende sukke fra dem, der falds for sin konge, sit land.
 Festningen sprutede ild.
 Festningen sprutede ild.
 Kanonernes drønner, musketernes knald
 rullet som torden, torden.
 Kongen stille, stille som i dröm hensunket – stirrer tankefull,
 stirrer tankefull mot Fredriksten.
 Med kind i hånd på skyttergravens rand.
 Kongen stille... stille...
 Stille... stille... kongens hode
 synker ned. Kongen, kongen stille
 vinden suser – skyer driver – kongen...
 Stille... Stille...
 Herre Jesus! Kongen er skutt!
 Kongen er skutt!
 Kongen er skutt!
 Forferdelse grep alle kongens mænd,
 hjerterne krympedes i deres bryst,
 öinerne stirret håblöst fremfor sig – kongen skutt
 kongen skutt – Carl tolvte faldt!
 Og vinden suste og ropet steg:
 Falden var helten, de tapres avgud,
 falden, falden...
 Vinden klaget i træns teppe,
 hjerterne sved og tanker stod stille.
 Falden, falden var kongen,
 falden var kongen,
 falden, falden, falden.*

⁴⁰ Kan også tolkes som "Mørket" i stedet for "mørknet". Har valgt å bruke "mørknet" da det rent skriveteknisk gir en bedre flyt i tekst, og har en tydelig grammatisk funksjon.

Kong Carl, Kong Carl, Kong Carl!
 Kong Carl! Dit navn endnu står friskt i sagas⁴¹ mindekrans.
 Så længe mandsmod bor i nord,
 dit navn vil give helteglans,
 dit navn vil give helteglans, ja, helteglans.
 Tolve Carl, Tolvte Carl, Tolvte Carl!
 I med och motgång lika,
 Sin lyckas övermann,
 Han kunde inte vika,
 Blott falle kunde han,
 Han kunde inte vika,
 Blott falle kunde han.

- De to svenske versene (*I med och motgång lika[...]*) er ikke originalt skrevet av Ensjø, men er i stedet hentet fra et svensk dikt fra starten av 1800-tallet. Denne teksten var også på et minnesmonument til Karl XII satt opp av det svenske militæret i Halden i andre halvdel av 1800-tallet, og er dermed den enkleste hele seksjon å finne klare tekstversjoner av.
- Seksjoner i kursiv er baryton- eller mezzosopran-solist som synger. Teksten som synges av solistene har ikke en egen spesifikk stemme, og kan kun refereres fra partituret i seg selv, med unntak av setninger som enten delvis eller i sin helhet repeteres av koret

⁴¹ Vanskelig å tolke ut fra teksten i partitur. Vokalstemmene (kornoter) sier "sagas", mens i partituret er det tilsynelatende "dagas". Da vokalstemmenes tekst er tydeligere på bokstavene enn partituret i dette tilfellet, er dermed "sagas" brukt.

Vedlegg 3: Carl XII blyantnotasjon**Carl XII blyantnotasjon***Kor, tt. 291-294*

Musical notation for Kor, tt. 291-294. The score is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music consists of four measures with a mix of chords and moving lines in both hands.

*Kor, tt. 297**Kor, tt. 299-300*

Musical notation for Kor, tt. 297 and Kor, tt. 299-300. The score is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has three flats. The music consists of six measures, with the first measure labeled as tt. 297 and the following five measures labeled as tt. 299-300.

Kor, tt. 302 m/oppt.-306

Musical notation for Kor, tt. 302 m/oppt.-306. The score is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has three flats. The music consists of six measures with a mix of chords and moving lines in both hands.

Kor, tt. 308-312

Musical notation for Kor, tt. 308-312. The score is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has three flats. The music consists of five measures, ending with a double bar line. The notation includes various chordal textures and melodic fragments.

Vedlegg 4: Kronprins Olavs Honnørmarsch – Transkripsjon

Kronprins Olavs Honnørmarsch

Oscar Borg

$\text{♩} = 110$

Piccolo in D \flat

E \flat Flute

Clarinet in E \flat

Clarinet 1 in B \flat

Clarinet 2 in B \flat

Clarinet 3 in B \flat

Soprano Cornet in E \flat

Cornet in B \flat

Trumpet in E \flat 1

Trumpet in E \flat 2

Horn in E \flat 1

Horn in E \flat 2+3

Tenor 1 e Basun

Tenor 2+3

Bass in C

8

Instrumentation and Dynamics:

- Db Picc.**: Treble clef, melodic line with triplets. *f*
- E♭ Fl.**: Treble clef, melodic line with triplets. *f*
- E♭ Cl.**: Treble clef, melodic line with triplets. *f*
- Cl. 1**: Treble clef, melodic line with triplets. *f*
- Cl. 2**: Treble clef, melodic line with triplets. *f*
- Cl. 3**: Treble clef, melodic line with triplets. *f*
- Sop. Cant.**: Treble clef, melodic line with triplets. *f*
- Cor.**: Treble clef, rhythmic accompaniment with triplets. *f*
- E♭ Tpt. 1**: Treble clef, rhythmic accompaniment with triplets. *f*
- E♭ Tpt. 2**: Treble clef, rhythmic accompaniment with triplets. *f*
- E♭ Hn. 1**: Treble clef, rhythmic accompaniment. *f*
- E♭ Hn. 2+3**: Treble clef, rhythmic accompaniment. *f*
- Tbn. 1**: Bass clef, melodic line with triplets. *f*
- Tbn. 2+3**: Bass clef, rhythmic accompaniment. *f*
- Bass**: Bass clef, rhythmic accompaniment. *f*

16

Db Picc. *p* *3* *f* *ff*

Eb Fl. *p* *3* *f* *ff*

Eb Cl. *p* *3* *f* *ff*

Cl. 1 *p* *3* *f* *ff*

Cl. 2 *p* *3* *f* *ff*

Cl. 3 *p* *3* *f* *ff*

Sop. Cnt. *p* *3* *f* *ff*

Cor. *p* *3* *f* *ff* *3*

Eb Tpt. 1 *p* *f* *ff* *3*

Eb Tpt. 2 *p* *f* *ff* *3* *3*

Eb Hn. 1 *p* *f* *ff* *3*

Eb Hn. 2+3 *p* *f* *ff*

Tbn. 1 *p* *3* *f* *ff*

Tbn. 2+3 *p* *f* *ff*

Bass *p* *f* *ff*

4

24

1. 2.

Db Picc.

E♭ Fl.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Sop. Cnt.

Cor.

E♭ Tpt. 1

E♭ Tpt. 2

E♭ Hn. 1

E♭ Hn. 2+3

Tbn. 1

Tbn. 2+3

Bass

32

Db Picc.

E♭ Fl.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Sop. Cnt.

Cor.

E♭ Tpt. 1

E♭ Tpt. 2

E♭ Hn. 1

E♭ Hn. 2+3

Tbn. 1

Tbn. 2+3

Bass

Detailed description: This page of a musical score contains measures 32 through 39. The instrumentation includes a woodwind section with a Db Piccolo, Eb Flute, Eb Clarinet, and three Clarinets (1, 2, 3). The brass section consists of a Soprano Contrabassoon, Cor Anglais, two Eb Trumpets (1 and 2), an Eb Horn 1, and Eb Horns 2 and 3. The trombone section has a Trombone 1 and Trombones 2 and 3. The Bass part is in the bass clef. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwinds play melodic lines with slurs, while the brass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

6

40

Db Picc.

Eb Fl.

Eb Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Sop. Cnt.

Cor.

Eb Tpt. 1

Eb Tpt. 2

Eb Hn. 1

Eb Hn. 2+3

Tbn. 1

Tbn. 2+3

Bass

f

48

Db Picc.

E♭ Fl.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Sop. Sax.

Cor.

E♭ Tpt. 1

E♭ Tpt. 2

E♭ Hn. 1

E♭ Hn. 2+3

Tbn. 1

Tbn. 2+3

Bass

8

56

1. 2. TRIO

D \flat Picc. *f* *p*

E \flat Fl. *f* *p*

E \flat Cl. *f* *p*

Cl. 1 *f* *p*

Cl. 2 *f* *p*

Cl. 3 *f* *p*

Sop. Cnt. *f* *p*

Cor. *f* *pp*

E \flat Tpt. 1 *f* *pp*

E \flat Tpt. 2 *f* *pp*

E \flat Hn. 1 *f* *p*

E \flat Hn. 2+3 *f* *p*

Tbn. 1 *f* *p*

Tbn. 2+3 *f* *p*

Bass *f* *p*

10

73

Db Picc. *f* *p*

E♭ Fl. *f* *p*

E♭ Cl. *f* *p*

Cl. 1 *f* *p*

Cl. 2 *f* *p*

Cl. 3 *f* *p*

Sop. Cnt. *f* *p*

Cor. *f* *p*

E♭ Tpt. 1 *f* *p*

E♭ Tpt. 2 *f* *p*

E♭ Hn. 1 *f* *p*

E♭ Hn. 2+3 *f* *p*

Tbn. 1 *f* *p*

Tbn. 2+3 *f* *p*

Bass *f* *p*

82

Db Picc.

