



**NORGESMUSIKKHØGSKOLE**  
Norwegian Academy of Music

# NEOKLASSISISME OG MODERNISME I NORSK ETTERKRIGSMUSIKK

*- en fordypning i verk av  
Edvard Fliflet Bræin og  
Egil Hovland*



**Astrid Gæver Marvik**

**Våren 2012**

**Mastergradsstudiet i anvendt musikkteori, studieretning musikkhistorie**



## Forord

Denne masteroppgaven tar sikte på å belyse norsk klassisk musikk. I Norge var 1950–60-årene viktige år for utviklingen i norsk musikkliv, selv om mye av den musikken som da ble skapt, er glemt og i liten grad blir fremført i dag. Oppgaven vil ta utgangspunkt i begrepene *neoklassisisme* og *modernisme*. Videre vil oppgavens fordypning være analyser av verk av Edvard Fliflet Bræin og Egil Hovland. Jeg ønsker å se på verkene som selvstendige kunstverk, på samme tid som musikken vil plasseres i en historisk kontekst. Gjennom å belyse komponistenes komposisjonsteknikk og estetiske holdninger i de utvalgte verkene, er det et ønske at oppgaven vil bidra til økt innsikt i norsk musikkhistorisk utvikling.

Min interesse og nysgjerrighet for norsk musikkhistorie, bunner i at dette var et lite omtalt tema både på musikklinja på videregående skole og på bachelorstudiet i faglærer i musikk (fordypning i klassisk klarinett), om man ser bort fra de største komponistene. I løpet av videreutdanningen i anvendt musikkteori hadde vi flere forelesninger som omhandlet norsk musikkhistorie, noe som gjorde meg mer oppmerksom på norsk klassisk musikk. Oppgavens emne springer også ut fra et ønske om å fordype meg i noen av hovedretningene i den klassiske musikkens utvikling i det 20. århundre.

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder, Elef Nesheim, for faglig dyktighet og god støtte og oppfølging gjennom hele prosessen. Jeg ønsker også å takke komponistenes familier for hjelpelighet. Takk til Hans Christian Bræin og Peter Szilvay for å ha tatt seg tid til å snakke med meg. I tillegg har jeg fått god hjelp fra biblioteket på Norges musikkhøgskole, Norsk musikkinformasjon, Mediateket på Nasjonalbiblioteket (tidligere Norsk musikksamling), Filharmonien og note- og radioarkivet i NRK. Sist, men ikke minst, vil jeg takke alle andre som har bidratt med innspill, diskusjon, gjennomlesning og korrekturlesning.

*Astrid Giæver Marvik*

Oslo, mai 2012

# Innhold

Forord	iii
<b>1.0 Innledning</b>	<b>1</b>
1.1 Introduksjon av tema	1
1.2 Problemstilling	2
1.3 Avgrensning og begrepsavklaring	3
1.4 Symbolbruk	4
1.5 Oppgavens oppbygning	5
<b>2.0 Metode</b>	<b>6</b>
2.1 Innledning	6
2.2 Litteratursøk, litteratur på fagområdet og hovedkilder	7
2.3 Valg av komponister og verk	10
2.4 Positivism og hermeneutikk som grunnlag for det metodiske arbeidet	11
2.5 Samtaler og intervjuer	13
2.6 Kildekritikk og historieskriving	13
2.7 Kunstverket – kontekstualisering og resepsjon	14
2.8 Hvordan analysere og tolke musikk?	15
2.9 Validitet og reliabilitet	18
<b>3.0 Teori</b>	<b>19</b>
3.1 Innledning	19
3.2 Begrepene neoklassisisme og modernisme i en europeisk kontekst	19
3.3 Komposisjonsteknikk	25
3.4 Estetiske posisjoner	27
<b>4.0 Musikklivet i norsk etterkrigstid</b>	<b>29</b>
4.1 Innledning	29
4.2 Utenlandsstudier	30
4.3 Økende avstand i norsk musikkmiljø	32

<b>5.0 Komponistene og verkene</b>	<b>34</b>
5.1 Edvard Fliflet Bræin (1924–1976)	34
5.2 Egil Hovland (f. 1924)	38
5.3 <i>Symfoni nr. 2</i> , op. 8 (1954) av Edvard Fliflet Bræin	42
5.4 <i>Suite for fløyte og strykeorkester</i> , op. 31 (1959) av Egil Hovland	44
<b>6.0 Analyse av verkene</b>	<b>48</b>
5.1 <i>Symfoni nr. 2</i> , op. 8 (1954) av Edvard Fliflet Bræin	48
6.1.1 I – Adagio non troppo	48
6.1.2 II – Scherzo: Allegro molto/ Trio: poco meno mosso	55
6.1.3 III – Finale: Allegro	60
6.1.4 Oppsummerende betraktninger	66
6.2 <i>Suite for fløyte og strykeorkester</i> , op. 31 (1959) av Egil Hovland	68
6.2.1 I – Intrata	68
6.2.2 Tolvtonerekken	70
6.2.3 II – Ostinato	71
6.2.4 III – Scherzo	75
6.2.5 IV – Passacaglia	79
6.2.6 V – Finale	82
6.2.7 Oppsummerende betraktninger	85
<b>7.0 Sammenligning og drøfting</b>	<b>87</b>
7.1 Komposisjonstekniske trekk	87
7.2 Estetiske posisjoner	90
7.3 Begrepene neoklassisisme og modernisme	92
7.4 Resepsjon og plassering av verkene i norsk musikkhistorie	94
<b>8.0 Konklusjon og avslutning</b>	<b>96</b>
Litteraturliste	100
Vedlegg	106



# 1.0 Innledning

---

## 1.1 Introduksjon av tema

Det gjennombrudd som den kontinentale modernismen fikk i Norge fra slutten av 50-årene, fikk avgjørende og varig betydning for norsk musikkliv. At dette også var med på å skape et skille mellom *tradisjonelistene* og de nye *modernistene* ble ikke bare en sak for «brukerne», som ofte valgte de første å lytte til, men avfødte også høy temperatur, som faktisk også er blitt et varig fenomen – også inn i komponistforeningens møterom.<sup>1</sup>

Den første halvdel av 1900-tallet i Norge var i stor grad nasjonalt orientert, og det meste av den norske musikken som ble skapt på begynnelsen av 50-tallet, var fortsatt tonalt forankret. Mot slutten av 50-årene bevegde flere komponister seg i retning av å frigjøre seg fra dur/moll-tonaliteten, og det ble et større skille mellom de tradisjonelle og modernistiske komponistene. I dette henseendet står landene i Norden, og spesielt Norge, i en særstilling. I motsetning til i Norge, ser man tydelige modernistiske tendenser allerede tidlig på 1900-tallet i andre europeiske land, med Wien og Paris som hovedsentre. Disse tendensene fikk imidlertid betydning i det norske musikkmiljøet først rundt 1950. I boken *De heftige årene* skriver Nesheim at det var i tidsperioden 1956–68 at «norsk modernisme kom à jour med de samtidige internasjonale retningene».<sup>2</sup> Innenfor denne perioden er det sentralt å se på hvordan modernismen fikk sitt innpass, på samme tid som andre komponister forholdt seg til det tradisjonelle og neoklassiske. Dette er spennende år i den norske musikkhistorien, hvor komponistene søkte to forskjellige og kontrasterende retninger.

Selv om 1950–60-årene sees på som viktige i en vitenskapelig og musikkhistorisk sammenheng, er mye av musikken fra denne perioden glemt. «Ved gjenhør av norske verker fra ”eksperimentperioden” kretser tankene fort rundt den fortid vi aldri fikk– disse verkene fra denne tiden som forble enkeltstående og aldri fikk bli til tradisjon».<sup>3</sup> Det kan være mange grunner til dette, men et av aspektene er at musikken ikke er tilstrekkelig tilgjengelig. De siste årene har det vært rettet søkelys mot den norske musikkarven etter Grieg og mot notematerialets tilstand. Dette har resultert i *Musikkarvprosjektet*, som er et samarbeid mellom flere sentrale institusjoner i norsk musikkliv. Prosjektets formål går både på vern, digitalisering, forskning, edisjon og publisering av norsk musikk.<sup>4</sup> Dagens diskusjon i musikkmiljøene går også inn på i hvilken grad de norske orkestrene har ansvar for å fremføre den norske musik-

---

<sup>1</sup> Bjerkestrand 2005, s. 270

<sup>2</sup> Nesheim 2012, s. 7

<sup>3</sup> Pedersen 1988, s. 42

<sup>4</sup> Musikkarv, Universitetet i Oslo 2012

ken, både den som allerede finnes, men også med tanke på produksjon av nye verk. Det er utenfor denne oppgavens rammer å drøfte dette videre, men det er en viktig del av konteksten at arbeid og diskusjoner omkring norsk musikk er satt i gang.

Oppgaven tar for seg norsk etterkrigstid, med fokus på brytningen mellom *neoklassisisme* og *modernisme* i den klassiske musikken. Perioden i den norske etterkrigstiden vil belyses gjennom analyse av musikk av to sentrale norske komponister, hvor også musikkhistorisk plassering står sentralt. Det er mange komponister og verk som ville vært interessante å fordype seg i for å belyse det valgte emnet. Mitt valg av komponister og musikkverk er tatt på bakgrunn av deres posisjon i norsk musikkliv i etterkrigstiden. Verkene er valgt med bakgrunn i at de er lite omtalt og spilt, og en studie av dem vil dermed være med på å gi et større bilde av musikken som ble skapt i disse årene.

## 1.2 Problemstilling

Formålet med masteroppgaven er å belyse norsk musikkhistorie gjennom komparativ analyse av utvalgte musikkverk. Studien vil behandle følgende verk: *Symfoni nr. 2*, op. 8 (1954) av Edvard Fliflet Bræin og *Suite for fløyte og strykeorkester*, op. 31 (1959) av Egil Hovland. Gjennom de utvalgte verkene representerer Bræin og Hovland hver av hovedretningene, altså neoklassisisme og modernisme, blant komponistene i norsk etterkrigstid, spesielt i 1950-årene.

Emnet studeres på bakgrunn av følgende problemstilling:

*Hvordan artet skillet mellom neoklassisisme og modernisme seg i norsk etterkrigsmusikk av Edvard Fliflet Bræin og Egil Hovland?*

For å besvare problemstillingen vil spesielt følgende delspørsmål undersøkes:

- Hva er neoklassisisme og modernisme?
- På hvilken måte er begrepene neoklassisisme og modernisme brukt i den vestlige musikkhistorien?
- Hvilke komposisjonstekniske trekk finnes i de valgte verkene?
- Hvordan plasserer verkene seg i den norske musikkhistorien?
- Hva sier studiet om norsk musikkhistorie og hva som var typisk for de norske komponistene i etterkrigstiden?



### 1.3 Avgrensning og begrepsavklaring

Oppgaven vil ta for seg perioden i norsk musikkhistorie da de valgte verkene ble skrevet, det vil si 50-årene, nærmere definert 1954–59. Som bakgrunn for studiet er det viktig å se på strømningene som komponistene fikk inspirasjoner fra. Det er derfor sentralt å belyse utviklingen andre steder i Europa. Denne delen vil i størst mulig grad knytte seg opp mot begrepene neoklassisisme og modernisme.

I Nesheims *De heftige årene, norsk modernisme 1956–68* deler han inn den norske modernismen i tre perioder; 1956–60, 1960–65 og 1965–68.<sup>5</sup> Det er altså den første perioden som i denne oppgaven er interessant å se på, fordi oppgaven tar sikte på å belyse de neoklassiske tendensene og modernismens frembrudd. Denne perioden omtaler Nesheim som *Gryende modernisme*. Den gryende modernismen blir i denne oppgaven representert gjennom verk av Hovland, mens de tradisjonelle og neoklassiske komponistene blir representert gjennom verk av Bræin. Oppgaven befatter seg ikke i særlig stor grad med andre kunstarter, og heller ikke med det samfunnsmessige og politiske klimaet i samtiden. Hovedvekten ligger i å belyse musikkverkene i en musikkhistorisk kontekst. Sentrale begreper i oppgaven er *etterkrigstid*, *neoklassisisme*, *modernisme*, *komposisjonsteknisk* og *estetisk*. *Etterkrigstiden* er betegnelsen på perioden etter andre verdenskrig. Når begrepet benyttes i denne oppgaven, viser det i vid forstand til flere tiår, men med hovedfokus på 50-årene.

Begrepet *neoklassisisme* befatter seg i vid forstand med musikk fra det 20. århundret, som oppsto som en reaksjon på den romantiske musikken og tok opp elementer fra tidligere epokers musikk. Det finnes ingen klar definisjon på hvilken musikk og stil det er snakk om. Det er dermed også viktig å påpeke at det heller ikke er snakk om en epoke. I videre forstand er det snakk om en måte å forholde seg til komposisjonsarbeidet på. *Modernisme* er et begrep som benyttes i mange sammenhenger og som endrer betydning over tid. Det er et generelt begrep, men i denne oppgaven vil det benyttes i forbindelse med komposisjon av musikk og det synet som begrepet hadde i sin samtid. Selv om begrepene *neoklassisisme* og *modernisme* synes vanskelig å definere, er det gjort flere forsøk på dette, noe jeg vil komme tilbake til i teorikapittelet.

Utgangspunktet for analysene og drøfting av verkene vil være å se på *komposisjonstekniske* trekk og komponistenes *estetiske* posisjoner. Innenfor *komposisjonsteknikk* har jeg tatt for meg form, melodi/ tonalitet, harmonikk/ akkompagnement og rytmikk. Dette er parametre

---

<sup>5</sup> Nesheim 2012

som muliggjør sammenligning av verkene. Tilnærmingen gir på samme tid et nokså helhetlig bilde av musikken og gir dermed et grunnlag for å kunne uttale seg om verkenes og komponistens estetiske posisjoner. I denne oppgaven defineres begrepet *estetikk* som det sanselige, det som kan oppleves og vurderes<sup>6</sup>, og vil følgelig ta for seg musikkens uttrykksside. Jeg benytter det som et relativt vidt begrep, hvor også komponistens stil inngår. I teoridelen vil de komposisjonstekniske og estetiske implikasjonene fordypes.

## 1.4 Symbolbruk

*Besifring og enkelttoner:* Alle akkorder forklares gjennom besifringssymboler. Noen steder benyttes også funksjonssymboler som tillegg for å tydeliggjøre harmonikkens sammensetning. Stor bokstav står for dur og liten bokstav for moll. Enkelttoner i teksten skrives med små bokstaver og er kursivert. I de delene av teksten der det er utydelig om det er snakk om enkelttoner eller harmonikk, er det lagt til dur eller moll bak besifringssymbolet. I tillegg til stor og liten bokstav benyttes hevet skrift (små bokstaver over tekstlinjen), gjennomstrekning og skråstrek. Den hevede skriften viser til tillagte toner. Gjennomstrekning av hovedsymbolet benyttes der grunntonen i akkorden ikke anvendes. Gjennomstrekning av den hevede skriften viser til at denne tonen i akkorden ikke benyttes. Akkordens basstone er ført opp bak skråstrekken i besifringen. Når det gjelder de tillagte tonene i akkorden, er skalaens tonetrinn tatt i bruk for å markere spesielle trekk ved klangen. Her anvendes  $\sharp$  der tonen er hevet og  $\flat$  der tonen er senket. Benevnelsen *add* benyttes når det er lagt til en ekstra tone, mens *sus* benyttes der tersen blir erstattet av for eksempel kvart. Et eksempel er  $E^{b9}/G^{\sharp}$ . Akkorden er i dette tilfellet en E-dur uten grunntone, med  $g^{\sharp}$  i bass og lavt syvende og niende trinn. Akkorden kan også tolkes til å være en  $g^{\sharp dim}$ , men på grunn av sammenhengen er det mer hensiktsmessig å tolke den gjennom E-dur.

*Tolvtonerekker:* Det finnes forskjellige måter å benevne tolvtonerekkene på. I dette studiet har valget falt på å bruke O (grunnstilling), I (omvending), R (kreps) og RI (omvending i kreps). Originalen benevnes med 1, og transposisjonene av rekken følger videre opp til 12. Jeg vil gå nærmere inn på tolvtoneteknikken i kapittel fire.

*Forkortelser:* Hovedtema og sidetema forkortes med H.T. og S.T. I tillegg forkortes i enkelte tilfeller tonika (T), subdominant (S), dominant (D), tonikavariant (Tv), subdominantvariant (Sv) og dominantvariant (Dv).

---

<sup>6</sup> Kjølrup 2000

## 1.5 Oppgavens oppbygning

Oppgaven er i helhet inndelt i åtte kapitler. Dette første kapitlet gir en oversikt over oppgavens tema og problemstilling. Videre avgrenses oppgaven og det følges opp med en kort definisjon av sentrale begreper og oversikt over symbolbruk. Kapittel to tar for seg de metodiske aspektene, altså på hvilken måte jeg har gått frem for å besvare problemstillingen og delspørsmålene. Kapitlet tar også for seg grunnlagstenkning og vitenskaplige posisjoner, som ligger til grunn for arbeidet.

Teorikapitlet tar utgangspunkt i begrepene neoklassisisme og modernisme. Jeg vil se på ulike bruk av begrepene og i hvilke sammenhenger og historisk kontekst de benyttes, med eksempler fra vestlig kunstmusikk. Kapitlets siste del vil ta for seg de estetiske, stilistiske og komposisjonstekniske aspektene ved begrepene.

Det historiske kapitlet vil ta for seg verkene og komponistenes kontekst, altså det norske musikklivet i etterkrigstiden. I denne omtalen vil tiden da verkene ble komponert bli vektlagt. Kapittel fem har som formål å omtale de valgte komponistene, for å plassere dem inn i den historiske konteksten. Bræins biografi vil i noen grad bli sterkere vektlagt med begrunnelse i at det finnes mindre litteratur å henvise til. Videre følges disse opp av en omtale av verkene, etterfulgt av en del som tar for seg resepsjonshistorien til det enkelte verk.

For å besvare spørsmålet om hvilke komposisjonstekniske trekk som finnes i de valgte verkene, vil analysene legges frem i kapittel seks. Jeg vil altså ta for meg selve kunstverket og dets immanens, med fokus på studie av komposisjonsteknikk for videre å gi en mer helhetlig vurdering av verkene og komponistenes estetikk. Jeg vil gjøre leseren oppmerksom på at analysekapitlet inneholder flere noteeksempler, men det vil allikevel være nødvendig med et partitur for å oppnå større forståelse av musikken som det henvises til.

Kapittel syv vil videre sammenligne og drøfte de analytiske funnene. Arbeidet vil diskuteres opp mot begrepene neoklassisisme og modernisme. Avslutningsvis vil det diskuteres på hvilken måte studiet kan si oss noe om norsk musikkhistorie. Det siste kapitlet vil komme med en avsluttende vurdering i forhold til de spørsmål og den problemstillingen som ligger til grunn for oppgaven. Gjennom oppgaven vil jeg omtale Bræin og neoklassisismen før jeg kommer inn på Hovland og modernismen. Begrunnelsen for dette har bakgrunn i at Bræins *Symfoni nr. 2* er skrevet tidligere enn Hovlands *Suite for fløyte og strykeorkester*, så rekkefølge er naturlig, rent historisk.

## 2.0 Metode

---

### 2.1 Innledning

I dette kapittelet vil jeg drøfte det metodiske aspektet ved arbeidet med masteroppgaven, altså hvordan jeg har gått frem for å samle inn informasjon.<sup>7</sup> Her vil jeg også komme inn på de vitenskapelige posisjoner og teorier. Hvilken måte studiene og analysene utføres på, vil påvirkes av de vitenskapelige posisjoner som ligger til grunn for arbeidet. Det er også viktig å stille seg spørsmål om på hvilken måte oppgaven kan oppleves som «sannhet» og gyldig innenfor sitt fagfelt. Vitenskapen søker å finne «sannhet» innenfor et felt, men begrepet er ikke det samme innenfor alle forskningstradisjonene. Det er derfor viktig å fremstille vitenskapelige posisjoner som utgangspunkt for oppgaven og hvilke konsekvenser disse får. Som Kjørup skriver i sin bok *Menneskevidenskabene*, finnes det ingen allmenne sannheter, «men kun sandheder relativt til bestemte forudsætninger, men da det ikke er «rigtige» sandheder, findes sandhed egentlig slet ikke».<sup>8</sup> For å søke seg frem til et svar finnes mange forskjellige vinklinger, og det er derfor nødvendig å gå inn på metoder og hvilke vitenskapelige posisjoner som ligger til grunn for forskningen. Det kan konkluderes med at det ikke finnes noen allmenne sannheter, men at vitenskapen er en måte å forstå verden på.

Oppgaven baserer seg i hovedsak på kvalitativ ideografisk<sup>9</sup> og induktiv<sup>10</sup> forskning med fokus på litteraturstudier, analyse og tolkning av musikkverkene for videre drøfting og kontekstualisering<sup>11</sup>. Selv om hovedvekten ligger på en kvalitativ tilnærming, vil enkelte deler av analysen være av mer kvantitativ art. Det vil dermed si at undersøkelsen er eksplorativ og deskriptiv. Oppgavens metoder tar videre utgangspunkt i en triangulering<sup>12</sup>, der både lydopptak, skriftlige og muntlige kilder er studert. Trianguleringen kan også sees i hva som er gjenstand for forskningen, det vil si konteksten, resepsjonen og selve kunstverket. Dette medfører at emnet

---

<sup>7</sup> Patel & Davidson 2001

<sup>8</sup> Kjørup 2008, s. 35

<sup>9</sup> Tranøy 2011. Ideografisk: «Om vitenskaper som legger hovedvekten på å granske den enkelte begivenhet, person osv. og dens individuelle og særmerkede egenskaper og forutsetninger. Betegnelsen ble først brukt av historiefilosofen Windelband, som mente at historie er en idiografisk vitenskap, i motsetning til naturvitenskapene som gransker generelle, ikke-individuelle, allmenngyldige lovmessigheter».

<sup>10</sup> Tranøy 2011. Induksjon: «Vitenskapelig metode som på grunnlag av enkelte, individuelle utsagn eller erfaringer søker å komme frem til mer omfattende generelle utsagn eller lover».

<sup>11</sup> Østerberg 1997, s. 97. «Kontekstuell eller konstruktivistisk (konstitutiv) tilnærming behandler altså konteksten ikke som en ytre ramme eller bakgrunn, men som noe som er med å konstituere kontekstens emne eller gjenstand – dvs. konteksten og dens emne behandles som en uatskillelig enhet».

<sup>12</sup> Denscombe 1998, s. 184

belyses ut i fra forskjellige perspektiver og er med på å sikre oppgavens validitet og reliabilitet.

Oppgaven tar hovedsakelig i bruk to forskjellige metoder; analyse av dokumenter og av intervjuer.<sup>13</sup> Lydopptakene av musikken inngår altså som analyse av dokumenter. Både studier av litteratur og analyse av musikkverkene er essensielt for å danne en forståelse av tiden, miljøet, begrepene neoklassisisme og modernisme, i tillegg til komposisjonsteknikken. Relevante dokumenter er litteratur, artikler, tidsskrifter, anmeldelser, brev, noter og innspillinger av musikken. De fleste av disse dokumentene er offentlige og lett å få tak i, mens tilgang til brev og Egil Hovlands partitur til suiten har krevd tillatelser. Det er også viktig å påpeke at både primær- og sekundærkilder er benyttet. Primærkildene er partitur, brev, intervjuer og kritikker. I tillegg har sekundærkildene, altså andres forskning og den litteraturen som er skrevet om emnet, vært viktig for å gi en historisk forståelse. Flere steder i oppgaven støtter jeg meg kun til sekundærlitteratur, særlig i metode- og teorikapittelet, men også i de historiske kapitlene. En årsak har vært tilgjengelighet, og i de tilfellene jeg har hatt tilgang på oversettelser fra originalspråket til norsk eller dansk, har jeg valgt å benytte disse.

## **2.2 Litteratursøk, litteratur på fagområdet og hovedkilder**

Jeg vil i dette avsnittet gjøre rede for hvordan jeg har funnet frem til oppgavens kilder, hvilken litteratur som finnes på området og hvilke hovedkilder som er utgangspunktet for oppgaven. Arbeidet startet med å finne ut hva som allerede var skrevet om den valgte perioden og komponistene. Dette ble gjort først og fremst gjennom søkemotorene *Mikromarc* og *Bibsys*. Jeg leste også kildelister i litteraturen jeg kom over og fikk gjennom dette tips til ny litteratur. I denne prosessen var både biblioteket ved Norges Musikkhøgskole, Nasjonalbiblioteket (Norsk musikksamling og Spesiallesesalen med tilgang til mikrofilmsamlingen og radioarkivet), Norsk Musikkinformasjon, Notearkivet i NRK, Radioarkivet i NRK, Universitetsbiblioteket og Filharmoniens arkiv viktige for å få tilgang til både litteratur, artikler, intervjuer, kritikker, radioprogrammer/ opptak, konsertprogram og brev. Disse kildene har vært viktige for arbeidet. I forbindelse med søk av kilder var jeg også i kontakt med komponistenes familier og har fått god hjelp, tips og tillatelser fra deres hold. Det har vært nyttig og viktig for arbeidet med oppgaven.

Et viktig grunnlag for metodekapittelet og arbeidet i helhet har vært Carl Dahlhaus sin tenkning rundt kunstverkets egenverdi og kontekstualisering, i tillegg til Hans-Robert Jaus sine

---

<sup>13</sup> Patel & Davidson 2001

tanker rundt resepsjonen av verket. Artikler og litteratur som omhandler begrepene neoklassisisme og modernisme har vært sentrale for det teoretiske kapittelet og for den videre drøftingen. For å belyse konteksten har litteratur skrevet av Nils Bjerkestrand, Elef Nesheim og Arvid Vollsnes vært et viktig grunnlag. Både Bræin og Hovland blir omtalt i flere historiske verk, som for eksempel i *Norsk musikkhistorie*.<sup>14</sup> Dette verket er i helhet en viktig kilde for å plassere musikkverkene i en musikkhistorisk kontekst. Litteratur som omhandler andre komponister har også vært med på å belyse perioden som omhandles. I denne oppgaven har analysene av musikken fått stor plass, og hovedkildene til dette er partiturer og lydopptak. Partituret til *Symfoni nr. 2* av Bræin har jeg fått låne av notearkivet i NRK. Det finnes flere opptak av symfonien, blant annet fra uroppførelsen av verket, i tillegg til utgivelsen fra 2007. Opptakene er tilgjengelige i radioarkivet i NRK. Partituret til Hovlands *Suite for fløyte og strykeorkester* er gitt ut hos MIC. I tillegg fikk jeg tilgang til et partitur fra Hovlands arkiv på Nasjonalbiblioteket. I dette partituret er det notert inn analyser av tolvtonerekkene, som har vært av betydning for analysen av verket. Innspillinger av suiten er ikke utgitt, men det finnes opptak av fremføringer i NRK sitt radioarkiv, og disse har vært viktige for min forståelse av verket.

Det er ikke skrevet særlig mye om Bræin, og det er derfor mindre litteratur å forholde seg til. Kirsti Holmen Skaug skrev i 1978 hovedoppgave om Bræins opera *Anne Pedersdotter*, «Anne Pedersdotter: opera i 4 akter av Edvard Fliflet Bræin; til tekst av Hans Kristiansen, etter Hans Wiers-Jenssens skuespill». Skaugs oppgave tar i størst grad for seg teksten, operaens oppbygning og bruk av ledemotiv, og den har dermed ikke vært sentral for mitt arbeid. Videre er Bræin omtalt i forskjellige oversikter over norske komponister fra gjeldende periode i den norske musikkhistorien. I tillegg har forskjellige artikler vært med på å belyse hans liv og virke.

Det er derimot skrevet mye om Hovland og hans produksjon. Dette har vært et viktig grunnlag for arbeidet med oppgaven og forståelsen av komponisten og hans arbeid. Viktige kilder har vært *Egil Hovland, Festskrift til Egil Hovland på 50-årsdagen – 18. oktober 1974*.<sup>15</sup> Et nytt festskrift, *Egil Hovland - og korene i Glemmen kirke*, ble utgitt i forbindelse med hans 70-årsdag i 1994.<sup>16</sup> I tillegg finnes bøkene *Egil Hovland, Et liv med musikk*<sup>17</sup> fra 1994 og *Egil*

---

<sup>14</sup> Vollsnes 2001

<sup>15</sup> Johannesen, K.B. 1974

<sup>16</sup> Andersen 1994

<sup>17</sup> Herresthal 1994

*Hovland, Englene danser på tangentene* av Geir Harald Johannesen fra 1999<sup>18</sup>. Denne litteraturen gir en bred oversikt over Hovlands liv og virke.

På slutten av 1970- og begynnelsen av 80-tallet ble det skrevet flere hovedoppgaver ved Institutt for Musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo med Egil Hovlands produksjon som tema. Dette ble gjort på initiativ fra Finn Benestad, og det ble arrangert seminarer hvor blant annet Egil Hovland var til stede. Christian Killengreen sin oppgave (1979) tar for seg analyse av de fire orkesterverkene: *Symfoni nr. 2*, op. 24 (1954–55), *Lamenti per orchestra*, op. 43 (1963), *Rhapsody 69*, op. 65 (1969) og *Tombeau de Bach*, op. 95 (1977–78). Dette gir en bred oversikt over Hovlands allsidige kompositoriske utvikling. Det samme gjør hovedfagsoppgaven til Jan Helge Trøen fra 1981 som tar for seg kammermusikk av Hovland fra forskjellige skaperperioder i hans liv. Hovedfagsoppgaven til Terje Pedersen (1979), som omhandler Egil Hovlands motettstil, og Per Hroar Østerns oppgave (1979) om Hovlands orgelmusikk fra ca. 1960–1979, tar også opp sentrale elementer ved Hovlands kompositoriske utvikling, men med fokus på kirkemusikk. John Inge Qvales hovedoppgave fra 1981 omhandler Hovlands *Konsert for klaver og orkester*, op. 91.

I tillegg til disse oppgavene er det skrevet hovedfagsoppgaver som tar for seg Hovlands produksjon, men som i større grad tar utgangspunkt i musikk brukt i kirkelige sammenhenger. Her kan nevnes Nina Martinsens oppgave «Hvilke musikalske virkemidler bruker Knut Nystedt og Egil Hovland for å formidle teksten/ det kristne budskapet: en sammenligning av Knut Nystedts og Egil Hovlands vokalkomposisjoner» (2008), James Karl Vangeruds oppgave «Significant Norwegian choral music since World War II: a study of the compositional styles of Knut Nystedt and Egil Hovland» (1990) og hovedfagsoppgaven til Wollert Krohn-Hansen: «Kirkeårspreget i Egil Hovlands musikk» (1994).

De senere årene er det også skrevet to interessante oppgaver som tar for seg Hovlands virke. Christian Solgaard sin hovedfagsoppgave fra 2001 tar for seg Hovlands melodiske språk i *Lamenti per orchestra*, op. 43 (1963), *Rorate*, op. 55 (1967), *Konsert for klaver og orkester*, op. 91 (1977) og *Konsert for piccolo og strykere*, op. 117 (1986). Hans oppgave er basert på analyser med fokus på melodikken og bruk av tolvtonerekker, som videre gir en oversikt over den kompositoriske utviklingen. Den andre oppgaven er skrevet av Gunnar Sigve Aurdal og har tittelen «Paul Hindemiths påverknad på norske etterkrigskomponistar» (2007). I denne masteroppgaven analyseres Hovlands *Suite for fløyte og klaver*, op. 15 fra 1950. Store deler

---

<sup>18</sup> Johannesen, G.H. 1999

av litteraturen og oppgavene har vært med på å belyse Hovlands utvikling og produksjon, selv om ikke alt benyttes i direkte tilknytning til min oppgave.

### 2.3 Valg av komponister og verk

Valg av komponister er gjort ut i fra deres betydning, posisjon og produksjon. For denne oppgaven var det et poeng at komponistene skulle tilhøre enten en neoklassisk eller modernistisk retning. Utover 50-tallet ble det et sterkere skille mellom de komponistene som valgte å orientere seg i modernistisk retning og de som i større grad forholdt seg til det tradisjonelle. Denne todelingen ble i stor grad fremprovosert av *Ny Musikk* sin konsertvirksomhet<sup>19</sup>, der de modernistiske komponistene fikk en arena for å fremføre sine verk. Mange av de aktive komponistene ville kunne egne seg for et komparativt analysestudium som vektlegger skillene i de første årene av modernismens gjennombrudd. De komponistene som ofte trekkes frem som tradisjonelle, er en meget sammensatt gruppe<sup>20</sup> hvor alle har sine særegenheter. Her kan nevnes Johan Kvandal, Øistein Sommerfeldt, Conrad Baden, Knut Nystedt og Edvard Fliflet Bræin. «De viktigste talsmennene for kretsen av modernistiske komponister [...] var Finn Mortensen, Arne Nordheim og Egil Hovland».<sup>21</sup> I følge Nesheim var det «først og fremst Mortensen og Hovland som ledet an på veien inn i tolvtoneuniverset».<sup>22</sup> Komponistene og verkene ble videre valgt ut i fra deres plass i komponistenes utvikling, der *Symfoni nr. 2* og *Suite for fløyte og strykeorkester* er komponert i forbindelse med utenlandsstudier.

Å studere musikk av Bræin er ekstra interessant fordi det er skrevet lite om hans produksjon. Innspillingen med Kringkastingsorkesteret og Peter Szilvay fra 2007 var også avgjørende for at valget falt på et av disse orkesterverkene. Bræins tre symfonier representerer forskjellige stadier i hans utvikling, der *Symfoni nr. 1*, op. 4 er skrevet tidlig i hans komponistkarriere. Selv om *Symfoni nr. 2* kun er skrevet noen få år senere, har det skjedd noe i komponistens utvikling, muligens gjennom studier i Paris, og det var derfor et naturlig valg.

Hovlands produksjon er spennende og variert. I tillegg var han en av de komponistene som i den aktuelle perioden var aktiv gjennom å orientere seg i en internasjonal retning, blant annet gjennom utenlandsstudier og deltakelse i komponistgruppen *Gruppen*. Hovlands *Suite for fløyte og strykeorkester* er det første verket hans i en ny retning. Det representerer noe nytt i hans virke som komponist. I tillegg regnes verket for å være det første norske tolvtoneverket for orkester.

---

<sup>19</sup> Vollsnes (hovedred.) 2001

<sup>20</sup> ibid

<sup>21</sup> Vollsnes (hovedred.) 2001, s. 112

<sup>22</sup> Nesheim 2001b



## 2.4 Positivism og hermeneutikk som grunnlag for det metodiske arbeidet

Frem mot 1960-tallet var musikkforskningen i stor grad preget av den positivistiske vitenskapelige tenkningen. Innenfor denne naturvitenskaplige forskningstradisjonen ser man etter a) det virkelige, b) det nyttige, c) det sikre og det som kan påvises, d) det presise og e) det positive, og ut i fra dette søker man å finne sannhet.<sup>23</sup> Positivismen vektlegger årsaksforklaring av fenomener, sanseerfaring og empirisk observasjon (som oppstår gjennom erfaring), hvor den hypotetisk-deduktive metoden<sup>24</sup> er grunnleggende. Den positivistiske vitenskapen regnes som nomotetisk og ønsker å bygge teorier, i motsetning til den ideografiske vitenskapen.

I musikkvitenskapshistorien har Guido Adler (1855–1941) en sentral plass gjennom systematisering av den historiske vitenskapen og ønsket om å gi musikkvitenskapen objektivitet. Stilforståelse ble et sentralt element i hans arbeid og ble forstått som induktiv forskning gjennom empirisk-deskriptiv kartlegging av musikkens elementer.<sup>25</sup> Forståelse av stil og kartlegging av musikkens elementer ser jeg på som viktige for mitt prosjekt. Gjennom en kartlegging av musikkens elementer, vil det være mulig å kommentere neoklassisistiske og modernistiske stiltrekk i musikken. Følgene av å benytte seg av en positivistisk vinkling vil vise seg i mitt analysearbeid. Det vil dekke de kvantitative og målbare delene av forskningen gjennom studier av notebildet. En slik metode blir ofte kritisert fordi det kan medføre at den som analyserer stiller seg utenfor verket og ikke innlemmer sine egne opplevelser av musikken. I dette prosjektet blir den positivistiske innfallsvinkelen kombinert med en hermeneutisk vinkling, som kan være med på å gi større helhet i analyse- og tolkningsarbeidet.

Parallelt med positivismen på første del av 1900-tallet utviklet humanioras egen vitenskapsretning seg, hermeneutikken, som befatter seg med tolkning. Opprinnelig var hermeneutikken en metode innen språkvitenskapen for å forstå tekster.<sup>26</sup> Et av hermeneutikkens kjernebegreper er nettopp «forståelse». Den hermeneutiske vitenskapsteorien gir grunnlag for kvalitativ forskning med vekt på kulturforståelse, noe som er viktig for å kunne sette verkene og komponistene inn i deres samtid. På samme tid sees dette i sammenheng med tolkningen av verkene. Hermeneutikken er ikke en konkret fremstilt metode, selv om det finnes forskjellige syn på dette punktet. Den blir av enkelte betraktet som humanioras metode, det vil si fortolking som metode. Av andre blir kun den hypotetisk-deduktive metode sett på som

---

<sup>23</sup> Kjørup 2008

<sup>24</sup> Hypotetisk-deduktiv metode, Store norske leksikon 2011. «Vit. metode som består i å utlede konsekvenser av en hypotese, for så å undersøke om disse konsekvensene holder stikk i praksis».

<sup>25</sup> Nesheim 2003

<sup>26</sup> Gundersen 1986

enerådende. Hermeneutikken kan også sees på som en generell filosofi som omhandler forståelse, slik man blant annet ser det hos den tyske filosofen og hermeneutikeren Gadamer.<sup>27</sup>

*Den hermeneutiske sirkel* er læren om hvordan man tolker deler i lys av en helhet. Heidegger går enda lengre og sier at «al fortolkning hviler på forståelse».<sup>28</sup> Fortolkningen vil alltid foregå på bakgrunn av en forhåndsforståelse eller fordom, og det vil ikke være mulig å oppnå forståelse uten en fordom. Min forståelse av musikkfeltet i den norske etterkrigstiden vil endres etter hvert som jeg tilegner meg mer kunnskap innenfor fagfeltet og vil igjen være med på å øke forståelsen av en helhet. Gjennom analyse av musikkverkene vil også kunnskapen innenfor mindre deler av emnet øke, på samme tid som den helhetlige forståelsen endres. Gadamer ser på hvordan tekst og leser går inn i en samtale, hvor han påpeker at leseren i tillegg vil preges av tiden og kulturen en lever i. Det samme forholdet vil man kunne se mellom musikkverket og en lytter. De svar man kommer frem til vil variere fra person til person, avhengig av tid og kontekst. Fra en slik synsvinkel vil det alltid være åpent for flere mulige analyser og tolkninger av et verk, der alle vil kunne oppleves som sannhet.

Opgaven har som formål å fortolke analysene av verkene, plassere dem i komponistenes utvikling og gi en forståelse av tiden i norsk musikkhistorie. Kjeldstadli omtaler Robin George Collingwoods (1889–1943) *The Idea of History* (1946) som en viktig representant for synet på forståelsen av mennesket.<sup>29</sup> Collingwood skriver her om at naturen kun har en «utside», mens de menneskelige handlingene også har en «innside». Det innebærer at prosessene i naturen kan beskrives gjennom en rekkefølge av hendelser, i motsetning til de menneskelige handlingene som innebærer tankeprosesser som blir en viktig del av det å kunne beskrive handlingen. En viktig del av denne prosessen vil også være å kunne forstå situasjonen som den handlende personen sto i. Et slikt syn understreker betydningen av å fortolke de menneskelige handlingene som ikke bare har en utside som kan observeres. Det bygger opp under nytten av å forstå musikken og dens prosesser. Man kan altså se for seg indre og ytre sannheter i musikken, slik Collingwood snakker om naturens utside og menneskets innside. Gjennom noteeksempler vil jeg vise til verkets utside. På samme tid kan jeg si noe om verkets innside gjennom tolkning og drøfting.

På hvilken måte jeg har valgt å utføre studien og analysene vil påvirkes av de vitenskapelige posisjoner som ligger til grunn for arbeidet. Musikken er analysert og satt inn i en historisk sammenheng hvor tolkning og forståelse er viktig. Å benytte både positivistisk og hermeneu-

---

<sup>27</sup> Hermeneutikk, Store norske leksikon 2012

<sup>28</sup> Kjørup 2008, s.74

<sup>29</sup> Kjeldstadli 1999

tisk tilnærming til arbeidet gir mulighet til å se på strukturer i musikken og stilen, noe som har med den kvantitative dataen å gjøre. Når verkene tolkes, er det viktig å kunne tilnærme seg musikken på en kvalitativ måte for å kunne vektlegge forståelsen. Gjennom dette vil positivistisk og hermeneutisk posisjon i kombinasjon bygge opp under forskjellige sider ved arbeidet.

## 2.5 Samtaler og intervjuer

For å få tak i materiale og tillatelser, har jeg vært i kontrakt med familiene til begge komponistene. Dette har vært av stor betydning for arbeidet med oppgaven. Det ble også gjennomført et intervju med klarinettisten Hans Christian Bræin (professor ved Norges Musikkhøgskole), sønn av Edvard Fliflet Bræin. Han har i tillegg vært med på å spille flere av sin fars verk. I forbindelse med arbeidet med Bræins symfoni, intervjuet jeg også dirigenten Peter Szilvay. Szilvay jobber mye med norsk musikk, både i de norske orkestrene og i forsvarskorpene. I løpet av sin karriere har han fått gleden av å dirigere over 100 norske urfremføringer. Han har et stort engasjement for Bræins musikk, noe som førte til at han dirigerte innspillingene av de tre symfoniene med Kringkastingsorkesteret i 2005. Dette resulterte i utgivelsen *Edvard Fliflet Bræin, Complete Symphonies* i 2007. Et møte med Egil Hovland lot seg dessverre ikke gjennomføre. Litteraturen som omhandler hans virke som komponist gir et bredt bilde, og det var derfor ikke like nødvendig å innhente ekstra materiale.

Til intervjuene hadde jeg utformet en intervjuguide med temaer og spørsmål som var ønskelig å belyse. Dette åpnet opp for et semistrukturert/ ustrukturert intervju, der intervjuobjektets tanker og refleksjoner rundt temaene fikk stor plass.<sup>30</sup> På samme tid kan muntlige kilder være problematisk å forholde seg til, både med tanke på tolkning, validitet og hukommelse. En begivenhet vil også lett kunne farges av ettertiden. I denne oppgaven benyttes intervjuene som et tillegg til annen litteratur og analyse av verkene. Intervjuene har ikke fått egen plass i oppgaven, men plasseres inn i teksten der informasjonen passer inn. Intervjuene har vært viktige for å gi en bredere forståelse av Edvard Fliflet Bræin og *Symfoni nr. 2*.