E♭ Fl.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Sop. Cnt.

Cor.

E♭ Tpt. 1

E♭ Tpt. 2

E♭ Hn. 1

E♭ Hn. 2+3

Tbn. 1

Tbn. 2+3

Bass

f

p

12

89

Db Picc. *f*

E♭ Fl. *f*

E♭ Cl. *f*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *f*

Cl. 3 *f*

Sop. Cnt. *f*

Cor. *f*

E♭ Tpt. 1 *f*

E♭ Tpt. 2 *f*

E♭ Hn. 1 *f*

E♭ Hn. 2+3 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2+3 *f*

Bass *f*

Vedlegg 5: Leif Eriksson – Transkripsjon

Leif Erikson

I: Paa Havet

Tekst: Hans Woll

Musikk: Oscar Borg

Allegro maestoso e risoluto ♩ = 100

Flute

Oboe ad lib.

Clarinet in A

Bassoon ad lib.

Trumpets in D

Horns in D

Trombone

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Allegro maestoso e risoluto ♩ = 100

This musical score page, numbered 168, features a variety of orchestral instruments. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), D Trumpet (D Tpt.), D Horn (D Hn.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and includes a measure number '9' at the beginning of the Flute part. The Flute part starts with a melodic line of eighth notes, some grouped in triplets, and ends with a dynamic marking of *ff*. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and chords, with the Clarinet and Bassoon ending on a *p* dynamic. The D Trumpet and D Horn parts feature complex rhythmic patterns, including many triplets, and end with *ff* dynamics. The Trombone part has a more melodic line with some triplets, ending with a *p* dynamic. The Timpani part consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts play a melodic line with many triplets, ending with *ff* dynamics. The Viola part has a similar melodic line with triplets, ending with *ff* dynamics. The Violoncello and Contrabass parts play a melodic line with triplets, ending with *p* dynamics. The score is presented in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument.

31

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

Vc.

Cb.

5

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

Stand-er i stav-nen hug-pru-de höv-ding Leif hin hep - ne læng-es saa saa-re, Leif hin hep - ne læng - es saa saa - -

Stand-er i stav-nen hug-pru-de höv-ding Leif hin hep - ne læng-es saa saa-re, Leif hin hep - ne læng - es saa saa - -

6

38

Fl. *pp* *f* *ff*

Ob. *pp* *f* *ff*

Cl. *pp* *f* *ff*

Bsn. *pp* *f* *ff*

D Tpt. *pp* *f* *ff*

D Hn. *pp* *f* *ff*

Tbn. *pp* *f* *ff*

Timp. *pp* *f*

Vln. I *pp* *f* *ff*

Vln. II *pp* *f* *ff*

Vla. *pp* *f* *ff*

Choir

Soprano: re. Da-ge og nætt-er vin de-nes væt-ter da-ge og nætt-er vin-de-nes væt - ter venn - e - sa - lig frem ham

Bass: re. Da-ge og nætt-er vin de-nes væt-ter da-ge og nætt-er vin-de-nes væt - ter venn - e - sa - lig frem ham

Vc. *pp* *f* *ff*

Cb. *pp* *f* *ff*

45

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

Vc.

Cb.

7

p *pp* *p* *pp* *pp* *p*

p *pp* *p* *pp* *pp*

p *pp* *pp*

p *pp*

ff *pp* *pp*

mf *p* *p*

p *mf* *p* *p*

p *mf* *p* *p*

p *mf* *p* *p*

p *mf* *p*

før - - - te; Hav og him - mel dog end sig hvæl - ver; ei se - es land - et som

p *mf* *p*

Hav og him - mel dog end sig hvæl - ver; ei se - es land - et som

p *mf* *p*

før - - - te; Hav og him - mel dog end sig hvæl - ver end sig hvæl - ver; ei se - es land - et som

p *mf* *p* *pp*

p *mf* *p* *pp*

8 ⁵² **Moderato**

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff* *ppp* *pp* *f*

Bsn. *ff* *ppp* *p < f*

D Tpt. *ff*

D Hn. *ff* *pp < f*

Tbn. *ff*

Timp.

Vln. I *ff* *ppp* *pp* *f*

Vln. II *ff* *ppp* *pp* *f*

Vla. *ff* *ppp* *pp* *f*

Choir

fra sagn, meld-te; Ly - der de tre - ti karl-es kla-ge: Land - et du lo-ved hvor blir det, Leif? Land - et du lov - ed, hvor blir det, Leif?

fra sagn, meld-te; Ly - der de tre - ti karl-es kla-ge: Land - et du lo-ved hvor blir det, Leif? Land - et du lov - ed, hvor blir det, Leif?