## 2.6 Kildekritikk og historieskriving

All tekst og litteratur som ligger til grunn for oppgaven har blitt fortolket og gitt mening til meg som leser, og blir videre brukt i sammenheng med oppgaven. Både primær- og sekundærkilder er tatt i bruk. Der det har vært mulig har jeg gått tilbake til de primære kildene, slik som brev, og artikler og intervjuer i aviser. Kildekritikk ligger som et viktig grunnlag gjennom arbeidet med kildene som er utgangspunktet for mitt arbeid. Det vil altså si det å kunne

---

<sup>30</sup> Denscombe 1998

reflektere rundt og kritisk vurdere informasjonens verdi. I musikkhistoriefaget får denne metoden en litt annen betydning enn i det tradisjonelle historiefaget, hvor man ofte har et historisk objekt man ønsker å undersøke. I musikkhistorisk forskning befatter man seg i tillegg med et kunstverk. Dette kunstverket er noe man opplever i sin egen samtid og har en egenverdi som kunstverk, på samme tid som verket også får en historisk betydning. Dette vil jeg diskutere videre i neste del.

## 2.7 Kunstverket – kontekstualisering og resepsjon

Den tyske musikkviteren Carl Dahlhaus (1928–89)<sup>31</sup> deler musikkverket inn i to kategorier: både som et selvstendig kunstverk og som del av en historisk rekke.<sup>32</sup> I et historisk forløp er årsak - virkning sentralt, altså hva som er årsakene til at en historisk begivenhet oppstår og hvilke virkninger disse årsakene fører med seg. For min oppgave blir begge aspektene til Dahlhaus viktige, med bakgrunn i ønsket om å se på kunstverkenes egenverdi og særegenhet, hvor fortolkning og forståelse står sentralt. På samme tid er det vesentlig å se verkene i en musikkhistorisk utvikling og sammenheng, hvor man kan se på årsaken til at en utvikling har oppstått og hvilke konsekvenser det får for den musikkhistoriske utviklingen. Det vil altså si at verkene settes inn i en kontekst, der man ser på verket i sammenheng med den historiske bakgrunnen og videre utvikling. Selv om kunstverket er en historisk representant, er det altså analysert ut i fra mitt ståsted og min opplevelse av kunstverket i dag.

I kapittelet *Hermeneutics in history* i *Foundations of music history*<sup>33</sup> diskuterer Dahlhaus begrepet «Verstehen», en hovedkategori i historiefaget i det 19. og starten av det 20. århundret, men som etter hvert mistet sin gyldighet blant historikere. Dette forståelsesbegrepet var basert på en innbilt dialog mellom historiker og en historisk representant. Her vektlegger Dahlhaus viktigheten av å snakke et felles språk og det å ha et ønske om å se den man samtaler med som et individ, snarere enn et objekt som skal granskes. Det er flere teoretikere som har stilt seg kritiske til Dahlhaus sitt syn på kunstverket som autonomt og håndgripelig. For den tyske akademikeren Hans-Robert Jauss (1921–97) var også verkets resepsjonshistorie av stor betydning<sup>34</sup>, altså i hvilken kontekst verket sto i. På den måten finnes det ingen kunstverk «in and of itself»<sup>35</sup>, og det viser viktigheten av å se på kunstverket i en historisk sammenheng der også resepsjonen inngår, altså det som er utenfor selve kunstverket.

---

<sup>31</sup> C. Dahlhaus, Store norske leksikon 2012

<sup>32</sup> Dahlhaus 1983

<sup>33</sup> ibid

<sup>34</sup> Hepokoski 1991

<sup>35</sup> ibid

Dahlhaus vedkjente gjennom sitt arbeid at konseptet om et kunstverk var problematisk, og i hans tekster finnes dermed flere lag av nyanser. I denne oppgaven vektlegges kunstverkets egenverdi i tillegg til historisk plassering og resepsjonshistorie. Det vil si at både analyse, litteraturstudier, artikler, kritikker, brev og intervjuer er viktige for å plassere komponistenes utvikling og verkene i en historisk kontekst. Følgelig vil teorikapittelet befatte seg med historisk kontekst og resepsjon, mens analysene vil se på verkets egenverdi.

## **2.8 Hvordan analysere og tolke musikk?**

Hvordan skal så de valgte verkene analyseres? Analyse av musikk handler om å finne ut hvordan musikken er oppbygd, for videre å kunne trekke noen konklusjoner om hvorfor det klinger slik det gjør. Jeg har i analysen beskrevet de musikalske hendelsene og forløpene. Det handler både om å lese og lytte til musikken, for så å gi en forståelse av hva analysen kan si oss. For å kunne plassere verkene må de fortolkes, altså gis en forståelse av hva verkene inneholder. All forståelse innebærer en fortolkning. På samme måte som tekst fortolkes, har også en fremførelse av musikk gjennomgått en tolkningsprosess, før tilhøreren får tilgang til kunstverket. Om man går lengre inn i tolkningen av kunstverket, vil det i enda større grad bære preg av den subjektive opplevelsen. I en semiotisk tolkning ser man på meningen bak tegnene, i dette tilfellet musikkverket. Et tegn er noe som står for noe annet, altså selve meningen av tegnet. Forståelsen av tegnene kan være tillært til forskjellige situasjoner, men kan også bygge på individuelle oppfatninger.

Analyse av musikk kan foregå på forskjellige måter og med forskjellige innfallsvinkler. Forskjellige metoder er med på å bestemme hvilke lytterintensjoner som er vektlagt i analysearbeidet. En analyse forutsetter at det foretas en undersøkelse, i dette tilfellet av et musikkverk, der man kommer inn på hvilke elementer musikken består av.<sup>36</sup> Disse elementene danner et grunnlag for en metaforisk tilnærming til verket.<sup>37</sup> De inntrykkene og tegnene som beskriver verket, er kun en metafor for det egentlige kunstverket. Valg av innfallsvinkler og metoder vil avhenge av hvilket formål analysen har. Det vil si at det også er mulig å komme frem til forskjellige svar, hvor flere alternativer kan oppleves som sannheter og gyldige innenfor en gitt ramme.

I analysearbeidet vil det være min tolkning og min opplevelse av musikken som er grunnlaget for analysen. Jeg vil poengtere at det er en vesensforskjell mellom analyse der auditiv opplevelse er grunnlaget for analysearbeidet, i kontrast til en mer tradisjonell analyse der det

---

<sup>36</sup> Alsvik 1983 (bind 1), s. 32

<sup>37</sup> Thommessen 2001

visuelle notebildet kombineres med en auditiv informasjonskilde. Det visuelle vil i stor grad være med på å farge vår oppfattelse av musikken. I bunn og grunn er musikken auditiv, der notene kun er en representasjon av musikken. Det er altså den auditive oppfattelsen som skal kunne være meningsbærende uten støtte fra en visuell kilde. Med et slikt musikkensyn som grunnlag vil det være relevant å utføre analyser kun med bakgrunn i lyd-kilden. På samme tid kan en visuell avbildning, som noter, være med på å gjøre musikken mer tilgjengelig og dermed åpne for en større forståelse av musikkens mening. Notene er dessuten et allment grunnlag og kan dermed gi en felles forståelse og et felles utgangspunkt for analysearbeidet.

Forskjellige metoder for analyse vil kunne være utfyllende for hverandre og åpne opp for en større forståelse av verkets mening gjennom endring av ståsted. Det sentrale er at man har et bevisst forhold til hvordan forskjellige analyser kan belyse meningen av et verk på ulike måter. Tidlig i fasen med masteroppgaven var jeg inne på tanken om å gjøre en sonologisk<sup>38</sup> analyse av musikken. Dette ville medført at mye av komponistens tekniske utførelse ville falt bort i analysearbeidet. Komponistenes komposisjonsteknikk er noe oppgaven har som formål å belyse gjennom analysen, og valget har derfor falt på en mer tradisjonell innfallsvinkel der både noter og lyd har vært viktig for en helhetlig forståelse av musikken.

Petter Stigar skriver i sin bok *Musikalsk analyse, en innføring* at «for en analytiker er verket først og fremst noteteksten».<sup>39</sup> Mitt spørsmål er da om man kan slå seg til ro med det? Finner man verket i notene? Notene er jo egentlig bare en representasjon av selve kunstverket. I min analyse har jeg tatt utgangspunkt i hovedbestanddelene i musikken; *form, melodi* (også bruk av tolvtonerekker), *tonalitet, harmonikk og rytme*. Gjennom disse parametrene vil den valgte musikken kunne beskrives og sammenlignes ut i fra masteroppgavens formål. Til en viss grad vil jeg i tillegg komme inn på elementer som instrumentasjon og klang. Analysene av musikken fremstilles gjennom tekst og noteeksempler. Hovlands verk er tolvtoneteknisk, og det er derfor sentralt å analysere hans bruk av teknikken, i tillegg til å se på hvordan han forholder seg til bruken av de andre parametrene. Gjennom analysen og tolkningen benyttes både positivistisk og hermeneutisk tilnærming til arbeidet. Selve analysearbeidet forholder seg relativt positivistisk, mens den videre tolkningen og drøftingen av verkene i en historisk sammenheng har et mer hermeneutisk grunnlag.

---

<sup>38</sup> Fagfelt *auditiv sonologi* er utviklet med bakgrunn i analyse av musikk basert på auditiv opplevelse og persepsjon. I Norge er fagfeltet utviklet av Lasse Thoresen og Olav Anton Thommessen med inspirasjon fra P. Schaeffer. Både fenomenologi og semiotikk har hatt betydning som forklaringsmodell og vært med på å gi impulser til denne musikkvitenskaplige retningen. Sonologi, Store norske leksikon 2012

<sup>39</sup> Stigar 2011, s. 4

Med utgangspunkt i musikkverkene og analysearbeidet er det sentralt å se på hva «sannhet» i kunsten er. Dette kan belyses gjennom Gadammers tekster. For Gadamer er forståelse ensbetydende med å ta tekstens, eller i denne sammenheng, musikkens sannhet inn over seg. Det er da sentralt å spørre seg om på hvilken måte en lytter søker sannhet og mening i verket. Denne oppgaven har som formål å trekke ut komposisjonstekniske trekk og estetiske posisjoner i musikkverkene, for videre å beskrive komponistenes plassering i den norske musikkhistorien innenfor begrepene neoklassisisme og modernisme. Dette forutsetter at lytteren oppfatter en mening i verket.

En kan videre stille seg spørsmålet om det bare finnes én mening i et verk. Et og samme musikkverk kan dessuten fremstilles på forskjellige måter i ulike gjengivelser av verket. Det vil si at også utøverens interpretasjon er av betydning for hvordan et musikkverk vil fremstå, selv om det er komponisten som i notene har lagt grunnlaget og utgangspunktet for hva verket skal være. Komponisten er dermed ikke enerådende for hvordan musikkverket vil fremstå. På samme tid vil dette avhenge av hvilket syn man har på musikkverket, altså om verket er selve notebildet eller om verket oppstår i det man får en lydlig gjengiving.

«Kunsten lar sannheten springe frem. Gjennom sitt sprang er kunsten selv en stiftende bevaring av de værendes sannhet i verket».<sup>40</sup> Dette utsagnet sier noe om verkets sannhet, som kun kan fremstilles gjennom selve kunstverket. Det er dermed viktig å presisere at en analyse bare er et tillegg til selve verket og aldri vil kunne gjengi hva verket egentlig er. Verket kan dermed tillegges forskjellige meninger, ut i fra person og synsvinkel.

Det vil altså ikke være mulig å finne bare én mening eller sannhet i et verk. Verkets sannhet vil dermed variere fra person til person og ut i fra sammenhengen det oppføres i. Det finnes ikke et objektivt syn på hva et verks sannhet og mening er. Ut i fra Gadammers hermeneutiske sirkel vil dessuten sannheten fremtre på forskjellige vis, ut i fra de fordommer man møter verket med. Det vil også si at de som interpreterer verket, vil komme frem til ulike resultater ut i fra forskjellig bakgrunnsforståelse. Med utgangspunkt i dette synet vil dermed verket kunne oppleves som sannhet i ulike sammenhenger, og forskjellige analyser vil kunne belyse verket på ulike måter, hvor alle kan oppleves som sannhet.

---

<sup>40</sup> Heidegger 2000, s. 95

## 2.9 Validitet og reliabilitet

Validitet har med gyldigheten på undersøkelsen å gjøre og i hvilken grad det er mulig å trekke gyldige slutninger.<sup>41</sup> Det er sentralt å stille seg spørsmål om den dataen som er samlet inn er dekkende for undersøkelsen. For å kunne si noe om oppgavens validitet er det nødvendig å si noe om reliabiliteten, som befatter seg med i hvilken grad oppgaven og forskningen kan sees på som pålitelig. Man ser da på kvaliteten på den innsamlede dataen og om disse kildene er pålitelige.<sup>42</sup> Innenfor historiefaget er kildekritikk den metoden som benyttes for å vurdere kildenes pålitelighet.<sup>43</sup>

Primærkildene for undersøkelsen er partiturer i kombinasjon med lyd og intervjuer. I tillegg er brev, kritikker og artikler med på å sette verkene inn i en historisk kontekst. Som tidligere skrevet vil forskjellige analyser av et musikkverk kunne fremstå på forskjellige vis, avhengig av hvilke valg man på forhånd har tatt. Dette medfører også at forskjellige analyser kan komme frem til forskjellige svar, der alle svar kan oppfattes som pålitelige. Videre kan man se at det blir problematisk å trekke ut «allmenne» sannheter gjennom kvalitativ og induktiv forskning. Om undersøkelsen hadde tatt sikte på å generalisere, ville det være nødvendig for eksempel å sammenligne flere analyser av samme verk, eventuelt sammenligne flere komponister fra samme periode. Min undersøkelse vil likevel kunne belyse den valgte historiske perioden i norsk musikkliv.

Innenfor humaniora vil man ikke kunne skape samme form for sannhet slik det fremstår innenfor naturvitenskapene. Selv om jeg i dette kapittelet har lagt frem de metodiske aspektene, er det ikke dermed sagt at arbeidet lar seg etterprøve og avdekke samme svar som denne oppgaven kommer frem til. Dette kommer av at de humanistiske fagene i større grad er avhengige av at forskeren inngår i en fortolknings- og forståelsesprosess. Gadamer omtaler dette som «den intuitive kortslutning som gir humanvitenskapene deres resultater».<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Validitet, Store norske leksikon 2012

<sup>42</sup> Everett 2008

<sup>43</sup> ibid

<sup>44</sup> Gadamer 2003, s. 10



## 3.0 Teori

---

### 3.1 Innledning

I denne delen legges den teoretiske bakgrunnen for oppgaven frem. Dette er utgangspunktet for å kunne svare på undersøkelsens problemstilling og underspørsmål, og som videre følges opp i den historiske delen om norsk musikkliv, komponister og verk.

I løpet av siste del av 1800-tallet ble det skapt en ny forståelse av tonalitets muligheter gjennom Richard Wagners «Tristan-musikk».<sup>45</sup> I følge Schönberg hadde Wagners harmonikk «fremmet en forandring i akkordmønsterets logikk og konstruktive kraft».<sup>46</sup> Fra århundreskiftet oppsto det etter hvert ulike tendenser blant komponistene.<sup>47</sup> Noen komponister valgte å videreføre den romantiske tradisjonen. Andre orienterte seg mot den franske impresjonismen på slutten av 1800-tallet, som etter hvert utspilte sin rolle. Den impresjonistiske retningen ble ikke skoledannende, men fikk innflytelse på den videre utviklingen utover 1900-tallet. I grove trekk kan man si at de andre komponistene hadde en eller annen form for reaksjon mot den romantiske og impresjonistiske musikken. En av reaksjonene var ønsket om å bryte med tonaliteten, mens neoklassikerne ønsket klarhet og søkte tilbake til tidligere former. Bruddet med tonaliteten kom først gjennom den ekspresjonistiske musikken og gikk etter hvert i retning av tolvtoneteknikken i løpet av 1920-tallet. Dette var utgangspunktet for retningene som man benevner *neoklassisisme* og *modernisme*.

### 3.2 Begrepene neoklassisisme og modernisme i en europeisk kontekst

Begrepet *neoklassisisme* står for det «nye» og «klassisisme». På sett og vis burde man kunne brukt navnet neowienerklassisisme fordi det i mange sammenhenger er snakk om gjenoppretelse av de wienerklassiske idealene. Neoklassisismen sto som en av retningene i første halvdel av 1900-tallet og fikk særlig stor betydning i mellomkrigstiden. Komponistene reagerte mot den romantiske musikkens «formløshet» og dens vekt på følelser og svulstighet. På samme tid tok de neoklassisistiske ideene avstand fra både impresjonismens vage og tilslørte form og ekspresjonismens vektlegging av uttrykket.

Begrepet klassisisme hadde også ulike betydninger for forskjellige komponister. Selv om flere så tilbake til siste del av 1800-tallet, var det også flere som så tilbake til første del av 1800-

---

<sup>45</sup> Det som tidligere ble oppfattet som en uoppløst akkord, ble nå i enkelte sammenhenger forstått som en akkord som ikke nødvendigvis måtte løses opp.

<sup>46</sup> Olsen 1973, s. 29

<sup>47</sup> Nesheim 2004, s. 276

tallet og den barokke musikken.<sup>48</sup> Per Thomas Andersen viser i boken *Modernismen* til at flere har tolket den neoklassiske tendensen «som et behov for å trekke seg tilbake til fortiden for å bygge på mer velprøvde verdier etter følelsen av et sivilisatorisk sammenbrudd under krigen».<sup>49</sup>

I motsetning til neoklassisismens tilbakeblikk, ligger det i begrepet *modernisme* en forståelse av troen på den konstante utviklingen og fremskritt. Også begreper som radikal og ny musikk har vært brukt på den modernistiske musikken. «Modernismen må sees på bakgrunn av moderniseringen og moderniteten, og den må forstås i kontekst med nye forestillinger om politikk, samfunn, religion og psykologi».<sup>50</sup> Andersen vektlegger videre modernismens brudd med fortiden. Det blir problematisk når man betrakter Arnold Schönbergs (1874–1951) utsagn: «Ingen ny teknikk innenfor kunstartene er blitt skapt, uten at den har sine røtter i fortiden».<sup>51</sup> Dette viser til at modernismen alltid står i forhold til en tradisjon, men kan på samme tid oppleves som et brudd med tradisjonen. Han skriver videre at «den modernistiske kunstner søker sin egen stil» og at «originalitet er et av modernismens viktigste estetiske kriterier».<sup>52</sup> Erling Guldbrandsen skriver i sin artikkel «Modernisme, tradisjon og paradokser» at forholdet mellom etterkrigsmodernisme og tradisjon er komplekst.<sup>53</sup> Han viser videre til at modernismen kan være til stede i alle epoker, og uansett hvordan man vrir og vender på begrepet, vil det stå i sammenheng med en tradisjon.

I artikkelen om neoklassisismen i *The New Grove* skriver Arnold Whittall at det er naturlig å dele neoklassisismen inn i tre skoler: (1) Stravinskij (der han står som representant for den franske neoklassisisme), (2) Hindemith og (3) Schönberg. Ut i fra denne delingen er det hensiktsmessig å dele neoklassisismen inn i to underkategorier: tonal neoklassisisme og atonal neoklassisisme.<sup>54</sup> Det vil for eksempel si at Schönberg kan betraktes både som neoklassiker og modernist, fordi han også er viktig for den modernistiske utviklingen i musikkhistorien. Da han begynte å benytte tolvtoneteknikken i sine komposisjoner, tok han på samme tid i bruk tradisjonelle former og behandling av temaer. På grunn av hans tilnærming til formstrukturen vil komposisjonene kunne regnes innenfor den atonale neoklassisismen.

---

<sup>48</sup> Machlis 1980, s. 161

<sup>49</sup> Andersen 2008, s. 43

<sup>50</sup> *ibid.*, s. 44

<sup>51</sup> *ibid.*, s. 23,

<sup>52</sup> *ibid.*, s. 67

<sup>53</sup> Guldbrandsen 1994

<sup>54</sup> Whittall 2012

Martha Hyde deler inn den neoklassiske musikken i følgende fire kategorier: (1) Ærbødig imitasjon (der man kjenner igjen originalen), (2) Eklektisk imitasjon (hentydninger til tidligere tiders form), (3) Kulturbetinget imitasjon (noe ideologisk fra fortiden, for eksempel nasjonalt) og (4) Dialektisk imitasjon (for eksempel Schönbergs bruk av tolvtoneteknikken i dialog med former som har opprinnelse i tonaliteten).<sup>55</sup> <sup>56</sup> Joseph Machlis skiller den neoklassiske musikken i kun to underkategorier; neo-klassisisme og ny-klassisisme, der neoklassisismen står for mye av Stravinskis og flere franske komponisters musikk, mens ny-klassisisme er et videre begrep som tar for seg det generelle.<sup>57</sup> Historikeren Hermann Danuser skiller mellom «substantialistischen» og «formalistischen» neoklassisisme.<sup>58</sup> Hans deling går mellom tysk «Neobarock» og musikk som representeres av Stravinskij.<sup>59</sup> Dette viser til at det er stor bredde og variasjon i musikken som betegnes som neoklassisk.

Før Wagners død ble begrepet moderne brukt om musikk som var ny og laget i samtiden.<sup>60</sup> I følge Leon Botstein, ble begrepet først diskutert offentlig som et fenomen før 1. verdenskrig, knyttet til disse begivenhetene: Schönbergs premierer i Wien og Berlin (spesielt *strykekvartett nr. 2* og *Pierrot Lunaire*), Stravinskis premiere i Paris av *Le Sacre du Printemps* (Vårofferet) og den såkalte skandalekonserten av Schönberg i Wien i 1913 med musikk av han selv, Berg, Webern, Zemlinsky og Mahler.

Debattene omkring den moderne musikken fortsatte. I 1922 ble *International Society for Contemporary Music* (ISCM) opprettet som en viktig organisasjon for samtidsmusikken. I 1933 hadde det kommet fem tydelige grupperinger innenfor modernismen: Den andre wienerskolen, den fransk- russiske retning, den tyske ekspresjonismen, modernisme påvirket av folkemusikk og eksperimentalisme.<sup>61</sup> Gjennom en slik inndeling kan man nesten si at all musikk som ble skrevet på 1900-tallet var moderne, det vil si at den neoklassiske musikken også kan innlemmes i denne inndelingen. En annen definisjon ser modernismen som en bevegelse fra Schönberg og frem til ca. 1960.

I denne oppgaven vil jeg bruke en definisjon fra *Store norske leksikon* som klart skiller modernisme og neoklassisisme i to forskjellige retninger:

---

<sup>55</sup> Hyde 1996

<sup>56</sup> Oversettelse av Bjerkestrand & Nesheim 2008

<sup>57</sup> Machlis 1980, s. 160-61

<sup>58</sup> Danuser 1992, s. 148

<sup>59</sup> Vollsnes 1996, s. 181

<sup>60</sup> Botstein 2012

<sup>61</sup> *ibid*

En tredje definisjon, som mange holder for fruktbar, knytter modernisme-begrepet til klare musikkalske nyvinninger, så som Arnold Schönbergs utvikling av tolvtoneteknikken, utviklingen av serialismen (Anton Webern), tilfeldighetsmusikk og aleatorikk (John Cage), og sist, men ikke minst, utviklingen av elektrofonien som medium. [...] Etter en slik definisjon må retninger på 1900-tallet som f.eks. den nye saklighet og neoklassisismen betegnes som anti-modernistiske.<sup>62</sup>

Ut i fra denne definisjonen er det et klart skille mellom neoklassisk musikk og musikk basert på tolvtoneteknikk gjennom en anti-modernistisk og en modernistisk holdning. Det er viktig å presisere at musikken i denne oppgaven ikke befatter seg med hverken serialisme, tilfeldighetsmusikk, aleatorikk, elektrofonie eller klangflatemusikk.

Det kan være vanskelig å si med klarhet når begrepet neoklassisisme oppsto. En av de første representantene innenfor den neoklassiske retningen var den italienske komponisten, pianisten, dirigenten og musikkteoretikeren Ferruccio Busoni (1866–1924). Han reiste mye rundt i Europa, men fra rundt 1893 bodde han for det meste i Berlin. Som komponist sluttet han seg i stor grad til de gamle mestrene i musikkhistorien, i tillegg til å eksperimentere med 1900-tallets nye retninger.<sup>63</sup> Det er kanskje mest gjennom hans antiromantiske holdning, og ikke i selve musikken, at de neoklassiske idealene kommer til uttrykk. I 1920 skrev han et brev til Paul Bekker der han omtaler sine ideer angående «Jungen [oder Neuen] Klassizität». Han fremhever her at retningen ikke skal være en stilistisk tilbakegang, men skal i stedet bygge på erfaringer fra de tidligere eksperimentene, særlig med tanke på den klare formen.<sup>64</sup>

I store trekk kan man skille mellom den franske og den tyske neoklassisismen. Frankrike og Paris har hatt en viktig posisjon i den musikkhistoriske utviklingen. I tiden etter første verdenskrig vokste de neoklassiske ideene seg frem blant de unge franske komponistene, og man kan se at flere sentrale komponister som jobbet eller besøkte Paris, ble påvirket av de neoklassiske tendensene.

Flere sentrale begivenheter var med på å danne grobunn for en ny estetisk holdning og retning i måten å tenke et musikkverk på. I denne sammenheng er Erik Satie (1866–1925) en sentral skikkelse i den franske samtiden. Allerede før 1900 hadde han komponert *Vexations* som skiller seg ut ved kun å inneholde et tema på 18 toner som skal gjentas 840 ganger. Førsteoppførelsen av balletten *Parade* i 1917 står også som en betydelig begivenhet. Satie ønsket i dette verket å fjerne seg fra romantikkens idealer. Det var delte meninger om ballet-

---

<sup>62</sup> Modernisme, Store norske leksikon 2012

<sup>63</sup> Gaukestad 2012

<sup>64</sup> Danuser 1992, s. 149

ten, både i negativ og positiv retning<sup>65</sup>, men Satie tydeliggjorde i stor grad sine estetiske holdninger gjennom dette verket.

Satie sto som et forbilde for blant andre komponistgruppen *Les Six*. I 1920 holdt *Les Six* en felles konsert, og i etterkant brukte musikkritikeren Henri Collet betegnelsen *Les Six* om de aktuelle komponistene. De mest betydelige komponistene i gruppen var Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963), i tillegg til Germaine Tailleferre (1892–1983), Louis Durey (1888–1979) og Georges Auric (1899–1983). Komponistene vektla melodiske temaer og klare rytmiske strukturer i kombinasjon med bitonalitet og polyfon satsteknikk.<sup>66</sup> Selv om de ofte oppfattes som en gruppe, hadde de kun to konserter sammen. Ved en anledning sa Poulenc om gruppen:

Den var opprinnelig ikke noe annet enn en gruppe bygget på vennskap og ikke på tendenser. Senere førte de felles ideene som vi utviklet, til at vi litt etter litt begynte å føle oss nært knyttet til hverandre i reaksjon mot det vage til fordel for på nytt å rette oppmerksomheten mot melodien, kontrapunktet, presisjonen, enkelheten, osv. Vi var seks, men vi hadde aldri telt etter. Vår gruppes fortrinn skyldtes at selv om vi var knyttet sammen av svært generelle ideer, så var vi til gjengjeld svært forskjellige når det gjaldt å skape våre verker.<sup>67</sup>

Dette viser at gruppen var løst sammensatt, og at de fremsto som særegne og originale hver for seg. På samme tid hadde komponistene i denne perioden mange av de samme estetiske holdningene, og disse vil kunne regnes for neoklassiske. Igor Stravinskij (1882–1971) står som en av de mest sentrale neoklassikerne.<sup>68</sup> Fra 1910–14 oppholdt han seg mye i Paris, i tillegg til at han bodde der fra 1920–39. I denne perioden vises klare neoklassiske stiltrekk i hans musikk, som innledes med verket *Pulcinella*. Stravinskij's avvisning av atonaliteten, fokus på polytonalitet og større rytmisk frihet i denne perioden<sup>69</sup>, står i kontrast til Arnold Schönbergs systematisering av det atonale språket.

I Tyskland fikk Paul Hindemith (1895–1965) stor betydning for de neoklassisistiske idealene, men i form av en litt annen retning enn det som kan spores i den franske musikken. Her oppsto *Neue Sachlichkeit* som et begrep på den modernistiske kunst, litteratur, arkitektur og musikk som var særlig fremtredende i Tyskland på 1920-tallet. Det ble viktigere å rette fokuset mot virkeligheten og en strengere komposisjon enn mot den impresjonistiske og ekspresjonistiske stilen. I arkitektur kan man se det som en mer funksjonalistisk stil.<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> Bjerkestrand & Nesheim 2008

<sup>66</sup> Nesheim 2004, s. 290

<sup>67</sup> Albet 1997, s. 85

<sup>68</sup> Bjerkestrand 1998a, s. 8

<sup>69</sup> Albet 1997, s. 85

<sup>70</sup> Neue Sachlichkeit, Store norske leksikon 2012

Hindemith jobbet med å frigjøre seg fra tonaliteten og arbeidet frem en egen musikkteori som grunnlag for komposisjonene. I hans musikkteoretiske verk *Unterweisung im Tonsatz* fra 1937 viser han sin teori om tonenes slektskap til hverandre. Komposisjoner bygd på denne teorien vil alltid ha en sentraltone og oppleves dermed som tonalt forankret, men med en utvidet tonalitet. Hindemith hentet også inspirasjon fra verk fra renessansen og barokken. Et annet viktig element i hans produksjon er fokuset på at musikken skulle kunne benyttes og nytes av folk flest, og ut fra dette ønsket komponerte han musikk som var tilpasset forskjellige bruksområder. Musikken ble ofte skrevet for små ensembler som krevde mindre ressurser å få fremført, i tillegg til at tanken om hvordan verket skulle forholde seg til et publikum var viktig. *Gebrauchsmusik* benyttes ofte som betegnelse på denne musikken, selv om dette var et begrep Hindemith selv ikke likte.<sup>71</sup>

Flere norske komponister gjorde studier av Hindemiths musikk og kjente til hans *Unterweisung im Tonsatz*, deriblant Hovland og Bræin. Dette vil jeg ikke komme nærmere inn på i denne oppgaven fordi hverken Hovland eller Bræin har tatt utgangspunkt i hans tilnærming i de utvalgte verkene. Hovland uttalte seg i et intervju om sitt forhold til Hindemiths musikk:

Når det gjelder Hindemith, var det vel min Suite for fløyte og klaver som kanskje er den som har mest å si. Men jeg har aldri kopiert. Jeg husker det var en hel hærskaer av svensker som leste *Unterweisung*. Det er en vei til å forstå hans musikk, men jeg har aldri brukt den med tanke på komposisjon. I alle fall ikke bevisst. Men man kan jo ha fått med seg noen fornuftige idéer.<sup>72</sup>

Den franske neoklassisismen fikk større fokus fordi det var til Frankrike, og i noen grad til USA, mange av de norske komponistene reiste for å få komposisjonsundervisning i etterkrigstiden. På den måten hadde den franske neoklassiske holdningen stor innvirkning på mange av de norske komponistene.

En av de mest fremtredende komponistene og som fikk stor betydning for 1900-tallets utvikling innen musikk, er den østerrikske (senere amerikansk statsborgerskap) komponisten Arnold Schönberg. Han er sentral med tanke på utviklingen av tolvtoneteknikken, som også ble skoledannende og viktig for den videre utviklingen av andre komposisjonsteknikker utover 1900-tallet. Sammen med sine to elever Alban Berg (1885–1935) og Anton Webern (1883–1945) omtales de som Den andre wienerskolen. Schönberg så selv på utviklingen av tolvtoneteknikken som en forlengelse av den tyske tradisjonen og ikke som et brudd med den. I 1921 kom hans lærebok *Komposisjonsmetode med tolv likeberettigede toner* ut.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Bjerkestrand 1998b, s. 11

<sup>72</sup> Aurdal 2007, s. 71

<sup>73</sup> Bjerkestrand 2005, s. 166

I den første tiden etter andre verdenskrig ble musikk av både franske neoklassiske komponister, Bartok, Stravinskij og Hindemith omtalt som moderne i Norge. Dette endret seg gradvis til i noen grad å omhandle musikk av Bartok, Stravinskij og Hindemith, i tillegg til musikk fra Den andre wienerskolen.<sup>74</sup> Fra tiden omkring 1953 endret dette seg til kun å gjelde musikk fra Den andre wienerskolen og Darmstadt-skolen, ved siden av klangorientert musikk, tilfeldighetsmusikk og etter hvert elektronisk musikk.<sup>75</sup> Denne endringen i bruk av begrepet modernisme viser Nesheim til gjennom studier av litteratur, blant annet aviser, brev og intervjuer. Vollsnes deler i sin bok *Modernisme på norsk. Komponisten Ludvig Irgens-Jensen* modernismebegrepet i to deler, den *ynge modernismen* og den *senere modernismens* tid (den «annen» modernisme) fra 50–60-tallet.<sup>76</sup>

### 3.3 Komposisjonsteknikk

#### Neoklassisisme

Neoklassisismen står ikke for en klar komposisjonsteknikk. Det finnes likevel flere fellestrekk ved de neoklassiske komposisjonene. Bjerkestrand har i sin bok *Veiskiller i nordisk musikk* laget en stikkordsliste over hva musikalsk neoklassisisme er. Her nevner han:

klar formstruktur, klar melodisk frasering, økonomisering av virkemidlene, ostinater, rytmisk stringens, bitonalitet/ polytonalitet, modalitet, treklangsoppbygde akkorder uten at progresjonen behøver å være funksjonell, tillagte akkordiske nabotoner uten at det forandrer akkordens funksjon, eldre polyfone teknikker ikledd nytt tonespråk, toneartskifte uten tradisjonell modulasjon, som tonale «rykk» og fusjon mellom klassisk klarhet og folkemusikalsk frodighet.<sup>77</sup>

Komponistene tok altså i bruk den klassiske klarheten og den absolutte musikkens objektivitet og benyttet seg gjennom dette av de tidligere kompositoriske erfaringene. Selv om akkordene ofte er treklangsoppbygde, trenger ikke sammensetningen å være funksjonell. Komponistene benyttet i større grad dissonanser enn tidligere. Modulasjonene trengte heller ikke å foregå på tradisjonelt vis, men gjerne som tonale rykk. Gjennom bruk av flere dissonanser oppnådde komponistene en ny og utvidet tonalitet. Det finnes også flere eksempler på modalitet, bitonalitet og polytonalitet. Atonalitet kan i flere tilfeller regnes innenfor den neoklassiske betegnelsen, avhengig av på hvilken måte betegnelsen benyttes.

Videre kan man se at komponistene eksperimenterte med bruk av rytmer, men både rytme og melodi skulle alltid komme tydelig til uttrykk gjennom klare fraseinndelinger. Dette i kombi-

---

<sup>74</sup> Nesheim 2001a

<sup>75</sup> ibid

<sup>76</sup> Vollsnes 1996, s. 4

<sup>77</sup> Bjerkestrand 2009, s. 108

nasjon med den klare formen, førte til at musikken ofte kunne få et musikantisk og lekende preg.<sup>78</sup> Det var viktig at musikken skulle bestå av elementer som folk flest kjente til, og det var derfor til en viss grad vanlig å hente inspirasjon og ideer fra populærmusikk og jazz, særlig innen den franske retningen

### **Tolvtoneteknikk**

I begrepet modernisme ligger en forståelse av troen på den konstante utvikling/ forandring og orientering mot fremskritt. På samme tid gir en slik forståelse problemer med å kunne gi stilistiske avgrensninger av begrepet modernisme.<sup>79</sup>

Innenfor begrepet modernisme finnes det flere måter å forholde seg til komposisjonsarbeidet på, der tolvtoneteknikk kun er én av dem. Teknikken beveger seg bort fra den tradisjonelle tonalitetsforståelsen. Tolvtoneteknikk eller dodekafoni utviklet seg fra den ekspresjonistiske retningen i Wien i mellomkrigstiden. Å komponere med bruk av disse tolv tonene er en metode/ komposisjonsteknikk og ikke en stil. Det som er spesielt med denne metoden i forhold til dur/ moll-tonaliteten, er at rekken med toner ikke står i forhold til en grunntone eller toneart, men kun i forhold til hverandre.<sup>80</sup> Schönberg poengterte at «den er opfunnet til erstatning for nogle af de fordele af enhedsskapende og formdannende art som skala og tonalitet giver».<sup>81</sup>

Tolvtoneteknikk er en rekkefølge av intervaller med egenskap å fordele alle de tolv kromatiske tonene, for så å bli brukt i en form for rekketeknikk. Teknikken får dermed innvirkning både på den horisontale og vertikale strukturen, altså melodi og harmonikk. Det er samtidig viktig å påpeke at metoden ikke får direkte innvirkning på de andre parametrene, som form, rytmikk, instrumentasjon, artikulasjon og styrkegrader. I henhold til dette kan man finne mange tradisjonelle komposisjonsmetoder, også i tolvtoneverk.

Det er forskjellige grader av strenghet ved bruk av rekkens tolv toner, og på hvilken måte de organiseres og utnyttes. Intervallstrukturen vil alltid være den samme, og dermed vil rekkens egenskaper og musikalske identitet også komme frem. Når det gjelder begrepsbruk for tolvtoneteknikken, støtter jeg meg til Mortensens lærebok *Kortfattet innføring i tolvtoneteknikk og serialisme*.<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> *ibid*, s. 108

<sup>79</sup> Nesheim 2001a, s. 7

<sup>80</sup> Bjerkestrand 1998c, s. 49

<sup>81</sup> Olsen 1973, s. 32

<sup>82</sup> Mortensen 1991



Det er fire forskjellige måter å benytte rekken på (*modus quaternion*):

1. O – Original	2. I – Omvendning/ speilvending
3. R – Kreps/ baklengs	4. RI – Omvendning i kreps

Hovland brukte selv forkortelsen R (original), RO (omvendning), K (kreps) og KO (omvendning i kreps) i sin analyse av *Suite for fløyte og strykeorkester*.

Rekkene kan videre transponeres til alle tonene i den kromatiske skalaen, altså til sammen 48 forskjellige utgaver. Når rekkene skal brukes i en komposisjon, kan de deles inn i tre forskjellige hovedformer:<sup>83</sup>

- |   |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. <i>Vertikal teknikk</i>: tonene fordeles på flere stemmer samtidig</li><li>2. <i>Horisontal teknikk</i>: tonene fordeles på flere stemmer i sjikt</li><li>3. <i>Brudt teknikk</i>: fordeles i bruddstykker under/ over hverandre</li></ol> |
|---|

Tolvtonerekkene kan benyttes i fire forskjellige former, kalt arter:

- |   |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. <i>art</i>: rekken brukes uten tonegjentakelse</li><li>2. <i>art</i>: rekken brukes med tonegjentakelse</li><li>3. <i>art</i>: rekken brukes med gruppegjentakelse</li></ol> |
|---|

84 85

### 3.4 Estetiske posisjoner

Begrepet neoklassisisme er vidt og omfatter som sagt musikk av forskjellig art og kan derfor hverken sees på som et epoke- eller stilbegrep. Begrepet kan heller ikke knyttes opp til en bestemt form og det er heller ikke et begrep på en ny estetikk, mener Danuser.<sup>86</sup> I motsetning mener Vollsnes at begrepet nettopp går på den estetiske tilnærmingen.<sup>87</sup> Om man ser på begrepet neoklassisisme samlet, kan man si at det er en måte å forholde seg til komposisjonsarbeidet på, og det må kunne sees på som et estetisk anliggende. De neoklassiske komponistene ønsket en klarhet i form og tematikk ved å søke tilbake til eldre musikkidealer fra barokken og wienerklassisismen. Det betydde at musikken skulle være absolutt og holde seg innenfor klare rammer på en mer objektiv måte. På samme tid tok komponistene i bruk nyskapende ideer. Det er mange ulike komponister som har tatt i bruk flere av de fellestrekkene som betegner neoklassisismen. Det medfører store variasjoner i hvordan disse kommer til uttrykk i musikken, dette fordi det er mange stiltrekk som skiller

---

<sup>83</sup> ibid

<sup>84</sup> Bjerkestrand 1998c, s. 51- 52

<sup>85</sup> Mortensen 1991

<sup>86</sup> Danuser 1992, s. 147

<sup>87</sup> Vollsnes 1996, s. 181

komponistene og komposisjonsmiljøene.<sup>88</sup> Mange av trekkene er generelle, og det finnes altså ingen klar definisjon på hvilken musikk som regnes som neoklassisk. Dette medfører at det blir problematisk å snakke om en neoklassisk stil. I stedet kan man snakke om fellestrekk som kan oppsummeres som estetiske holdninger, posisjoner eller ideologier.<sup>89</sup>

Begrepet modernisme er også rettet mot det estetiske og ideologiske planet. Det kan også sees på som en holdning til komposisjonsarbeidet, på samme måte som begrepet neoklassisisme kan det.

Det moderne er for Valen (og for mange med ham) en form for uttrykk, som på en annen side inkluderer mange musikalske elementer som form, tonalitet osv. Men først og fremst er det en form for holdning eller tilstand.<sup>90</sup>

Tolvtoneteknikken er en metode som henvender seg i en modernistisk retning. Schönberg forklarte det slik: «En stil der bygger på dette grundlag behandler dissonanser som konsonanser og giver afkald på et tonalt centrum».<sup>91</sup> På denne måten kan man si at en tolvtonekomposisjon er et brudd med tonaliteten, og den vil videre kunne sees på som en estetisk fornyelse. På hvilken måte denne fornyelsen vil komme til uttrykk i musikken, vil selvfølgelig avhenge av de andre komposisjonstekniske parametrene. Komponistens valg av sammensetning av elementer vil påvirke musikkens uttrykksside, stil og estetiske posisjon.

Vi kan oppsummere med at begrepet modernisme i musikk er brukt i mange sammenhenger og med forskjellige betydninger. Begrepet er både vidt, omfattende og problematisk, og opp gjennom tiden endres også innholdet og betydningen. For å kunne si noe om i hvilken grad noe oppleves som modernistisk, må man først si noe om fra hvilken posisjon dette skal vurderes. Begrepets betydning endres i et tidsforløp, og måten man ser på modernisme i dag, er derfor endret i fra begrepets betydning for 50–60 år siden.