Vc. *ff* *ppp* *pp* *f*

Cb. *ff* *pp* *f*

Allegro maestoso e risoluto $\text{♩} = 100$

61

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Bsn. *f* *p*

D Tpt. *f*

D Hn. *f* *pp*

Tbn. *f* *pp*

Timp. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Choir

Kal-der da Leif Finn, sin fæl - le Kal-der da Leif Finn, sin fæl - le gam-mel graa-hær-det_ vi - de om -

Kal-der da Leif Finn, sin fæl - le Kal-der da Leif Finn, sin fæl - le gam - mel graa - hær det. gam - mel, vi - de om -

Allegro maestoso e risoluto $\text{♩} = 100$

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

Allegro maestoso e risoluto ♩ = 100

11

75

Fl. *p* *ff*

Ob. *p* *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I *ff*

Vln. II *ord.* *ff*

Vla. *ord.* *ff*

Choir

Vil - de du ven - de stav - nen mot hjem - met hor - en - de ræd - de sven - des raa - ben?
 stav - nen mot hjem - met, hor - en - de ræd - de sven - des raa - ben? Hø - ren - de ræd - de, ræd - de sven - des

Vc. *ord.* *ff*

Cb. *ord.* *ff*

Allegro maestoso e risoluto ♩ = 100

12 82 *un poco lento*

Fl. *fff* *mf*

Ob. *fff* *mf*

Cl. *fff* *mf*

Bsn. *fff* *mf*

D Tpt. *fff* *p*

D Hn. *fff* *mf* *mf*

Tbn. *fff* *mf*

Timp. *fff* *pp*

Vln. I *fff* *mf* *p*

Vln. II *fff* *mf* *mf* *p*

Vla. *fff* *mf* *mf* *p*

Choir

raa - ben, ræd-de sven-des raa - ben? Sva - rer da Finn: Sva - rer da Finn: Sva - rer da Finn: Sva - rer da Finn:

fff *f* *f* *f*

un poco lento

Vc. *fff* *mf* *p*

Cb. *fff* *mf* *p*

97

14 Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

min ryg at sku - e; dig jeg fol - ger, om did vi kom - mer, hvor hav - et end - er, og av-grunds bøl-ger,

min ryg at sku - e; dig jeg fol - ger, om did vi kom - mer hvor hav - et end - er, 7 og av-grunds bøl-ger, 7

fa - ren min ryg at sku - e; dig jeg fol - ger, om did vi kom-mer, hvorhav-et end - er og av - grunds bøl - - ger,

Vc.

Cb.

103 15

Fl. *rall.* *Moderato*
p *pp* *ff*

Ob.
p *pp* *ff*

Cl.
p *pp* *ff*

Bsn.
p *pp* *ff*

D Tpt.
p *pp* *ff* *div.*

D Hn.
p *pp* *ff*

Tbn.
p *pp* *ff*

Timp. *Solo*
pp *f*

Vln. I *string.*
p *pp* *ff* *p* *3 3 3 3*

Vln. II *string.*
p *pp* *ff* *p* *3 3 3 3*

Vla. *string.*
p *pp* *ff* *p* *3 3 3 3*

Choir
 og av-grunds bøl - ger, og av-grunds bøl - ger, os al - le, al - le slu - ger, Tru - ed de tret - ti svendes stem er: Land - et du lov - ed, hvor
 og av-grunds bøl - ger, og av-grunds bøl - ger, os al - le, al - le slu - ger, Tru - ed de tret - ti svendes stem er: Land - et du lov - ed, hvor
 af - - grunds bøl - ger os al - - le slu - ger, Tru - ed de tret - ti svendes stem er: Land - et du lov - ed, hvor

Vc. *rall.* *Moderato* *string.*
p *pp* *ff* *p*

Cb. *string.*
p *pp* *ff* *p*

16

110

Lento **Moderato**

Fl. *ff*

Ob. *ff* *stringendo* *p*

Cl. *ff* *stringendo* *p*

Bsn. *ff* *stringendo*

D Tpt. *ff*

D Hn. *ff*

Tbn. *ff* *stringendo* *p*

Timp.