---

<sup>88</sup> Nesheim 2004, s. 282

<sup>89</sup> Bjerkestrand & Nesheim 2008

<sup>90</sup> Vollsnes 1996, s. 178

<sup>91</sup> Olsen 1973, s. 30

## 4.0 Musikklivet i norsk etterkrigstid

---

### 4.1 Innledning

Dette kapittelet vil ta for seg den norske samtiden som komponistene virket i og i hvilket miljø verkene oppsto i. Den norske mellomkrigstiden var i grove trekk preget av konservative og nasjonalromantiske impulser i musikklivet. Imidlertid var det også komponister som skilte seg ut. I 1920-årene kan man se at både impresjonistiske og ekspresjonistiske tendenser gjorde seg gjeldene hos enkelte komponister, blant annet hos Pauline Hall, Alf Hurum, Ludvig Irgens-Jensen, Bjarne Brustad og Arvid Kleven. Den mest bemerkelsesverdige komponisten i en slik sammenheng er Fartein Valen, som utviklet sin egen stil med bruk av alle de tolv kromatiske tonene. Hans musikk fikk likevel ikke så stor påvirkningskraft i sin samtid. Hverken impresjonistiske eller ekspresjonistiske trekk ble gjeldende for den norske musikken frem mot andre verdenskrig.

Til en viss grad blir nok dette synet litt for unyansert. Vollsnes skriver i sitt arbeid om Ludvig Irgens-Jensen at det også i mellomkrigstiden var flere ulike synspunkter. Vollsnes skiller mellom nasjonale, europeiske, konservative og radikale holdninger.<sup>92</sup> I følge Vollsnes ble mellomkrigstiden til «den annen gullalder» i norsk kunstmusikk, og at tiden kan sees på som en kreativ periode med produksjon av flere gode verk.<sup>93</sup> Under krigen var det også stor aktivitet i norsk musikkliv, selv om konsertlivet i stor grad måtte holdes hemmelig, og «tyskernes okkupasjon fra 1940 stimulerte ytterligere til å rette oppmerksomheten mot det genuint norske, nemlig folkemusikken».<sup>94</sup> Etter krigens slutt ble det holdt musikkdager rundt om i landet, hvor musikk av mange komponister ble presentert. Musikken som var skrevet under krigen, viser en stor grad var nasjonal inspirasjon.<sup>95</sup>

Først etter andre verdenskrig begynte det norske musikklivet å få et mer internasjonalt preg og markerer gjennom dette et viktig skille i norsk musikkhistorie, der komponistene orienterte seg i nye retninger. Den nordiske modernismen kom relativt sent, og i følge Bjerkestrand «...må vi nok, for å se bredde og tyngde i dette, forflytte oss til tiden etter andre verdenskrig, tiden etter 1945».<sup>96</sup> Bjerkestrand mener at dette kom av manglende kulturell kommunikasjon: landene i Norden ligger geografisk sett i utkanten av Europa, og at de sentraleuropeiske

---

<sup>92</sup> Vollsnes 1996, s. 168

<sup>93</sup> *ibid.*, s. 500

<sup>94</sup> Nesheim 2012, s. 7

<sup>95</sup> *ibid.*

<sup>96</sup> Bjerkestrand 2009, s. 10

strømningene som neoklassisisme og gryende atonalitet kom derfor til Norden først etter andre verdenskrig.

## 4.2 Utenlandsstudier

Den nye generasjonen med komponister, fredsgenerasjonen, vokste altså opp i en tid med sterke nasjonale strømninger.<sup>97</sup> Flere komponister begynte å søke ut for å innhente nye impulser, men også for å ta komposisjonsutdannelse. I Norge fantes det ingen utdannelse i komposisjon på denne tiden.<sup>98</sup> Det nærmeste man kom var organistutdannelsen, som mange hadde tatt. Her var de teoretiske fagene vektlagt, og det førte til at studentene fikk et grunnlag å bygge videre på. Hovland sa følgende i et intervju i tidsskriftet *Ballade*: «Det vi lærte ved konservatoriet hjemme var bare det helt elementære. Samtidig var det forventet at man skulle studere utenlands for i det hele tatt å bli utlært».<sup>99</sup> De fleste komponistene fra denne generasjonen startet i en nasjonal og senromantisk retning, men oppsøkte etter hvert nye impulser gjennom utenlandsstudier, hvor Paris ble et naturlig valg. I Tyskland var samtidens modernisme i stor utvikling, men dit var det mindre aktuelt å dra rett etter andre verdenskrig. Dette førte til at mange hentet inspirasjon fra den franske neoklassisismen, den såkalte *Boulangerskolen*.<sup>100</sup>

En viktig personlighet i denne retningen var komponisten, pianisten, dirigenten og kanskje aller viktigst, pedagogen Nadia Boulanger (1887–1979). Hun ble en sentral lærer ved Paris-konservatoriet, der mange komponister fra Norge, resten av Europa og USA studerte. Johan Kvandal og Øistein Sommerfeldt studerte hos Nadia Boulanger, mens Edvard Hagerup Bull studerte hos Darius Milhaud. Edvard Fliflet Bræin, Conrad Baden og Arnljot Eggen studerte også i Paris, men hos Jean Rivier (1896–1987).<sup>101</sup> Rivier var selv utdannet ved konservatoriet i Paris, hvor han var ansatt som professor i komposisjon fra 1948–66. Hans stilistiske orientering gikk i retning av komponister som Prokofiev, Stravinskij og Honegger. Musikkens formbehandling og det rytmiske aspektet sto også sentralt i hans komposisjoner, og man vil i stor grad kunne snakke om en fransk neoklassisk tilnærming.<sup>102</sup>

Valg av lærere i Paris viser til at komponistene ikke oppsøkte de mest modernistiske retningene. Til sammenligning kan man se at de norske bildekunstnerne som var i Paris på samme

---

<sup>97</sup> Bjerkestrand 2005, s. 269

<sup>98</sup> *ibid.*, s. 270

<sup>99</sup> Reitan 1983, s. 3

<sup>100</sup> Nesheim 2004, s. 291

<sup>101</sup> Vollsnes (hovedred.) 2001

<sup>102</sup> Kelly 2012

tid, i større grad fikk innflytelse i modernistisk retning.<sup>103</sup> På konservatoriet i Paris ville det vært mulig å studere med for eksempel Olivier Messiaen og René Leibowitz, som representerte en langt mer modernistisk retning enn det Boulanger, Milhaud og Rivier gjorde. Valg av lærere gjorde at de norske komponistene fikk større innblikk i den franske neoklassiske tradisjonen, som videre ble en utbredt orientering for de norske komponistene.

Ikke alle komponistene reiste til Paris for å studere. Knut Nystedt reiste i 1947 til USA til Aaron Copland (som hadde tatt timer hos Boulanger). København var også et populært studiested for flere norske komponister. Per Hjort Albertsen studerte hos Svend Erik Tarp, og Finn Mortensen studerte hos Niels Viggo Bentzon, mens Egil Hovland og Hallvard Johnsen fikk undervisning av Vagn Holmboe. I tillegg reiste Hovland til Copland i USA og i 1959 til Luigi Dallapiccola (1904–1975) i Firenze.<sup>104</sup>

Dallapiccola var professor i klaver ved konservatoriet i Firenze, i tillegg til at flere komponister studerte komposisjon hos han. Dallapiccola startet i 1923 sitt studie i harmoni og komposisjon ved konservatoriet i Firenze og tok også privattimer i piano. Hans musikk omfatter blant annet operaer, orkester-, klaver- og korverk.<sup>105</sup> Frem til rundt 1935 var hans musikk diatonisk og forholdsmessig neoklassisk, men i løpet av 30-årene tok han i bruk alle de tolv kromatiske tonene, selv om han først flere år senere satte disse seriene inn i et strengere system. Først på 50-tallet etablerte han et nokså fast system for bruken av teknikken.<sup>106</sup> På samme tid finnes det mange tonale elementer i hans bruk av tolvtoneteknikken.<sup>107</sup> I et intervju i 1983 fortalte Hovland:

Jeg tror det var gjennom Sveriges Radio at jeg først støtte på Dallapiccola og hans musikk, og den appellerte meget sterkt til meg [...] Jeg visste at han var tolvtonemann til fingerspissen, men jeg bestemte meg nærmest for å forstå den musikken.<sup>108</sup>

Komponistene reiste også på festivaler og sommerskoler, og fikk større kontakt med det internasjonale musikkmiljøet.<sup>109</sup> Dette med utenlandsstudier var en felles trend for alle landene i Norden og tilførte nye impulser. Etter de *Nordiske Musikkdagens* åpningskonsert i 1962 sto det i *Berlingske Tidende*:

Der er opstået et musikkens europæiske fællesmarked. Ikke blot i den rent praktiske forstand, at nye værker cirkulerer påfaldende hurtigt fra land til land. Også i politisk forstand, idet tanker,

---

<sup>103</sup> Nesheim 2012

<sup>104</sup> Vollsnes (hovedred.) 2001, s. 105

<sup>105</sup> L. Dallapiccola, Store norske leksikon 2012

<sup>106</sup> Waterhouse og Bernardoni (2012)

<sup>107</sup> L. Dallapiccola, Store norske leksikon 2012

<sup>108</sup> Reitan 1983, s. 4

<sup>109</sup> Vollsnes (hovedred.) 2001, s. 105

der fødtes i Paris og voksende op i Darmstadt, efterhånden er ved at blive fællesgods også for nordiske komponister. I sig selv er dette hverken godt eller skidt. Men det må dog siges at de nye impulser har sat en udvikling i gang, har fremkaldt en begejstring, som helt åbenbart har virket gunstigt ind på den nordiske fantasiudfoldelse.<sup>110</sup>

### 4.3 Økende avstand i norsk musikkmiljø

Etter hvert ble den norske etterkrigstiden i stor grad preget av konflikten mellom *tradisjonalistene* og *modernistene*. Imidlertid hadde de fleste komponistene som rettet seg mot en modernistisk stil, også vært innom en slags neoklassisk periode først, før de tok oppgjør med neoklassisismen og dur/ moll-tonaliteten. Tradisjonalistene var de komponistene som ikke var tilhengere av de modernistiske tendensene. Den modernistiske musikken skulle stå i opposisjon til den nasjonale, folkemusikkinspirerte musikken. Retningene fikk et sterkere skille utover 50-tallet, særlig etter opprettelsen av *Gruppen* i 1958. *Gruppen* var de modernistiske komponistenes møtested, hvor Egil Hovland, Finn Mortensen, Knut Nystedt, Finn Arnestad, Gunnar Sønstevoll og Arne Nordheim sto sentralt. På disse møtene leste komponistene partiturer, lyttet til opptak og diskuterte den nye musikken.<sup>111</sup>

Sentralt i utviklingen sto også komponisten Pauline Hall (1890–1969). Hun var også skribent og formann i Ny Musikk fra 1938–1961, som er den norske seksjonen av ISCM (*International Society for Contemporary Music*). Hun gjorde en stor innsats for å få fremført moderne musikk i Norge og var i 1953 med på å arrangere ISCM-festivalen i Norge. Festivalen var vellykket og et viktig innslag for økt innsikt og forståelse av samtidsmusikk i Norge. Det ble likevel en enkeltstående begivenhet, fordi festivalen gikk i underskudd.<sup>112</sup> Videre var foreningen *Ny Musikk* viktig for samlingen av de moderne komponistene, særlig etter utskiftningene i styret i 1959. Styret ble preget av unge komponister, og foreningen fikk en mye sterkere modernistisk profil med økt konsertvirksomhet.<sup>113</sup>

I Norge sto komponisten Finn Mortensen (1922–1983) sentralt innenfor den modernistiske retningen, både gjennom sitt arbeid som komponist, pedagog, musikkannmelder og verv i forskjellige musikkorganisasjoner. Mortensen studerte tolvtoneteknikk allerede på 40-tallet og kjente godt til og var begeistret for Valens musikk.<sup>114</sup> Schönbergs verk var også en svært viktig kilde til hans selvstudier av teknikken selv om det var en god del senere han begynte å eksperimentere med teknikken i egne komposisjoner.

---

<sup>110</sup> C-bas 1962

<sup>111</sup> Nesheim 2012

<sup>112</sup> Vollsnes (hovedred.) 2001, s. 108–110

<sup>113</sup> Nesheim 2012

<sup>114</sup> Grinde 1993

Selv om flere av de norske komponistene syntes tolvtoneteknikken var interessant, var det få som valgte den som grunnlag for komponering.<sup>115</sup> I boken *De heftige årene* viser Nesheim til noen av de tidligste norske komposisjonene som nærmer seg eller tar i bruk tolvtoneteknikk. Her blir verk av Karl Andersen, Antonio Bibalo og Finn Mortensen nærmere omtalt. Disse viser tidlig bruk av tolvtoneteknikk i norske komposisjoner. Dette er soloverk skrevet i 1957–58 for klaver, klarinett og bratsj.<sup>116</sup>

I motsetning sto de mer tradisjonelle komponistene, som orienterte seg mot den internasjonale neoklassiske musikkstilen.<sup>117</sup> Selv om disse komponistene ikke hadde en felles arena, slik modernistene hadde, kan man se flere fellestrekk ved deres komposisjoner. Komponistene søkte ofte mot en objektiv musikk, gjennom benyttelse av klassiske formtyper. Musikken skulle være tonalt forankret selv om tonaliteten var utvidet.<sup>118</sup> Selv om *tradisjonelistene* og *modernistene* kan oppfattes som to forskjellige grupper, er det likevel «ikke grunnlag for å betone dette skillet for mye».<sup>119</sup> Det hevdes videre at dette skillet var mer av ideologisk enn av komposisjonsteknisk art.<sup>120</sup>

---

<sup>115</sup> Nesheim 2001b

<sup>116</sup> Nesheim 2012

<sup>117</sup> Vollsnes (hovedred.) 2001, s. 121

<sup>118</sup> *ibid*

<sup>119</sup> *ibid*, s. 107

<sup>120</sup> *ibid*

## 5.0 Komponistene og verkene

---

I det følgende kapittelet blir komponistene og deres produksjon omtalt. Videre vil jeg komme inn på de valgte verkene og sette de i sammenheng med kritikker av konserter.

### 5.1 Edvard Fliflet Bræin (1924–1976)

Den allsidige komponisten Edvard Fliflet Bræin ble født inn i en av landets eldste musikerslekter i Kristiansund 23. august 1924. Faren Edvard Bræin, som var organist, dirigent og musikk lærer, var en viktig kilde til interessen og erfaringen med musikk i hans barndom, selv om det nok ikke var farens mening at sønnen skulle bli musiker.<sup>121</sup> Som liten gutt begynte Fliflet Bræin å spille litt piano, og etter hvert fløyte. Som 14-åring deltok han aktivt som fløytist i byorkesteret som faren ledet, men det var piano og orgel som var hans hovedinstrumenter.<sup>122</sup>



Åja, Etter forholdene var det et rikt musikkmiljø der, og det har sikkert vært utviklende for meg, fra jeg ble så stor at jeg kunne være med. Jeg spilte i byorkesteret, som far dirigerte, fra jeg var i 14 års alderen. Jeg spilte fløyte, men noen egentlig undervisning fikk jeg ikke, så det ble å prøve seg fram. Og da fløyta også var litt falsk i tonen, ble det så som så.<sup>123</sup>

I løpet av disse årene prøvde han seg også på komponering, for alvor fra konfirmasjonsalderen, selv om han allerede tidligere hadde prøvd seg litt.<sup>124</sup> Hans første større verk var en fiolinsonate fra 1941. Etter dette innså faren sønnens interesse og talent og begynte derfor å gi sønnen undervisning hjemme. Året etter reiste Bræin til Oslo og ble elev ved Musikkonservatoriet (Konservatoriet i Nordal Bruns gate). Her fikk han Bjarne Brustad som komposisjonslærer, Per Steenberg i kontrapunkt, Arild Sandvold i orgelspill og Odd Grüner-Hegge i direksjon.<sup>125</sup> Allerede våren 1943 tok han sin eksamen på orgel, og neste høst eksamen i orkesterdirigering. Eksamen i kontrapunkt ble gjennomført våren 1945, og Bræin var da som 21-åring ferdig utdannet. Han fortsatte å ta komposisjonstimer med Brustad, og timer i

---

<sup>121</sup> Henriksen 1977

<sup>122</sup> Stokke 2000

<sup>123</sup> Lange, vedlegg 5

<sup>124</sup> Lange, vedlegg 5

<sup>125</sup> Henriksen 1977



direksjon med Grüner-Hegge.<sup>126</sup> I tillegg til utdanningen påpekte han også verdien av å gå på prøvene til filharmonien.<sup>127</sup>

I 1947 fikk Bræin mulighet til å vise seg frem som dirigent og dirigerte Harmoniens orkester i Bergen under «Unge dirigenters konsert». Dette var så vellykket at han allerede samme år fikk mulighet til å dirigere en ny konsert med orkesteret. Bræin hadde i årene fremover mange engasjementer som dirigent og fikk større kjennskap til orkesteret, også gjennom å lytte til Filharmoniens orkesterprøver. Han dirigerte også andre typer ensembler som korps og kor. Hans engasjement for kor førte til at mange nye korverk og arrangementer ble til i løpet av årene som aktiv komponist.

Ole Kristian Stokke beskriver i sin artikkel hvordan Bræin var. I den sammenheng har han hentet inn et sitat fra Simon Flem Devold:

En kunstnernatur med en uttalt redsel for å bli besteborgerlig. [...] Som skapende kunstner hadde han sine perioder med tvil og vanskeligheter, og det stolte ytre dekket vel ofte over indre usikkerhet. Hans melodier virket som om de drysset ut av ermet. Han mente all god musikk skulle ha en slik uanstrengt form. Men heller ikke til ham kom alt ferdig servert fra oven, og ikke alltid løp kilden like rik.<sup>128</sup>

Devold sier videre at Bræin var en replikkens mester og festlig ordkunstner. Han var glad i å fortelle historie, og han vektla også at fra Bræin kom det aldri noe ufordelaktig om andre.

Bræins første opus er *De glade musikanter* fra 1946, selv om han hadde skrevet en del før dette verket. Videre kommer hans *Konsertouverture* i 1948, som vakte stor oppsikt etter oppførelsen av Filharmonisk Selskaps Orkester samme året i Oslo. Bræin ble medlem i Norsk Komponistforening i 1948, og allerede få år senere mottok han foreningens studiestipend som gjorde det mulig å reise utenlands for å studere.<sup>129</sup> Hans suksess med *Konsertouverturen* gav han muligens inspirasjon til å fortsette å skrive for orkester, for allerede i 1949 var han i gang med sin *Symfoni nr. 1*, op. 4. Denne ble ferdig året etter, 1. november 1950, under hans studieopphold i Paris.<sup>130</sup> Der fikk Bræin Jean Rivier som lærer.<sup>131</sup> Opprinnelig var Bræin tatt inn i Milhaud sin klasse, men han var på dette tidspunktet syk, og det ble derfor Rivier som underviste og oppmuntret Bræin til å holde fast ved sin egen stil.<sup>132</sup> Selv om Bræin oppholdt seg

---

<sup>126</sup> Gaukestad, udatert

<sup>127</sup> Lange, vedlegg 5

<sup>128</sup> Stokke 2000, s. 37

<sup>129</sup> Nesheim 2010

<sup>130</sup> Nesheim 2007

<sup>131</sup> Milhaud D. og J. Rivier, bekreftelse på komposisjonsstudier ved konservatoriet fra brevsamlingen på Nasjonalbiblioteket.

<sup>132</sup> Gaukestad, udatert

i Paris en vinter, sa han selv i et intervju at det vesentlige om komposisjon og orkester hadde han lært hjemme i Norge av Bjarne Brustad. Han hevdet likevel at man ser alt i et klarere perspektiv når man kommer seg ut.<sup>133</sup> Conrad Baden mente derimot at studiene hadde hatt stor betydning for Bræin, og at dette kunne høres gjennom et merkbart dristigere tonespråk og friere tonalitetsfølelse, selv om han ikke lot seg lokke bort fra det som var hans eget.<sup>134</sup>

Edvard Fliflet Bræins familie var også med til Paris. Dette kan selvfølgelig ikke Hans Christian Bræin huske noe av siden han kun var 3–4 år da. I ettertid har Hans Christian Bræin fått inntrykk av at faren slet med sin andre symfoni. «Han prøvde nok å tilpasse seg de nye ideene og tankene i Paris. Han ble også kritisert av sine medstudenter for å være for naiv, mens hans lærer syntes at musikken hans var sjarmerende». Hans Christian mener at det skjedde noe i uttrykket mellom første og andre symfoni. «Tankegangen er kanskje mer sentraleuropeisk, og komponisten problematiserer ting litt mer og uttrykket blir mer alvorlig». Han konkluderer med at komponisten nok endrer seg noe på grunn av Parisoppholdet.<sup>135</sup>

Etter sitt studieopphold i Paris satset Bræin i større grad på komposisjon, og mange av hans store verk ble skrevet i denne perioden. På denne tiden ble Bræin regnet som en av de mest begavede norske komponister.<sup>136</sup> Bræins orkesterkomposisjoner (tre symfonier fra 1950, 1954 og 1968) og hans to operaer *Anne Pedersdotter* (1971) og *Den stundesløse* (1975) står sentralt i hans produksjon, i tillegg til hans mest kjente komposisjon *Ut mot havet* (1964). Bræins tre symfonier belyser i stor grad hans virke som komponist. *Symfoni nr. 1* er firesatsig og har en relativt tradisjonell oppbygning. Første sats er en allegro med en langsom innledning. Andre satsen er en langsom andantesats, etterfulgt av en Scherzo. Fjerde sats er også hurtig, men med en langsom innledning. Nesheim skriver i tekstheftet til *Edvard Fliflet Bræin, Complete Symphonies* at «etterkrigsårenes nasjonale inspirasjon er til stede, i kombinasjon med et tradisjonsorientert internasjonalt uttrykk».<sup>137</sup> Hans *Symfoni nr. 2*, som jeg vil gå dypere til verks i, kom allerede i 1954.