Vln. I *f* *ff* *stringendo* *p*

Vln. II *f* *ff* *stringendo* *p*

Vla. *f* *ff* *stringendo* *p*

Choir

f *ff* *mf*

blir det Leif? Land - et du lov - ed, hvor blir det Leif? Land - et du lov - ed, hvor blir det Leif, hvor blir det Leif, hvor, hvor,

f *ff* *mf*

blir det Leif? Land - et du lov - ed, hvor blir det Leif? Land - et du lov - ed, hvor blir det Leif, hvor blir det Leif, hvor, hvor,

Vc. *f* *ff* **Lento** **Moderato** *stringendo* *p*

Cb. *f* *ff* *stringendo* *p*

Allegro maestoso e risoluto ♩ = 100

118

Fl. *ff* 3 3 *ff* 17

Ob. *ff* 3 3 *ff*

Cl. *ff* *ff*

Bsn. *ff* *ff*

D Tpt. *ff* 3 3 *ff*

D Hn. *ff* 3 3 *ff*

Tbn. *ff* 3 3 *ff*

Timp. *ff* 3 3

Vln. I *ff* *f* *ff* 3 3 3 3 3 3 3 3

Vln. II *ff* *f* *ff* 3 3 3 3 3 3 3 3

Vla. *ff* *f* *ff* 3 3 3 3 3 3 3 3

Choir *ff* *f* *ff*

hvor? Stand-er i stav-nen næt-ter og da - ge Leif med tun - ge, ver-ke-nde øi-ne, Leif med tun - ge verk - en - de

hvor? Stand-er i stav-nen næt-ter og da - ge Leif med tun - ge, ver-ke-nde øi-ne, Leif med tun - ge verk - en - de

Allegro maestoso e risoluto ♩ = 100

Vc. *ff* *f* *ff*

Cb. *ff* *f* *ff*

18 ¹²⁶

The score consists of the following parts:

- Fl.** (Flute): *pp* to *f* with a triplet of eighth notes.
- Ob.** (Oboe): *pp* to *f* with a triplet of eighth notes.
- Cl.** (Clarinet): *pp* to *f* with a triplet of eighth notes.
- Bsn.** (Bassoon): *pp* to *f* with a triplet of eighth notes.
- D Tpt.** (Trumpet): *pp* to *f* with a triplet of eighth notes.
- D Hn.** (Horn): *pp* to *f* with a triplet of eighth notes.
- Tbn.** (Tuba): *pp* to *f* with a triplet of eighth notes.
- Timp.** (Timpani): *pp* to *f* with a triplet of eighth notes.
- Vln. I.** (Violin I): *pp* to *f* with triplets of eighth notes.
- Vln. II.** (Violin II): *pp* to *f* with triplets of eighth notes.
- Vla.** (Viola): *pp* to *f* with triplets of eighth notes.
- Choir**: Two parts with lyrics: "oi - - ne mot i de ræd - de, kraft i de sva-ge mod i de ræ - de, kraft i de sva-ge háb hos dem al - le". Dynamics range from *pp* to *f*.
- Vc.** (Violoncello): *pp* to *f* with a triplet of eighth notes.
- Cb.** (Contrabass): *pp* to *f* with a triplet of eighth notes.

133

Fl. *ff* *p* 19

Ob. *ff* *p*

Cl. *ff* *p*

Bsn. *ff* *p*

D Tpt. *ff*

D Hn. *ff* *p*

Tbn. *ff*

Timp. *ff* *pp*

Vln. I *ff* *p*

Vln. II *ff* *p*

Vla. *ff* *p*

Choir

ff *p* Tan - ken tyng - er i

vil - je - sterk han væk - - - ker. Tan - ken tyn - ger i en - som - me

ff *p* Tank - ken lyn - ger i

vil - je - sterk han væk - - - ker. Tank - en tyng - er i en - som - me ti - me en - som - me

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff* *p*

20 ¹³⁹ **Moderato**

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Bsn. *p*

D Tpt. *pp*

D Hn. *p*

Tbn. *p*

Timp. *pp*

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pizz.* *pp*

Vla. *p* *pizz.* *pp*

Choir

en - som-me tim- er: Land - et hvor blir det? Mon jeg det ræk - ker? —
 ti - mer: Land-et hvor blir det? Mon jeg det ræk- er? Land-et hvor blir det? Mon jeg det ræk - ker?

Vc. *p* *pizz.* *pp*

Cb. *p* *pizz.* *pp*

Moderato

II: Land

Hans Woll

Oscar Borg

Andante

Flute *pp* < >

Oboe ad lib.

Clarinet in A *pp* < >

Bassoon ad lib. *pp* < >

Trumpets in D

Horns in D

Trombone

Timpani

Violin I *pp*

Violin II *arco pp* < >

Viola *arco pp* < >

Male Choir *a² pp* Hvad

Violoncello *Andante arco pp* < >

Contrabass *arco pp* < >

21

24 Allegro Moderato

Fl. *f* *p* 3

Ob. *f* *p* 3

Cl. *f* *pp* *p* 3

Bsu. *f* *p* 3

D Tpt. *f* *p* 3

D Hn. *f*

Tbn. *f*

Cym. *f* To Timp.

Vln. I *f* *pp* *mf* *pizz.*

Vln. II *f* *pp* *mf* *pizz.*

Vla. *f* *pp* *mf* *pizz.*

Choir *f* *pp* *mf* 3
 död, og död - sens ræd - sel om - bord haa-bet om lan - det le - ver ei, hå-bet om lan-det le - ver ei. Da dæm-rer en morg - gen med

Vc. *f* *pp* *mf* *pizz.*

Cb. *f* *pp* *mf* *pizz.*

Allegro Moderato

39

26 Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Cym.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

arco

ff

arco

ff

arco

ff

p og øi - et stirr - er med un - dren - de sans, med un - dren - de sans: *ff* Hvad er det vi ser der

den kan bedst; *p* og øi - et stirr - er med un - dren - de sans, det stirr - er med un - dren - de sans: *p* Hva er det vi

p og øi - et stirr - er med un - dren - de sans, med un - dren - de sans: *ff* *p* Hvad

den kan bedst; *p* og øi - et stirr - er med un - dren - de sans:

arco

ff

arco

ff

28

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

Vc.

Cb.

50

sol - skinds brand på tå - ke ban-kens tak - ke-de rand? De skar-pes-te syn_ stir-rer ud, stir - rer ud_ i-mod ha - vets

sol - skinds brand på tå - ke ban-kens tak - ke-de rand? De skar-pes-te syn_ stir-rer ud, stir - rer ud_ i-mod ha - vets

Moderato

56 29

Fl.

Ob.

Cl. *pp*

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Choir

bryn, stir-rer ud i-mod hav-ets bryn; *pp* dis-se blå mør-ke form-er, dis-se form-er som frem i-mod
 dis-se blå mør-ke form-er som frem i-mod *f* dis-se form-er som frem i-mod

bryn, stir-rer ud i-mod hav-ets bryn; *pp* *mf* dis-se blå mør-ke form-er som frem i-mod luf-ten, dis-se form-er, som frem i-mod *f*

Moderato

Vc. *pp*

Cb. *pp*

65 rit. moderato

30 Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *p* *f*

Bsn. *f*

D Tpt. *f*

D Hn. *f*

Tbn. *f*

Timp.

Vln. I *p* 3 *f*

Vln. II *p* 3 *f*

Vla. *p* *f*

Choir

luft - en stå, *pp* *p*

luft - en stå, dis - se blå mørk - e form - er, dis blå, mørk - e form - er, som frem i - mod luft - en, som

luft - en stå, *pp* *p*

luft - en stå, dis - se blå mørk - e form - er, dis blå, mørk - e form - er, som frem i - mod luft - en, som

Vc. rit. moderato *p* *f*

Cb. *f*

73 31

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

Vc.

Cb.

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

pizz.

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

frem i - mod luft - en stå. Det blir u - ro og hast, de flok - kes sam - men på stavn og i mast, til en - de-lig tank - en

frem i - mod luft - en stå. Det blir u - ro og hast, de flok - kes sam - men på stavn og i mast, til en - de-lig tank - en

pizz.

p

mf

p

mf

III: Leif Sang

34 **Moderato Energico**

Flute *p< f ff*

Oboe ad lib. *p< f ff*

Clarinet in A *p f ff*

Bassoon ad lib. *p< f ff*

Trumpets in D *p< f ff*

Horns in D *p f ff*

Trombone *p< f ff*

Timpani

Violin I *p f p f ff*

Violin II *p f p f ff*

Viola *p f p f ff*

Baritone Solo

Male Choir

Moderato Energico

Violoncello *p f p f ff*

Contrabass *p f p f ff*

12 35

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bar. Solo

Choir

Vc.

Cb.

p *f* *ff*

Ei blun - det han i vug - ge blød, ei sov han på sin

Ei blun - det han i vug - ge blød, ei sov han på sin

p *f* *ff*

36 ²⁰

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bar. Solo

Choir

Vc.

Cb.

p

p

p

f

Ei blund-ed jeg i vug-ge

mo-ders fang; hans fa - ders båd ham lei - e bød, og vind - en kvad hans vugg - e - sang: _____

mo-ders fang; hans fa - ders båd ham lei - e bød, og vind - en kvad hans vugg - e - sang: _____

p

p

26 37

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bar. Solo

Choir

Vc.

Cb.

blød, ei sov jeg på min mod-ers fang; min fa-ders båd mig lei - e bød, og vin-den kvad min vug-ge sang. Og bøl-gens leg var al min lyst og

ff

ff

f

ff

p

ff

ff

38 ³⁵

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bar. Solo

Choir

Vc.