*Symfoni nr. 3*, op. 16 ble ferdigkomponert i 1968, altså flere år senere, i en tid da de modernistiske tendensene i det norske musikklivet sto sterkt. Symfonien består av kun en sats, i sonatesatsform. Den er oppbygd over to temaer. I den første delen er hovedtemaet sentralt og viderefølges av en del der sidetemaet står i fokus. Videre kommer en gjennomføringsdel og en

---

<sup>133</sup> Vedlegg 4

<sup>134</sup> Baden 1976

<sup>135</sup> Bræin, H. C. 2011, intervju

<sup>136</sup> Musikselskabet «Harmonien» 1955

<sup>137</sup> Nesheim 2007, s. 13

forkortet reprise. Hver enkelt del av symfonien har forskjellig tempo, taktart og karakter.<sup>138</sup> I denne symfonien kan man se en viss utvikling i bruken av den tradisjonelle formen, men også gjennom bruk av krassere akkorder. Komponisten hadde også flere påbegynte verk, blant annet en hornkonsert, et *Requiem* og en ballett som skulle ha tittelen *Piken med Svovelstikkerne*, men som han dessverre ikke rakk å fullføre.<sup>139</sup>

Bræins musikk oppfattes ofte som musikantisk og melodios. Nesheim bemerker også at Bræins musikk av enkelte ble oppfattet som gammeldags og reaksjonær ved modernismens gjennombrudd i norsk musikkliv rundt 1960.<sup>140</sup> Bo Wallner har også omtalt Bræin og hans produksjon i *Vår tids musikk i Norden*. Han deler her opp produksjonen i to verkgrupper: de som er muntre i motsetning til de mer seriøse. Han plasserer i denne sammenheng Bræins *Symfoni nr. 2* som det viktigste verket i den seriøse produksjonen. Han trekker også frem at Bræin i dette verket nærmer seg Sjostakovitsj, særlig i første del av første sats.<sup>141</sup> Flere kritikere mener også å kunne høre likheter med Sjostakovitsjs musikk.

Jeg skriver ikke skisser [...] Jeg må spille på pianoet, så har jeg hele orkesterpartituret ferdig i hodet. Jeg ser det for meg. Jeg sier det ikke for å skryte, men slik er det.<sup>142</sup>

Videre skriver Gaukestad at Bræin komponerte slik han syntes at han måtte, uten å klamre seg til bestemte retninger. I et intervju i aftenposten sier Bræin følgende om musikk:

Om bare musikk hadde vært noe så enkelt at det lot seg forklare med ord. Jeg tror man kan forske i hundre år uten å bli klar over hva et orkester er, å sitte med notepennen i hånden- det er liksom alltid å begi seg ut på en spennende ekspedisjon i nye og ukjente eventyrland. Men jeg tror at jeg har oppdaget noe som har med enkelhet å gjøre. Det er ikke slik å forstå at jeg lukker øynene til for verdien i den mer kompliserte musikk, men det er det enkle som ligger for meg, ikke det kompliserte. Så lenge man kan interessere ved å skrive for to stemmer, hvorfor skal man bruke flere?<sup>143</sup>

Hans Christian fortalte: «Han snakket mye om at sidetemaet skulle stå i kontrast til hovedtemaet og være en motsetning, men det var allikevel viktig at de alltid måtte være i slekt!».<sup>144</sup> Stokke skriver i sin artikkel om Bræin at det var Franz Schuberts musikk som gledet han mest, selv om Bræin påpekte at Schubert nok ikke var den største komponisten.<sup>145</sup> Sønnen Hans Christian bemerker at det nok var det umiddelbare og barnslige ved Schuberts musikk

---

<sup>138</sup> *ibid*, s. 15

<sup>139</sup> Bræin, H. C. 2011, intervju

<sup>140</sup> Nesheim 2012

<sup>141</sup> Wallner 1968

<sup>142</sup> Gaukestad, udatert

<sup>143</sup> Ny norsk symfoni. Edvard Fliflet Bræin (1954, 16. juli). I *Aftenposten* [Intervju av M.]

<sup>144</sup> Bræin, H. C. 2011, intervju

<sup>145</sup> Stokke 2000

som tiltalte han. Hans Christian fortalte videre at hans far også var opptatt av Beethoven, noe han ofte nevnte. I flere sammenhenger benyttet han uttrykket «stunden er stor, men Beethoven er større». Dette brukte han å si i forbindelse med at han selv hadde hatt suksess, og ønsket dermed ikke å fremheve seg selv. Hans Christian fortalte også at hans far hadde veldig god hukommelse og kunne se for seg et helt partitur. I tillegg var han nøye, og Hans Christian kan huske at faren satt hjemme ved pianoet og gjentok om og om igjen, særlig overgangene.<sup>146</sup>

Mottoet er: skjønnhet og humor. Hvorfor skal all kunst være så trist? Personlig har jeg opplevet litt av hvert og sett enda mer - å skape en lysere tilværelse i kunsten har vært meg en medisin som har bidratt avgjørende til å holde motet oppe. Hvis min kunst gleder og setter mot i medmennesker, er det min beste belønning.<sup>147</sup>

Dette sier noe om Bræins estetiske holdninger. Han ønsket å glede sine medmennesker, uten at musikken skulle være for komplisert. Han ønsket rett og slett å skrive musikken slik han hørte den i hodet.<sup>148</sup>

Edvard Fliflet Bræin døde 30. april 1976. «Edvard Fliflet Bræins livstråd ble brått klippet over, men han rakk allikevel utrolig meget i de år som blev ham forunt. Og vi minnes ham med vemod».<sup>149</sup>

## 5.2 Egil Hovland (f. 1924)

Egil Hovland er en veldig allsidig komponist som har beveget seg innenfor mange av retningene på 1900-tallet. Han er utdannet organist og har en stor produksjon av kirkelige verk, i tillegg til den verdslige musikken for konsertsalen.

Hovland ble født på Mysen i Eidsberg den 18. oktober 1924. Familien var religiøs, og dette førte til at Hovland kom i forbindelse med Misjonssambandet, hvor han også kom i kontakt med musikken.<sup>150</sup>

Hans far jobbet en periode som korleder og fiolinist, og moren spilte klaver og hadde tidligere spilt orgel. Etter hvert flyttet familien til Fredrikstad, som hadde et rikt kulturliv, både med kor, byorkester og flere dyktige musikere.<sup>151</sup> Her livnærte familien seg som pølsebakere. Pøl-



---

<sup>146</sup> Bræin, H. C. 2011, intervju

<sup>147</sup> Gaukestad, udatert

<sup>148</sup> Bræin, H. C. 2011, intervju

<sup>149</sup> Baden 1976

<sup>150</sup> Herresthal 1977

<sup>151</sup> ibid

semakeriet ble utvidet til en hel pølsefabrikk, der Egil selv og broren gikk aktivt inn i bedriften.<sup>152</sup>

Fra Egil var syv år gammel tok han klavertimer, og opp gjennom barndomsårene hadde han flere lærere.<sup>153</sup> Han lærte også å spille gitar, en egenskap han fikk bruk for i bedehuset.<sup>154</sup> I en alder av 18 år fikk Egil kjøpt et harmonium/ harmonika, og han fikk dermed tilgang til å øve.<sup>155</sup> På denne tiden tok han også orgeltimer hos Søren Gangfløt og dirigerte flere av byens kor. På grunn av krigens utbrudd i 1940 og den tyske okkupasjonen av Norge ble mulighetene for et musikkstudium redusert, og timene med Gangfløt ble av stor betydning for Hovlands utvikling.<sup>156</sup>

Etter krigens slutt startet Egil sine musikkstudier ved Musik-Konservatoriet i Oslo. Han fortsatte også som pølsemaker og deltok aktivt i musikklivet hjemme i Fredrikstad. Hans første komposisjoner ble skrevet på denne tiden og var beregnet til bruk i det lokale kormiljøet, som koralforspill og også sanger til Synnøve Hansen, som han i 1947 giftet seg med. Ved konservatoriet studerte Hovland orgel med Arild Sandvold og Per Steenberg. Hovland var i tillegg elev av Per Steenberg i kontrapunkt, og hos ham fikk Hovland kjennskap til Palestrina-stil. I denne perioden var han også opptatt av gregoriansk sang som ble et viktig element også i hans senere komposisjoner. Gjennom studier med Bjarne Brustad prøvde Hovland seg etter hvert også på komposisjoner i større format, for orkester og kammermusikalske verk.<sup>157</sup>

Hovland måtte etter hvert ta et valg, og i 1949 sluttet han som pølsemaker. Han brukte etter dette tiden på musikk og ble samme år ansatt som organist i Glemmen kirke, en stilling han hadde resten av sitt yrkesaktive liv. Ansettelsen stoppet likevel ikke hans deltakelse i musikklivet i Fredrikstad og hans utvikling som komponist. Jobben i Glemmen kirke inspirerte til både salmeforspill og salmer.<sup>158</sup> Hans produksjon for kor og orgel står sterkt i hans verkliste gjennom hele hans liv, og han gjorde en viktig jobb for fornyelsen av både liturgien og det kirkemusikalske repertoaret.<sup>159</sup>

En av Hovlands første studiereiser gikk til Tyskland i 1950. Her ble han bedre kjent med Hindemiths musikk og komposisjonsteknikk.<sup>160</sup> Dette kommer til en viss grad frem i hans *Suite*

---

<sup>152</sup> Herresthal 1974

<sup>153</sup> ibid

<sup>154</sup> Herresthal 1994

<sup>155</sup> Herresthal 1974

<sup>156</sup> Herresthal 1994

<sup>157</sup> ibid

<sup>158</sup> ibid

<sup>159</sup> E. Hovland, Store norske leksikon 2012

<sup>160</sup> Herresthal (red.) 1994

for fløyte og klaver (1950).<sup>161</sup> Da Oslo Musikkforening i 1951 inviterte til konkurranse for mindre orkesterverk, deltok Hovland med *Festouverture*, op. 18 (1951) som han mottok 2. premie for. Herresthal omtaler i *Norske Komponister*<sup>162</sup> dette som hans startskudd som komponist. I 1953 ble Hovland medlem av Norsk Komponistforening og hadde på denne tiden stor fremgang som komponist.<sup>163</sup> I 1954 mottok Hovland Statens Kunstnerstipend (også det påfølgende år) som ble brukt til studietur til sommerskolen i Darmstadt og seks uker hos Vagn Holmboe i København.<sup>164</sup> På denne tiden hadde Hovland allerede begynt å interessere seg for tolvtonemusikk og komponister som Arnold Schönberg, Anton Webern og Fartein Valen<sup>165</sup>. Allikevel var det Bartóks musikk han studerte i København og som ble en stor inspirasjonskilde til de neste verkene, blant annet *Symfoni nr. 2* (1955) og *Concertino for 3 trompeter og strykere* (1955).

For sin andre symfoni mottok Hovland en pris fra Musikselskabet Harmonien. I et intervju i *Morgenavisen* i Bergen i 1956 etter mottakelsen fikk han spørsmål om verket var moderne. Det er interessant å se på hans vurdering av dette:

Det må jeg ha lov til å si at det er. Men ikke a-tonalt. Jeg skyr prinsipper. Musikken må være spontan og levende, sprunget ut av skaperen selv. Musikk er jo egentlig bare en omforming av alle inntrykk vi absorberer.<sup>166</sup>

På denne tiden begynte flere av de norske komponistene å bevege seg i retning av det som da ble omtalt som moderne musikk, og Hovland uttalte videre:

Jeg står – tror jeg - i en rent spontan opposisjons stilling til det krampaktig norske – det stasjonære - i musikken... Jeg vil bort fra det for jeg tror det stenger for en fri utforming av den. Jeg streber mot noe mer universelt, om jeg tør si det slik.<sup>167</sup>

Hovland fikk flere muligheter til å reise utenlands, og neste reise gikk til Tanglewood, hvor det var sommerkurs i mange disipliner. Hovland tok timer med komponisten Aron Copland.<sup>168</sup> I løpet av dette oppholdet, sommeren 1957, skrev han *Musikk for 10 instrumenter*. Musikken som ble komponert frem til denne perioden blir ofte kalt «Bartók-perioden», og musikken var i store trekk neoklassisk. Hovland var nysgjerrig og ønsket å bevege seg videre i nye retninger, noe som resulterte i en ny studiereise i 1959. Første stopp var Tyskland, vide-

---

<sup>161</sup> Aurdal 2007

<sup>162</sup> Bækkelund (red.) 1977

<sup>163</sup> Johannessen 1999

<sup>164</sup> ibid

<sup>165</sup> ibid

<sup>166</sup> Ung Fredrikstad-komponist vinner «Harmonien»s pris. Egil Hovland. (1956, 8. juni). *Morgenavisen i Bergen* [Intervju av O.]

<sup>167</sup> ibid

<sup>168</sup> Johannessen 1999

re til Milano, så Firenze og ISCM-festivalen i Roma. I et intervju i Programbladet sier han følgende:

Jeg var kommet til veis ende med det tonespråket, og hadde valget mellom å kaste meg ut i det helt nye, eller å gå i frø. Jeg valgte det første, og dro til Firenze til Luigi Dallapiccola og studerte tolvtonemusikk og atonal musikk. Det var en knallhard tid, men jeg kom gjennom den.<sup>169</sup>

Han oppholdt seg 5–6 uker i Firenze, og i denne perioden skrev han på sin *Suite for fløyte og strykeorkester*. I tillegg arbeidet han med analyser av andre musikkverk. I ettertid så han på oppholdet som svært viktig for han, fordi han gjennom dette fikk et avgjørende puff i en ny retning.

Det var etter oppholdet hos Dallapiccola at jeg for alvor begynte å fordype meg i det nye systemet, jeg ble mentalt motivert for selv å skrive atonalt. Det var virkelig et hardt sprang å ta på den tiden, noe som kanskje er vanskelig å skjønne i dag.<sup>170</sup>

I samme intervju sier Hovland at tidligere var det de tekniske sidene ved komponeringen som var viktigst, slik som form og stil. I et intervju i 1983 sa Hovland at han alltid har vært nysgjerrig på det håndverksmessige ved det å komponere og ønsket «å se musikken så å si fra baksiden».<sup>171</sup> Dette bekreftes ytterligere gjennom Aurdals masteroppgave. På spørsmålet «På 1950- og 60-talet snakka du ein del om at du var oppteken av Hindemith. Korleis ser du på dette i dag?» svarte Hovland:

På den tiden skulle man ha musikalske forbilder, og det var en uskreven lov at man skulle skrive i en spesiell stil. Heldigvis løste det seg opp til at man skulle finne en egen stil. Bela Bartók var jeg også opptatt av. Deretter ble det tolvtonestudier med Dallapiccola. En veldig teoretisk tilnærming, men det var i denne stilen jeg følte jeg til slutt fant meg selv.<sup>172</sup>

I mange av Hovlands verk fra 60-tallet benyttes tolvtoneteknikken, men gjerne i kombinasjon med aleatorikk og klangflate-teknikk. I hans senere musikk kan man se en blanding av flere av disse musikalske elementene i en mer nyromantisk retning, og tanken om å kommunisere med et publikum ble mer og mer vektlagt.<sup>173</sup> Dette sier noe om hans holdning til musikkens uttrykksside.

### Sammenligning

Både Bræin og Hovland var påvirket av de neoklassiske tendensene, men Hovland gjorde et bevisst valg om å hente inspirasjon fra den internasjonale musikken. Begge komponistene

---

<sup>169</sup> Reitan 1978

<sup>170</sup> Reitan 1983, s. 4

<sup>171</sup> *ibid*, s. 3

<sup>172</sup> Aurdal 2007, s. 71

<sup>173</sup> Reitan 1978

hadde organistutdanning som utgangspunkt og hadde tatt timer i komposisjon med komponisten og fiolinisten Bjarne Brustad (1895–1978).<sup>174</sup> Brustad hadde selv vært i utlandet og mottatt impulser fra musikklivet i Europa. Gjennom studieopphold i Paris ble han godt kjent med Stravinskis musikk, men også Bartók, Kodály og Hindemiths musikk fikk stor betydning for han.<sup>175</sup> Både for Bræin og Hovland ble han av betydning som lærer. Bræin skrev i et brev til han:

Jeg tenker ofte på hvor mye jeg skylder deg, hvor avgjørende du har grepet inn i min utvikling. Og heldigvis i ung alder- altså i rette tid- så det har gått i blodet! Jeg tenker også ofte på din klangsans, som tydeligvis er sjelden vare!<sup>176</sup>

I et intervju med Lorentz Reitan forklarer Hovland at Brustad var et veldig spennende menneske, og kanskje særlig fordi han var såpass selvopptatt. Han tok alltid i bruk sin egen musikk i undervisningssammenheng, men Hovland poengterer her at han også hadde mange erfaringer som han videreformidlet til sine elever. Hovland bemerker Brustads allsidighet og praktiske sans, særlig når det gjaldt instrumentering.<sup>177</sup> Både Bræin og Hovland hadde Bjarne Brustad som komposisjonslærer i Oslo, men på et nokså tidlig stadium i deres utvikling som komponister. Begge komponistene hadde studert utenlands, men Hovland oppsøkte det internasjonale og modernistiske miljøet i større grad enn det Bræin gjorde.

### 5.3 *Symfoni nr. 2, op. 8 (1954) av Edvard Fliflet Bræin*

Den har vært dyrekjøpt, men jeg har på følelsen at jeg har funnet fram til noe her. Det tar jo litt tid å bli klar over ens egne anlegg, og jeg tror at jeg i dette verket har nådd frem til noe som er uttrykk for min egen personlighet. Ja, unnskyld at jeg snakker så ubeskjeden, men De skjønner jeg har holdt på i tre år med dette verk, som det tar 24 minutter å spille.<sup>178</sup>

Bræins *Symfoni nr. 2* ble påbegynt i april 1951 under hans studieopphold i Paris hos Jean Rivier. Den første satsen var ferdig 30. desember 1953, mens verket i sin helhet ble ferdigstilt 19. september 1954. Verket er skrevet for fullt orkester, med piano, harpe og celesta. Det ble så uroppført i en radioproduksjon i NRK 9. februar 1955 med Filharmonisk Selskaps Orkester med Øivin Fjeldstad som dirigent.<sup>179</sup> Symfonien ble for første gang fremført på konsert i Bergen med Harmoniens Orkester 3. mars 1955, også med Fjeldstad som dirigent.<sup>180</sup> Først 2. desember 1964 satte Filharmonisk Selskaps Orkester symfonien opp på konsertprogrammet,

---

<sup>174</sup> Bjerkestrand 2009, s. 109

<sup>175</sup> Grinde 1993

<sup>176</sup> Bræin 1973

<sup>177</sup> Reitan 1983

<sup>178</sup> Ny norsk symfoni. Edvard Fliflet Bræin (1954, 16. juli). I *Aftenposten* [Intervju av M.]

<sup>179</sup> Opptak fra radioarkivet i NRK

<sup>180</sup> Musikkelskabet «Harmonien» 1955



med Fjeldstad som dirigent.<sup>181</sup> Symfonien ble også fremført i svensk radio med Radiotjänst og Tor Mann som dirigent. Konserten gikk på program 2 den 5. januar 1957.<sup>182</sup> I etterkant av denne fremføringen jobbet Bræin med å få oppført symfonien i London av B.B.C. sitt orkester, men dette ble det dessverre ikke noe av. I et brev til den norske ambassaden i London, ved kulturråd Carl Hambro, skrev Bræin:

Hvis De mener at Symfoni nr. 2 ikke har interesse foreløpig vil jeg være takknemlig for å få partituret til denne returnert da der ikke finnes kopi. Hvis De gjerne vil beholde det en tid vil jeg sette pris på bare å få et par ord om hvor partituret befinner seg.<sup>183</sup>

Komponisten hadde altså sendt fra seg partituret, uten å ha tilgang på en kopi. Verket ble sendt på radio med Musikkelskabet Harmoniens Orkester og Karsten Andersen som dirigent 3. mars 1975 og 6. desember 1979.<sup>184</sup> Verket ble også sendt på radio i 1987 med Kringkastingsorkesteret og Per Sigmund Torp som dirigent.<sup>185</sup> Den uken opplevde Per Sigmund Torp som en tung uke. Stemmematerialet var i dårlig forfatning, noe han ikke var klar over før han satte i gang med jobben. Mye av tiden den uken gikk dermed med til å lese og tolke notene.<sup>186</sup> Notene er skrevet for hånd, og mye er vanskelig å lese. I ettertid har Peter Szilvay tatt opp arbeidet med stemmematerialet i symfonien og gjort forbedringer, slik at det skal være mulig å jobbe med musikken. Allikevel er ikke notene i den forfatningen som er ønskelig. Verket ble utgitt på album sammen med de to andre symfoniene til Bræin i 2007 med Kringkastingsorkesteret og Peter Szilvay. Denne innspillingen har vært viktig for mitt arbeid med musikken. I tillegg til de nevnte fremføringer av symfonien er notene lånt ut til flere orkestre i løpet av årene.<sup>187</sup>

## Resepsjon

Dessverre kunne jeg ikke finne noen kritikker fra uroppføringen i radio fra 1955, men fra konserten i Bergen samme vår var den kommentert i *Bergens Tidene*. Her er det interessant å se på bruken av ordene atonale klangvirkninger og sære dissonanser.