Cb.

pizz. *p* *arco* *mf* *f*

pizz. *p* *arco* *mf* *f*

pizz. *p* *arco* *mf* *f*

tid - lig alt stod hu og hang at pro - ve ha-vets dyst, at pro-ve hav - ets dyst.

Han fandt, han fandt på fas - te land ei

Han fandt, han fandt på fas - te land ei

pizz. *p* *arco* *mf* *f*

pizz. *p* *arco* *mf* *f*

43 39

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bar. Solo

Choir

Vc.

Cb.

pp

p

mf

f

f

f

f

p

f

f

Jeg fant på fas - te land ei ro; mig drev en mæg - tig drag - en ud. Fra mod - er - arm og fæd - re bo de fjern - e lan - de send - te bud. jeg ploie - d

ro,

ro,

p

f

p

f

40 ⁵²

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *mf* *f*

D Tpt. *f*

D Hn. *f*

Tbn. *f*

Timp. *mf* *f*

Vln. I *ff* *pizz.* *p* *arco* *mf* *mf* *f*

Vln. II *ff* *pizz.* *p* *arco* *mf* *mf* *f*

Vla. *ff* *pizz.* *p* *arco* *mf* *mf* *f*

Bar. Solo *ff* *p* *f* *ff*

hav, jeg sog-te land; jeg vild - e vind - e man-doms brud ved dád på frem-medstrand, ved dád på frem - medstrand.

Choir *f* *f*

Ved dád på frem - med
Ved dád på frem - med

Vc. *pizz.* *p* *arco* *mf* *mf* *f*

Cb. *pizz.* *p* *arco* *mf* *mf* *f*

61 41

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bar. Solo

Og vi-de for mit skib om-kring, mænndu vi - de-re min lu, og sdjvor end - erhav-ets

strand, ved dåd på frem - med strand.

strand, ved dåd på frem - med strand.

Vc.

Cb.

42 ⁶⁹

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bar. Solo

Choir

Vc.

Cb.

ring, demethin ska - re staar jeg nu Min tan - ke har ei læng - er vei; nu fyltd af glæ - de er min hu; til maa - let naa - ed jeg. Til maal - et naa - ed

ff *p* *mf* *arco*

ff *p* *mf* *arco*

ff *p* *mf* *arco*

f *ff* *p* *f*

ff *p* *mf* *arco*

ff *p* *mf* *arco*

79 43

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f* *pp*

Bsn. *f* *pp*

D Tpt. *f*

D Hn. *f*

Tbn. *f*

Timp. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bar. Solo *f* *p*

Choir *f*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

jeg. Det mål ei an - dre sku - e fik, det mål som hav - ets læng - sel gav, der

Det mål, det mål ei an - dre sku - er fik,

Det mål, det mål ei an - dre sku - er fik,

44 87

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bar. Solo

Choir

Vc.

Cb.

giv - erom for se - eblikgstiller sjæl-ens he - le krav, Thåyker jeg i bøjens favn, og finn - erder min dy - pgrav, dog ev - igblir mit navn" Dogvigt

mf

p

mf

mf

f

ff

pizz.

p

arco

mf

f

ff

p

mf

f

ff

p

f

f

ff

pizz.

p

arco

mf

f

pizz.

p

arco

mf

97 45

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *f*

D Tpt. *f*

D Hn. *f*

Tbn. *f*

Timp. *f*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Bar. Solo *ff*

Choir *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

blir mit navn!

Dog ev - igt blir hans navn, dog ev - igt blir hans navn!

Dog ev - igt blir hans navn, dog ev - igt blir hans navn!

IV: Hymne

Maestoso

46

Flute

Oboe ad lib.

Clarinet in A

Bassoon ad lib.

Trumpets in D

Horns in D

Trombone

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Male Choir

Maestoso

Violoncello

Contrabass

The musical score for 'IV: Hymne' begins at measure 46. It is written in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Maestoso'. The score is for a full orchestra and male choir. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Oboe ad lib.:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Clarinet in A:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Bassoon ad lib.:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Trumpets in D:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Horns in D:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Trombone:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Timpani:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Violin I:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Violin II:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Viola:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Male Choir:** The score shows two staves (treble and bass clef) with rests throughout the entire section.
- Violoncello:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.
- Contrabass:** Starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes, then rests, followed by a piano (*p*) melodic line, and ends with a forte (*f*) melodic line.

116 47

Fl. *p* *f* 3 3 3 3

Ob. *f* 3 3 3 3

Cl. *p* *f* 3 3 3 3

Bsn. *p* *f* 3 3 3 3

D Tpt. *f* 3 3 3 3

D Ha. *f* 3 3 3 3

Tbn. *f* 3 3 3 3

Tim. *f* 3

Vln. I *p* *f* 3 3 3 3

Vln. II *p* *f* 3 3 3 3

Vla. *p* *f* 3 3 3 3

Choir

Vc. *p* *f* 3 3 3 3

Cb. *p* *f* 3 3 3 3

48

126

dolce

p

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

Vc.

Cb.

133 49

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

p

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

To Cym.

pp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

p

Dor gods, dor fræn - der, ét jeg ved, al-drig

p

Dor gods, dor fræn - der, ét jeg ved, al-drig

Vc.

Cb.

50

141

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

D Tpt.

D Hn.

Tbn.

Timp.

Cymbals $\frac{92}{}$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Choir

Vc.

Cb.

en - der: dom-men o-ver dø - de, dom-men o - ver dø - de. O-ver tus - ind - år - ig grav sti - ger frem gjen-nom mør-kets skyg-gehjem ly - sets krav,

en - der: dom-men o-ver dø - de, dom-men o - ver dø - de. O-ver tus - ind - år - ig grav sti - ger frem gjen-nom mør-kets skyg-gehjem ly - sets krav,

150 51

Fl. *p* *f* *f* *ff* *mf*

Ob. *p* *f* *ff* *mf*

Cl. *p* *f* *f* *ff* *mf*

Bsn. *p* *f* *ff* *mf*

D Tpt. *f* *ff* *mf*

D Hn. *f* *ff* *mf*

Tbn. *p* *f* *ff*

Cym. Timpani *ff*

Vln. I *p* *ff* *ppp* *f* *ff* *mf*

Vln. II *p* *ff* *ppp* *f* *ff* *mf*

Vla. *p* *ff* *ppp* *f* *ff* *mf*

Choir
ry - ets mor-gen - rø - de, ry - ets mor-gen - rø - de. Hil den mand, der ny - e ban - er gjen - nem tid-ens tå - ge
ry - ets mor-gen - rø - de, ry - ets mor-gen - rø - de. Hil den mand, der ny - e ban - er gjen - nem tid-ens tå - ge

Vc. *p* *ff* *ppp* *ff* *mf*

Cb. *p* *ff* *ppp* *ff* *mf*

52 157

Fl. *ff* *ff* *mf* *ff*

Ob. *ff* *ff* *mf* *ff*

Cl. *ff* *ff* *mf* *ff*

Bsn. *ff* *ff* *mf* *ff*

D Tpt. *ff* *ff* *mf* *ff*

D Hn. *ff* *ff* *mf* *ff*

Tbn. *ff* *ff* *mf* *ff*

Timp. *ff*

Vln. I *ff* *ff* *mf* *ff* *p* *dolce*

Vln. II *ff* *ff* *mf* *ff* *p* *dolce*

Vla. *ff* *ff* *mf* *ff* *p* *dolce*

Choir *ff* *ff* *mf* *ff* *p*

bry - der. Hil den mand, der vil - lig ly - der ånd - ens kald, som dun - kelt ma - ner. Sæl er han, som

Vc. *ff* *ff* *mf* *ff* *p*

Cb. *ff* *ff* *mf* *ff*

163 53

Fl. *p* *f* *p* *f* *p*

Ob. *p*

Cl. *f* *p* *f* *p*

Bsn. *p*

D Tpt.

D Ha.

Tbn.

Timp. *p*

Vln. I *f* *p* *f* *p* 6 6 6 6

Vln. II *f* *p* *f* *p* 6 6 6 6

Vla. *f* *p* *f* *p* 6 6 6 6

Choir

seir fik vin - de! *f* Hils han dád og hils hans min - de! *f* Hil ham, hil ham. *p*

seir fik vin - de! *f* Hils hans dád og hils hans min - de! *f* Hil ham, hil ham. *p*

Vc. *f* *p* *f* *p*

Cb. *p*

54 168

Fl. *f* *ff* *fff*

Ob. *f* *ff* *fff*

Cl. *f* *ff* *fff*

Bsn. *f* *ff* *fff*

D Tpt. *f* *ff* *fff*

D Hn. *f* *ff* *fff*

Tbn. *f* *ff* *fff*

Timp. *f* *ff* *fff*

Vln. I *f* *ff* *fff*

Vln. II *f* *ff* *fff*

Vla. *f* *ff* *fff*

Choir *f* *ff* *fff*

Vc. *f* *ff* *fff*

Cb. *f* *ff* *fff*

Hil... hans dåd og hil hans mind - de! Hil ham! Hil ham!

Hil... hans dåd og hil hans mind - de! Hil ham! Hil ham!