Der er også en viss kjempen mellom sorg og glede, mellom moll og dur, en viss streben etter atonale klangvirkninger og sære dissonanser, som ofte kan gjøre seg pikant. [...] Ellers er det umiddelbare inntrykket at komponisten har lett for å skrive, tanker og stemninger kommer

---

<sup>181</sup> Filharmonisk Selskap 1964

<sup>182</sup> Bræin 1957

<sup>183</sup> ibid

<sup>184</sup> Informasjon fra radioarkivet i NRK, arkivnr. 19791206 og 19750303

<sup>185</sup> MICs arkiv, DAT-362/12

<sup>186</sup> Samtale med Per Sigmund Torp på Norges Musikkhøgskole høsten 2011

<sup>187</sup> Notearkivet i NRK, utlånskortet til *Symfoni nr. 2*.

spontant og ureflektert, men kanskje litt tilfeldig, at han har bra tak på de orkestrale virkemidler og som regel vet å kle sine tanker i en interessant og virkningsfull orkesterdrakt.<sup>188</sup>

Etter konserten i 1964 har jeg kommet over kritikker av Egge<sup>189</sup>, Hurum<sup>190</sup>, Mortensen<sup>191</sup> og Riefling<sup>192</sup>. Ingen av disse kritikkene nevner noe om at musikken klinger atonalt eller dissonerende. Det har nok sammenheng med at det har gått ti år siden symfonien ble skrevet. Alle kritikkene bemerker at Bræin har et godt lag meg orkesteret gjennom utmerket instrumentering, og Finn Mortensen skriver begeistret at «verket bærer preg av symfonisk begavelse».<sup>193</sup> Både Egge, Hurum, Mortensen og Riefling bemerker påvirkningen fra Sjostakovitsj. Allikevel bemerket Mortensen at det ikke er snakk om plagiering.<sup>194</sup>

Kritikerne hadde en del motforestillinger til symfonien generelt. Hurum bemerket at symfonien nok ikke var et mesterverk, men likevel skrev han at «Bræin har et beundringsverdig godt tak på orkesteret som akustisk instrument, og han har så mye musikk i seg at han naturlig fanger lytteren».<sup>195</sup> Bræin var nok spesielt opptatt av orkesteret og sa i et intervju med Ole Kristian Stokke at «symfoniene er Musikken med stor M».<sup>196</sup> Egge skrev: «Symfonien er som helhet ujevn, men de gode glimtene forsoner en hel del».<sup>197</sup> Riefling avslutter sin kritikk med å skrive «Gjennom mesteparten av symfonien turnerer komponisten både sitt stoff og det store symfoniorkester på en avgjort talentfull og elegant måte, og man må nå med spenning imøtese nye symfonier av Fliflet Bræin».<sup>198</sup> Ingen av kritikerne skrev noe om musikkens forhold til det tradisjonelle eller det moderne, unntatt kritikken etter konserten i Bergen i 1955.

#### **5.4 Suite for fløyte og strykeorkester, op. 31 (1959) av Egil Hovland**

«Før jeg dro til Firenze hadde jeg begynt på et verk i tolvtonestil, suiten for fløyte og strykere, og det skrev jeg videre på under hans veiledning».<sup>199</sup> Suiten for fløyte var tilegnet Alf Andersen og ble fullført 21. november 1959. Verket er skrevet for solofløyte og strykeorkester, bestående av 6 fioliner I, 6 fioliner II, 4 bratsjer, 4 celloer og 2 kontrabasser. Verket har en varighet på rundt 20 minutter, fordelt på 5 satser. Stykket ble uroppført 28. april 1960 med Alf

---

<sup>188</sup> O.H. 1955

<sup>189</sup> Egge 1964

<sup>190</sup> Hurum 1964

<sup>191</sup> Mortensen 1964

<sup>192</sup> Riefling 1964

<sup>193</sup> Mortensen 1964

<sup>194</sup> ibid

<sup>195</sup> Hurum 1964

<sup>196</sup> Stokke 2000

<sup>197</sup> Egge 1964

<sup>198</sup> Riefling 1964

<sup>199</sup> Reitan 1983, s. 4

Andersen som solist, Filharmonisk Selskaps Orkester og dirigenten Sverre Bruland.<sup>200</sup> I ettertid ble verket fremført på de *Nordiske Musikkdager* i København 12. september 1962 av fløytisten Erik Thomsen, Collegium Musicum og dirigenten Lavard Friisholm.<sup>201</sup> 16. mars 1967 ble verket på nytt fremført, denne gangen med Per Øien som solist, og samme dirigent og orkester som i 1960. Verket ble tatt opp av de samme utøverne i 1975, og ble fremført 1. november, men det er usikkert om dette var en konsert eller radioproduksjon. Så langt jeg har funnet ut, er verket ikke fremført ved flere anledninger.<sup>202</sup> Notene er utgitt hos MIC, norsk musikkinformasjon. Det finnes til dags dato ingen utgitte innspillinger av verket. I mitt arbeid har jeg hørt på opptak fra de norske oppføringene. Disse innspillingene finnes i NRK sitt radioarkiv.

Heller ikke dette verket er av den typen hvor livets dypeste problemer skal tolkes i toner, eller hvor formproblemer løses som kaller på understøttelse gjennom detaljert analyse. I det mest utvortes forløp faller denne musikken i tråd med før-klassikens konserterende stil, men er selvsagt i høy grad ny vin på gammel krukke, det vil allerede tema-stoffet gi tydelig beskjed om.<sup>203</sup>

I litteraturen blir dette verket omtalt som det første norske tolvtoneverk for orkester.<sup>204</sup> Tolvtoneteknikken som han her har gjort seg kjent med, blir et viktig kompositorisk fundament for senere komposisjoner. Hovland er som kjent opptatt av melodien, også når det gjaldt tolvtonerekkene. Selv har han uttalt at han aldri har konstruert en tolvtonerekke, og at hans rekker alltid har blitt til på bakgrunn av en musikalsk fornemmelse. På samme tid må man kunne si at å komponere musikk ved bruk av en tolvtonerekke bygger på en form for konstruksjon, fordi det allerede er bestemt at alle tolv tonene må settes i en rekkefølge. Videre påpekte Hovland at det melodiske innholdet i hans musikk er avhengig av rytmen, og for han er disse parametrene gjensidig avhengige av hverandre.<sup>205</sup>

## Resepsjon

I alt har jeg funnet seks kritikker, og disse er skrevet av: Egge, Hall, Hurum, Kvandal, Ludt og Riefing. Felles for alle kritikkene er begeistringen for fløytisten Alf Andersens spill. I tillegg skrives det at verket ble godt mottatt av publikum, selv om det ikke var så mange som hadde møtt opp til konserten: «Som ventelig kunne være var Aulaen sparsomt besatt, publikums interesse strekker seg dessverre ikke så langt».<sup>206</sup> Også dirigenten og orkesteret ble godt

---

<sup>200</sup> Informasjon fra noteutgaven

<sup>201</sup> Det virtuelle musikkbibliotek 2011

<sup>202</sup> Informasjon fra MICs arkiv, notene var kun utleid til NRK fra norsk komponistforening. Fra 1991 overtok MIC arkivet til norsk komponistforening.

<sup>203</sup> Filharmonisk Selskap 1960

<sup>204</sup> Herresthal 1974

<sup>205</sup> Reitan 1983

<sup>206</sup> Ludt 1960

mottatt av både publikum og kritikere. Finn Ludt og Reimar Riefling kommenterte imidlertid at det i Hovlands suite var en del urenheter i fiolingroupen<sup>207</sup> og at prøvetiden nok hadde vært knapp<sup>208</sup>. «Aulaen har sett bedre hus, men hørt langt «verre» musikk».<sup>209</sup> «Det er virkelig nedslående og skammelig at det vises så liten interesse for hva som skapes i dagens norske musikk».<sup>210</sup>

I hovedsak var kritikerne positive til Hovlands verk, hvor både hans bruk av tolvtoneteknikk og det musikantiske uttrykket ble kommentert. Hurum skrev at «Egil Hovland opererer i alt vesentlig på ren tolvtone-grunn»<sup>211</sup>, mens Pauline Hall bemerket at «Hvilken grad av intimitet han er nådd frem til i sitt forhold til tolvtoneteknikken vil jeg ikke ordfeste før jeg kjenner verket bedre, men han er klart inne på denne veien».<sup>212</sup> Kvandal la derimot mer vekt på det musikantiske og skrev at «musikken [...] strømmer naturlig og smidig med vekten først og fremst på det musikantiske, diverterende».<sup>213</sup> Egge skrev ikke noe om bruk av tolvtoneteknikk, men bemerket i stedet intervallstrukturenes identitet:

Første satsen er en Intrata, og når neste satsen Ostinato er passert, så har en etter hvert oppfattet at intervall-rekkene festner seg og skaper en viss seriellaktig identitet. [...] så kommer en Passacaglia med en egen konsentrert intervallorganisme mot en fantasifull fløytstemme [...] Finalen fulgte rytmisk elegant og en hadde følelsen av en vellykket klanglig fornyelse i Hovlands tonespråk som peker framover.<sup>214</sup>

Riefling kommenterte at Hovland «arter seg som en artistisk og kresen kammermusiker, og en helt raffinert variert rytme danner et vesentlig element. Tematisk og formalt er suiten utmerket gjennomarbeidet».<sup>215</sup> Det er interessant å se på hvordan verket ble mottatt i Danmark. I *Berlingske Tidende* ble det kommentert at suiten «konserterede godt og let på traditionel mánér, snart forsøget sig i en seriel, dog knap nok atonal stil»<sup>216</sup>. I *Politiken* etter samme konsert står det følgende: «[...] er nordmanden [...] fortrinsvis musikant. Det vedkender han åbent i første sats [...], men da han i de øvrige satser koketterer med en udbredt teknik, opstår der en indre konflikt mellem musikanten og konstruktøren. Den første rolle klæder ham bedst».<sup>217</sup>

---

<sup>207</sup> ibid

<sup>208</sup> Riefling 1960

<sup>209</sup> Hurum 1960

<sup>210</sup> Riefling 1960

<sup>211</sup> Hurum 1960

<sup>212</sup> Hall 1960

<sup>213</sup> Kvandal 1960

<sup>214</sup> Egge 1960

<sup>215</sup> Riefling 1960

<sup>216</sup> C-bas 1962

<sup>217</sup> Sch. P. 1962

I store trekk kan man si at verket ble godt mottatt. I etterkant sendte Hovland partitur og opp-  
tak til Luigi Dallapiccola og fikk kommentarer fra ham:

Jeg er lykkelig over å kunne lykkeønske Dem av hele mitt hjerte. [...] Først og fremst har jeg merket meg stilistisk divergens mellom den første satsen og de øvrige. [...] Men alt dette vil jeg ikke slett nekte at også den første sats er meget vakker! Andre ting opptar meg litt: for eksempel den bruk De gjør av oktavene. [...] Videre vil det være noe å diskutere med hensyn til visse rytmiske formuleringer, den tilsynelatende avledning av den såkalte neoklassiske musikk, [...] som har forgiftet det musikalske liv på denne jord i 25 år. [...] Det dreier seg om detaljer som De ser.<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> Dallapiccola 1961

## 6.0 Analyse av verkene

---

I følgende kapittel vil verkene bli presentert gjennom analyse av form, melodi/ toneart/ rekkebehandling, harmonikk/ akkompagnement og rytmikk. Satsene behandles hver for seg. Analysedelene avsluttes med en oppsummerende betraktning på de komposisjonstekniske elementene for satsene samlet.

### 5.1 *Symfoni nr. 2, op. 8 (1954)* av Edvard Fliflet Bræin

Symfonien er fra 1954 og ble påbegynt under mitt studieopphold i Paris. Verket har 3 sats. Den første er en bredt anlagt Andante av alvorlig innhold, stort sett i sonateform. Den andre er en knapp Scherzo av lett karakter, og tredje sats: Finale i sonateform av energibetonet innhold.<sup>219</sup>

Verket varer i rundt 25 minutter, med omtrent 11, 4:30 og 10 minutter fordelt på hver sats.

#### 6.1.1 I – *Adagio non troppo*

Den første satsen i symfonien er i et rolig tempo, med benevnelsen *Adagio non troppo*. Satsen er lyrisk og sart, på samme tid som den har rytmiske elementer som er mer pregnante. Hovedtemaet og sidetemaet står i kontrast til hverandre. H.T. er melodisk og melankolsk, mens S.T. er av rytmisk karakter. Det vil si at S.T. oppleves mer pågående, og i gjennomføringen får det i tillegg et friskt og energisk preg. Også strukturen er vesensforskjellig mellom de to temaene. H.T. er i stor grad preget av de melodiske linjene, der det dannes samklanger gjennom melodis linjeføring og akkompagnement. Det fører til at det får et homofont og horisontalt preg, i motsetning til S.T., som i større grad behandles polyfont og får en tykkere struktur. I tillegg benyttes kontrapunktisk behandling og imitasjon både i H.T. og S.T. Satsen er i helhet utholdt og med tyngde, og det er store kontraster mellom det skjøre og de kraftige og utadvendte delene.

#### Form

Jeg vil starte dette avsnittet med å gi en oversikt over symfoniens form.

---

<sup>219</sup> Brev fra Edvard Fliflet Bræin til Radiotjänst, Musikavdelingen, 17. desember 1956

KONDENSERT			
Del	Taktnr.	Antall takter	
Introduksjon	1–3	3	
Eksposisjon	4–53	50	
Gjennomføring	54–103	50	
Reprise	104–129	26	
Coda	130–137, kombinert med reprise av S.T.	8	Totalt <b>137</b>

DETALJERT		
Taktnr.	Innhold	Takter
1	Åpning i stryk og messing	3
4	Eksposisjon, H.T. i fløyte og stryk, e-moll (T)	10
14	A, figurer fra H.T. imitasjon, bygger intensitet	16
30	B, første høydepunkt	8
38	Kontrapunktisk innledning til S.T. i A-dur (Sv)	10
48	D, kommentar til S.T. og overledning	6
54	E, 6/8-delstakt, nytt tema (lik stemning som H.T.), melodi-akkompagnement, h-moll (D)	7
61	Tilbake til 4/4, tema utledet av S.T., F: 64	7
68	S.T. i trompet og trombone, 82: S.T. brutt opp, G: 70, H: 77	16
84	I, Klangteppe, melodisk del, overgang til reprise, K: 98	20
104	Reprise, H.T. i fløyte med kontrapunktisk cellostemme, e-moll	10
114	Kontrapunktisk behandling, L: 115	16
130	M, Coda, S.T. på tonikaplanet, E-dur (Tv)	8

Satsen starter med en kort introduksjon, med et unisont utsagn i stryk, som besvares av en etterdønnende akkompagnementsfigur i messing. Denne synkoperte rytmiske figuren følger som et viktig grunnelement gjennom hele satsen. I takt 4 introduseres hovedtemaet i fløyte:

#### Hovedtema i fløyte

The musical score shows the main theme in flute, consisting of two staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (E-flat major/C minor). The melody is marked 'p dolce espressivo'. The second staff continues the melody, showing a change in time signature to 3/4 and then back to 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some syncopation.

Dette alvorlige og lyriske temaet setter grunnstemningen for satsen, og faktisk symfonien som helhet, med dens alvorlige undertone. Temaets alvorlige stemning kommer frem gjennom mollpreget og den nedadgående bevegelsen. Allerede her kommer Bræins klarhet og «enkelhet» frem. Fløyten akkompagneres kun av et stryketeppe i relativt lavt register, noe som fører til at melodien kommer klart og tydelig til uttrykk.

Fra takt 14 blir musikken tykkere orkestrert og flere instrumenter kobles til det melodiske materialet. Det bygges videre opp mot satsens første høydepunkt fra takt 30. Fra takt 38 kommer en kort innledning til S.T. i obo, mens selve S.T. presenteres i takt 39 i klarinett og fagott.

Sidetema i klarinett, fagott og horn

Etter dette følger en liten del som kommentar til S.T., og fortsetter som en overledning mot gjennomføringsdelen. Denne starter med et sart tema, som blir akkompagnert av stryk, og får en enkel og klar struktur. Videre er det S.T. som behandles i gjennomføringen. I reisen er H.T. som i eksposisjonen instrumentert i fløyte. I tillegg har cellostemmen en kontrapunktisk motstemme. S.T. benyttes ikke i reisen, men kommer tilbake mot slutten av satsen, i codaen. I helhet er med andre ord satsens formstruktur relativt tydelig oppdelt.

Selv om sonatesatsformen er utgangspunktet for formstrukturen, er det tydelig at komposisjonen flere steder beveger seg utenfor skjemaet. Dette er i utgangspunktet ikke uvanlig, siden sonatesatsformen kun er et gjennomsnitt av mange komposisjoners form. I gjennomføringsdelen benyttes ikke H.T. Denne delen starter istedenfor med et nytt tema, også av lyrisk karakter. Før reisen er det satt inn en relativt selvstendig del, som fungerer som en overledning. Dette er med på å gi en personlig utforming, selv om utgangspunktet for satsen er en tradisjonell formstruktur.

### Melodi og toneart

De melodiske elementene er gjennom hele satsen i forgrunn. H.T. er utformet gjennom sprang (hvor både liten og stor ters, kvart, kvint, liten og stor sekst og liten septim er representert) og trinnvise bevegelser, med en ambitus fra  $a^1-f^3$ . De melodiske bevegelsene er i stor grad nedadgående legatolinjer. Fra hovedtemaets inntreden i takt 4, oppleves en tydelig e-moll, både



harmonisk og i den melodiske strukturen. Likevel beholdes ikke tonearten like tydelig gjennom hele temaet. Om man studerer toneutvalget i H.T., viser det seg at alle de tolv kromatiske tonene, unntatt *diss*, er representert innenfor de ti taktene. Tonen *e* forekommer flest ganger (7), noe som korrelerer med at e-moll oppleves som tonika. Det at *diss* ikke benyttes, viser at ledetonen ikke er viktig i det melodiske forløpet.

Heller ikke i akkompagnementet forekommer *diss*, med unntak av *ess* i siste takt av H.T. Her har imidlertid ikke akkorden en dominantisk funksjon, og tonen fungerer dermed ikke som ledetone. I reisen blir H.T. repetert identisk i fløytstemmen. Akkompagnementet i stryk har de samme harmoniske funksjonene, men har her en annen rytmisk funksjon. Den store forskjellen ligger i at cellostemmen har fått en selvstendig melodisk funksjon, som er et godt eksempel på kontrapunktisk behandling. Melodien bygger opp under H.T. og har blant annet i takt 107–108 en oppgang som et slag senere forekommer i fløytens stemme. Cellostemmen beveger seg innenfor alle de kromatiske tonene.

Det melodiske materialet fra takt 14 er bygd opp av siste del av H.T. og utvikles gjennom imitasjon i de forskjellige stemmene. Denne bevegelsen starter i cello og kontrabass, før horn overtar. I takt 16 overtar obo linjeføringen, men blir kommentert av klarinettstemmen fra takt 17. Dette, i tillegg til doblinger på tvers av instrumentgruppene, er med på å utvikle klangbildet.

Mange av samklangene i satsen er basert på terser, som for eksempel i takt 27 og 30. I takt 27 benyttes i tillegg flere elementer på samme tid. Fløyte I, obo II og fagott har et oppadgående kvintsprang. På samme tid ligger et rytmisk pregnant motiv, bestående av to sekstendeler etterfulgt av to åttendeler og punktert firedel, i klarinett, fiolin og bratsj. Motivet har en samklang på en stor sekst, altså komplementærintervallet til liten ters. I tillegg har cello og kontrabass en motadgående bevegelse, som hopper ned en kvart, til samme tone som allerede ligger i fløyte, obo og fagott. I takt 30 starter en homofon del, med vertikal struktur gjennom unison rytme og samklanger i tersintervall. Her ligger fløyte I, obo II, horn I, fiolin I (øvre stemme) og fiolin II (nedre stemme) på en *gess*, mens fløyte II, klarinett I, horn II, fiolin I (øvre stemme) og bratsj I ligger en liten ters under med den samme bevegelsen. I tillegg ligger det to elementer i obo I, klarinett II, fiolin I (nedre stemme) og bratsj II, som kommenterer og fyller ut med sekstendelsbevegelser, mens basstemmen ligger i fagott og den dype strykegruppen. Dette gjør at klangbildet utvikles og musikkens struktur blir tykkere.

I den melodiske utformingen i S.T. ligger tonene tettere, for det meste i små eller store sekunder, men det forekommer også sprang. Sprangene etterfølges av en trinnvis bevegelse i

motsatt retning. S.T. har en ambitus fra  $g^{1-}b^2$ , og beveger seg altså innenfor færre toner enn H.T. S.T. benytter alle de kromatiske tonene, med størst forekomst av *ciss* (10), *c* (9) og *a* (9). Melodien akkompagneres av en A-dur, og tonearten kan dermed fastsettes til å befinne seg på fjerde trinn, altså en subdominantvariant. Tradisjonelt ville S.T. gått i parallelltonearten. Melodien gir egentlig ingen klar indikasjon på en A-dur, og det er dermed vanskelig å få en klar oppfattelse av tonaliteten. Også A-dur som ligger i stryk blir vanskeligere å oppfatte, siden melodien ikke har en grunntoneforankring. Obostemmen har en selvstendig utforming og forholder seg kontrapunktisk til H.T. i klarinett og fagott. I codaen benyttes S.T. på nytt, men denne gangen på tonikaplanet, men i dur, altså tonikavariant.

Gjennomføringsdelen starter med melodi i obo, og blir overtatt av klarinett. Dette er et nytt tema, og fungerer som en liten introduksjon før S.T. behandles. Strukturen er enkel, og består kun av melodi og akkompagnement, slik som strukturen til H.T. Akkompagnementsfiguren ligger her i harpe og celesta, i tillegg til stryk. Dette er med på å skape et nytt klangbilde. Tonearten er ikke særlig tydelig, men starter i h-moll. Temaets uttrykk kan minne om H.T. Og det kan muligens være grunnen til at komponisten har valgt å benytte seg kun av S.T. i resten av gjennomføringen. Sammenliknet med eksposisjonen får dessuten S.T. her en mer fremadrettet karakter, gjennom endringer i instrumentasjon, styrkegrad og intensitet.

### Harmonikk og akkompagnement

Begynnelsen av satsen gir en opplevelse av  $c^\sharp$ -moll som toneart. Harmonikken beveger seg i takt 2 videre, og bli liggende på en  $g^\sharp$  uten kvint ( $Dv^5$ ). Akkorden kan også tolkes som en E-dur uten grunntone. Denne  $g^\sharp$  (eller E) beveger seg direkte inn i en e-moll i takt 3, som også er hovedtonearten i hovedtemaet. H.T. har akkordfølgen  $e(T) - \text{D}^7 - f - e(T) - A/C^\sharp(Sv) - A - E^9/G^\sharp(Tv) - E^7/G^\sharp - E^{add9}/G^\sharp - A(Sv)$  (takt 4–10). Fra takt 10 beveger fiolinstemmene seg parallelt, mens bratsjstemmen ligger på en orgeltone i bunnen. Det oppstår da en  $d/A - \text{D}^6/A - f^5/A - A^{7\sharp}$ . Fra takt 11 har fiolinene kromatisk nedadgående bevegelse i små terssprang. Unntaket er overgangen til takt 14, der fiolin II har et stort sekundsprang ned, og dermed skaper en treklang av store terser. Treklangen kan tolkes som en  $A^\sharp^5$ , og gir en følelse av åpenhet, uten noen spesiell affinitet videre. Følgelig blir det også vanskelig å oppfatte en grunntone.

I takt 15 og 16 fortsetter samklngen på et lite tersintervall mellom fiolin II og bratsj (bortsett fra en åttendel), og ender på et kvartsprang som obostemmen fyller ut, slik at samklngen blir enharmonisk med  $c^\sharp/G$ . Eksemplene viser at akkordene i satsen er satt sammen på ulike måter. I H.T. følger akkordene enn viss tradisjonell sammenheng, men videre er ikke akkordene tradisjonelt funksjonsharmonisk sammensatt. Det er også eksempler på at akkordene står i

mediantforbindelser. Dette fører til spennende kombinasjoner, som ofte er uforutsigbare, i tillegg til at flere tillagte toner i akkordene gjør harmonikken mer diffus.

Fra takt 21 ligger dyp stryk og klarinett på den synkoperte rytmen som et teppe. I takt 21 er samklngen en  $B^{b9\sharp}$ , som gjennom en kromatisk heving av tonene i cello, bratsj og klarinett, kan tolkes som en  $\text{D}^7/B$ . Kontrabassen ligger på en orgeltone gjennom hele bevegelsen, noe som også er med på å bygge opp spenning og intensitet. På samme tid spiller fiolin I en melodisk linje som kommenteres av fiolin II. Videre i forløpet er det de melodiske linjeføringene som bestemmer samklngen, og ikke en forutbestemt harmonisk struktur. Det er altså ikke det harmoniske mønsteret, med affinitet til neste akkord som er utgangspunktet for det harmoniske forløpet.

På første slag i takt 30 dannes en tett samklang mellom de forskjellige elementene (omtalt under melodi og toneart), hvor det ene elementet blir parallellført med et lite tersintervall. Denne samklngen består av tonene *f, a, ess* og *gess* til *a, c, ess* og *gess*, hvor tonene først gnisser mot hverandre, før det oppstår en forminskert firklng. Takt 35 skiller seg ut gjennom en cluster-klng. Horn, fiolin og bratsj ligger på en  $G^\sharp$ -dur. I tillegg ligger klarinett, cello og kontrabass på motivet *ciss, diss, e, ciss, diss, e, e, fiss, g*, altså i små terser, noe som skaper små sekundintervaller mot akkorden. I takt 36 ender bevegelsen på en ny cluster-klng, bestående av tonene *b, g, d, giss, ciss, h*. Tonene ligger nær hverandre, noe som gir et krast uttrykk. Eventuelt kan klngen tolkes som en  $g^{\text{add}\sharp 3,5,9}$ .

Når S.T. starter i takt 39 blir harmonikken enklere oppbygd, med A-dur i fiolin, bratsj og cello i takt 39 og 40. Akkordene oppleves ikke enkle, på grunn av samklngene på tvers av S.T., oboens kontrapunktiske stemme og førstefiolins trinnvise bevegelser. Noe liknende skjer i takt 48, der cello og kontrabass ligger på en F-dur, som endres til f-moll gjennom den øverste cellostemmens kromatiske nedadgående bevegelse. Den kromatiske bevegelsen fortsetter i de to neste taktene og fører til nye samklnger. På samme tid ligger melodi i fiolin, i tillegg til en sekvensert bevegelse (sekvenseres en stor sekund ned for hver gang) i tersavstand i bratsj, og dobling i klarinett fra takt 49. Dette skaper tilslørt harmonikk. Delen ender med at melodien blir akkompagnert av en F-dur i takt 50. Her har ikke melodi og akkord særlig nær tilknytning, hvilket også er med på å tilsløre harmonikken og toneartsfølelsen.

Fra begynnelsen av gjennomføringen er harmonikken tydelig oppbygd av en h/D. I tillegg korrelerer melodien med en h-moll. Både den enkle harmonikken, ny taktart og ny instrumentasjon er altså med på å danne et nytt klangbilde.

Fra takt 84 og frem mot reisen har samklangene større egenverdi enn de melodiske linjene. Karakteren er mystisk og vekker oppmerksomhet. Det starter med en unison tone i bratsj-stemmene. Samklngen utvikles gjennom endring av intervallet, og danner i takt 86, sammen med klarinettstemmene, en samklang bestående av *ass*, *diss*, *b* og *dess*. Dette er en akkord som kan tolkes på flere vis ( $A^{\flat \text{ add } 9 \text{ } 11 \text{ } \sharp}$ ,  $D^{\sharp 7 \text{ sus } 4} / A^{\flat}$ ,  $b^7 \text{ add } 11 \text{ } \sharp$  eller en  $D^{\flat 6 \text{ add } 9} / A^{\flat}$ ), og står i kontrast til den neste akkorden i C-dur. Akkorden får i løpet av takten tillagt en mollters og høy 7-er, før bevegelsen i neste takt går tilbake til C. I de påfølgende taktene går akkordene fra  $c^{\sharp} - C^{\sharp \text{ add } \flat 3 \text{ } \flat 9 \text{ } \sharp 5} - dm - B^{\text{ add } \sharp 5} / D - e^{\text{ add } 9}$ . Dette er ingen tradisjonell funksjonsharmonisk sammensetning. Sammenkoblingen av akkorder skjer gjennom en kromatisk bassoppgang. I tillegg samsvarer ikke akkordene helt med melodilinen i førstefiolin, noe som fører til at tonaliteten svekkes.

Fra takt 94 dannes det samklanger gjennom de kromatiske linjeføringene, der lys treblås og førstefiolin dobles og beveger seg kromatisk nedover i liten tersavstand. I fiolin II, bratsj og horn I og III beveger stemmene seg kromatisk oppover, med utgangspunkt i tonene *g*, *e* og *ass*. I tillegg ligger horn II og IV på en *c*, og cello og kontrabass har sin egen trinnvise bassoppgang i bunnen. Dette fører til at hele klangbildet blir tett. Det inneholder flere toner som ligger i sekundavstand, uten å få noen akkordisk funksjon i takt 96, hvor akkorden kan tolkes som en  $F^{6 \text{ add } \flat 9}$ .

I reisen benyttes de samme akkordene som i eksposisjonen, men det gjøres endringer i rytmikk, i tillegg til at cellostemmen har en melodisk utforming. Satsen avsluttes med tre takter i E-dur. I takt 135 har denne en tillagt 6-er og 7-er, som i takten etter får tilført en maj7. Deretter blir 6-eren senket et halvt trinn, før satsen avslutter på en  $E^{\text{maj } 7 \text{ } \flat 6}$ . Selv om dette i utgangspunktet er en durakkord, får den et annet preg med de tillagte tonene. Den mystiske og dystre stemningen i satsen blir på denne måten forsterket.

## Rytmikk

Den rytmiske utformingen i satsen spiller en viktig rolle for kontrasten mellom delene. Grunntempoet er  $\text{♩} = 65$ . Satsen starter i 3/4-dels taktart, men går over til både 4/4, 2/4, 5/4, 3/8, 5/8, 6/8, 7/8-delstakter. H.T. er fritt utformet med tanke på det rytmiske mønstret, og inneholder ingen pregnante rytmiske motiver. I tillegg har eksposisjonen en synkopert rytme som akkompagnement. Dette gjør at temaet oppfattes drømmende og fritt. I reisen blir det derimot gjort endringer på det rytmiske planet. Strykernes tremolo danner et teppe i bakgrunnen, og H.T. avslutter med den mer pregnante rytmen, punktert åttendel – sekstendel, som

gjentas tre ganger. Dette rytmiske mønsteret anvendes videre som en forlengelse av H.T. fra takt 14.

Fra takt 27 skjer en intensivering gjennom en sekstendelsbevegelse i tutti stryk. Sekstendelene og den punkterte åttendelen, i tillegg til punktert firedel, er et viktig motiv i de påfølgende taktene. Denne punkterte rytmen er en overledning til S.T. som kommer i takt 39. S.T. er bygd opp av punktert sekstendel, etterfulgt av trettitodel. Det er kun i gjennomføringen og fra takt 115 i reisen, at det forekommer en understrøm av åttendeler. Det er med på å gi disse delene en fastere og mer konsis bakgrunn. I S.T. er den polyfone strukturen viktig, og her er også det rytmiske elementet en viktig del av temaets uttrykk. I eksposisjonen har utformingen av S.T. et noe roligere preg enn i gjennomføringen. S.T. blir i gjennomføringen tykkere instrumentert og styrkegradene er med på å gi temaet mer energi og fremdrift.

### 6.1.2 II – Scherzo: Allegro molto/ Trio: poco meno mosso

Andre sats er en Scherzo i hurtig tempo, og som navnet beskriver, er den av en annen karakter enn første sats. Satsbetegnelsen er tradisjonell i både sonater og symfonier. Scherzosatsene er hurtige, ofte livlige, og nesten alltid i tredelt takt. Ordet kommer fra det italienske språk og betyr spøk.<sup>220</sup> Scherzoen er en videreutvikling av menuetten, og overtok dens plass i storformen. I andresatsen til Bræins symfoni er tempoet markert til  $\text{♩} = 120$ . Satsen bygger på kontraster mellom delene, der A-delene er hurtig og rytmisk, mens B-delen er noe roligere, mer melodios og består av lengre linjer. Også i A-delene er det en tydelig kontrast mellom de melodiske temaene og delene av rytmisk stringens.

#### Form

På et kondensert nivå består satsen av tre deler i en ABA<sup>1</sup>-form. B-delen utgjør trioen, og står i kontrast til A-delene.

KONDENSERT			
Taktnr.	Del		Antall takter
1	A –	40 + 70 + 47 takter	157
158	B –	29 + 28 + 28 takter	85
243	A <sup>1</sup> –	30 + 56 + 43 takter	129
			Totalt 371

<sup>220</sup> Alsvik 1983 (bind 2), s. 160

DETALJERT		
Taktnr.	Innhold	Takter
1	A-del, Introduksjon	10
11	Tema I i klarinett	8
19	Rytmask motiv I	8
27	Tema I i obo og klarinett, med toppunkt i tutti	8
35	<b>A</b> , Introduksjonstemaet benyttes	6
41	Tema I i obo med rytmisk utsving, rytmisk motiv II, 4 +4+5+3 takter	16
57	Overledning	4
61	<b>B</b> , rytmisk motiv III og trinnvise bevegelser, 6 + 6 takter	12
72	Overledning	5
78	<b>C</b> , rytmisk motiv II, med behandling	17
95	<b>D</b> , rytmisk motiv III, med behandling	14
109	Opptakt til Tema I	2
111	<b>E</b> , Tema I, obo kommer inn i tillegg til klarinett	8
119	Rytmask motiv I, ny instrumentering	8
127	Tema I i obo og klarinett med toppunkt i tutti	8
135	<b>F</b> , Introduksjonstema, overledning	23
158	Trio, B-del, tema II i fløyte	21
179	<b>G</b> , nytt tema i obo, kromatikk	8
187	Tema II i obo, med variasjon, med fløyte og trompet	20
207	<b>H</b> , overledning i klarinett og obo	8
215	Tema II i obo (andre gang med fløyte) og kommentar i klarinett og fiolin	19
225	Overledning	9
243	A <sup>1</sup> -del, Tema I i klarinett, (horn som akkompagnement)	10
251	Rytmask motiv I, ny instrumentering	8
259	Tema I i klarinett og obo, med toppunkt i tutti	8
267	<b>K</b> , Introduksjonstema	6
273	Rytmask motiv III, og trinnvise bevegelser, 6 + 6 takter (forenkling/ ny instrumentering av takt 61)	12
285	Rytmask motiv II, behandling, <b>L</b> : 290	22
307	<b>M</b> , Rytmask motiv III, og trinnvise bevegelser	10
317	Rytmask motiv II, behandling	12
329	<b>N</b> , Tema I i klarinett, samme som i takt 41, men med ekstra del, <b>O</b> : 345	20
349	Rytmask motiv I, ny instrumentering	8
357	<b>P</b> , Coda	15

Satsen starter med en liten introduksjon, som etterfølges av presentasjon av tema I:

Tema I i klarinett

The musical notation consists of two staves in 3/4 time. The first staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. A dynamic marking of *mf* is placed below the first staff. The second staff continues with eighth notes: G5, F5, E5, D5, C5, Bb4, A4, G4. A dynamic marking of *p* is placed below the second staff.

Videre bygges det opp mot et høydepunkt i takt 34 og avspenning ved bruk av introduksjonstemaet frem til takt 41. Dette er den første delen av A-delen. Videre følger en behandling av

tema I fra takt 41, som avbrytes av en staccatobevegelse på fire deler. Dette etterfølges av en overledning til neste del, som er av rytmisk karakter. Fra takt 111 benyttes tema I igjen, og det oppfattes som en form for minireprise av den første A-delen. Deretter kommer en avspenningsdel, med overledning frem mot B-delen. Musikken har med andre ord en klar inndeling, noe som skaper tydelig struktur.

B-delen (trio) oppleves mer uanstrengt og har en lettere grunnstemning. Musikken består i større grad av lengre fraser, enn avbrutte motiver. Trioen er delt inn i tre avsnitt og er bygd over et tema (tema II) som introduseres av fløyte:

**Tema II i fløyte**



Etter at tema II er introdusert, presenteres et nytt kort tema på åtte takter. Videre kommer tema II tilbake, men med variasjon. Denne gangen inntreer en ny åttetakters frase i etterkant av tema II. Den siste delen bygger også på det første temaet med overledning til A<sup>1</sup>. B-delen består med andre ord av lengre fraser i legato og en nokså statisk melodi. Dette gir kontrast til A-delen, og er med på å skape spenning.

A<sup>1</sup> er også oppdelt i tre avsnitt. Det første er lik første del i A. Fra takt 273 dannes en ny del, som er basert på de rytmiske mønstrene. Den skiller seg litt fra A-delen i oppbygning, men inneholder mange av de samme grunnelementene. Den siste delen bygger på tema I og rytmisk element II (samme oppbygging som i takt 41), men med utvidelse. De siste 15 taktene fungerer som en coda, og bygger opp mot satsens klimaks.

For å oppsummere består satsen av tre hoveddeler, hvor A-delene og B-delen står i stor kontrast til hverandre. Hver del er inndelt i mindre enheter. A-delene består i stor grad av temaer som blir avbrutt av rytmiske motiver, mens B-delen inneholder lengre fraser, og har et roligere preg. Satsens uttrykk er i helhet relativt enkelt og tydelig, både i oppbygging av melodi, form og struktur. Dette fører til at musikken, og særlig melodien, kommer klart til uttrykk.

## Melodi og toneart

På et mer detaljert nivå kan man se tydelige fraseinndelinger i satsen. De er delt inn i tre felt, som til sammen utgjør en frase. Først benyttes et rytmisk staccatomotiv i lyst leie og små sekundintervaller. Dette besvares av en kromatisk linje i instrumenter i dypere register. Motivet har også flere samklanger på små sekundintervall. Dette vanskeliggjør fornemmelsen av en grunntone, og allerede her synes kromatikk å være en viktig del av satsens utforming. I disse innledende taktene er frasene tydelig inndelt, og bygger på kontraster.

Tema I starter med en oppadgående bevegelse i store terser (forstørret treklang) og ender på en *f*, harmonisert med en *f*-moll i stryk. Temaets karakter er lett, og beveger seg i en kromatisk nedadgående bevegelse med tillagte forsiringer. Dette er litt merkelig, siden melodien kan oppfattes som optimistisk. Den barokke betydningen av en kromatisk nedadgående bevegelse er sorg og smerte. Akkompagnementsfiguren som ligger i fagott og stryk har heller ingen tydelig akkordikk, og styres også av en nedadgående kromatisk linje. Temaet får et tydelig brudd gjennom det rytmiske motivet (I) fra takt 19. Motivet starter i fagott og obo, hvor hovedstrukturen er firedeler som beveger seg opp og ned i en liten sekund. I treblås klinger det trangt, fordi samklangene ligger på en liten og en stor sekund. Når motivet imiteres i stryk klinger det mer åpent, fordi tonene ligger på små terser, altså mer konsonerende intervaller. Til sammen gir dette musikken et vertikalt preg. Det rytmiske motivet benyttes kun i åtte takter, før tema I inntreer i klarinett og obo. Her bygges temaet opp mot et høydepunkt i slutten av frasen. Høydepunktet ender med en kromatisk oppadgående bevegelse, parallelt med en trinnvis nedadgående bevegelse som avslutter på en samklang i liten sekund. Det benyttes tykkere instrumentering enn tidligere i satsen, gjennom doblinger på tvers av instrumentgruppene.

Musikken blir kontrastfull gjennom brudd og oppdelinger. I A-delen avbrytes tema I av det kontrasterende rytmiske motiv I. Tema I og rytmisk motiv I benyttes videre fra takt 41, i en slags «gjennomføringsdel». Det starter med en frase fra tema I, som videreutvikles til et rytmisk motiv i obo og fløyte. Her er akkompagnementet enkelt, og ligger i tett samklang på en stor sekund, i en gradvis nedadgående bevegelse. Fra takt 54 besvares det rytmiske motivet av fløyte, klarinett og fagott i en unison legatolinje, med tonene *f*, *e*, *a*, *e*, *ess*, *g*, *ess*, *d*, *fiss*. Motivet kan skiller ut som to kromatiske linjer: *f*, *e*, *ess*, *d*, mot den som ligger ovenfor på *a*, *g*, *fiss*. Bevegelsen avsluttes med en kromatisk nedgang fra *fiss*, etterfulgt av en kromatisk unison linje i stryk.

Fra takt 61 benyttes et enkelt unisont rytmisk motiv, som krydres opp av en dissonerende samklang i liten sekund, i tillegg til en rytmisk variasjon i fløytestemmen. Dette etterfølges av



seks takter med unisone trinnvise bevegelser fra *f* til *b* og fra *a* til *d*. Fra takt 78 oppstår igjen en struktur som i utgangspunktet er enkel, bestående av kvint/ forminsket kvintsprang i unison firedelsbevegelser. Videre veksles det mellom 3/4-dels- og 4/4-dels taktart, noe som gir uforutsigbarhet og spenning. Det er hele veien det rytmiske elementet i kombinasjon med kromatikk og dissonerende samklang som er utgangspunktet, frem til tema I igjen benyttes fra takt 111.

Overledningen til B-delen bygges ut med utgangspunkt i temaet fra introduksjonen. Også her oppleves strukturen klar og tydelig, hvor hele strykeseksjonen spiller unisont, mot en liggetone i horn. I takt 143-144 oppleves en klar toneartsfølelse, gjennom tonene *fiss*, *d*, *a*, altså en D-durakkord, som kun forstyrres av *ass* i horn. Dissonansen holdes gjennom takt 147-150, med *ass* i horn og *fiss* i førstefiolin, og forlenges videre i en lang tone i fløyte og obo, i tillegg til firedeler i harpe. Her tynnes klangbildet ut og musikken får et roligere tempo inn mot trioen.

I B-delen strekker melodien seg over flere takter og har et rolig preg gjennom tonegjentakelse og relativt stillestående melodikk. På grunn av de lange linjene i melodien, blir ikke temaet like pregnant som tema I i A-delen. Temaet i B-delen holder seg i hovedsak innenfor D-dur, men har noen utsving som skaper spenning. Utsvingene kommer tydelig til uttrykk gjennom de melodiske kommentarene i piccolo og klarinett, for eksempel i takt 159-162 og 170-172. Det er også verdt å merke seg at B-delen er det eneste stedet i symfonien med faste fortegn, hvilket sier noe om toneartsrelasjonen. Det viser tydelig at D-dur er denne delens toneart. Samtidig indikerer dette at de resterende delene av symfonien ikke har en klar tonalitet, og at det derfor er mer hensiktsmessig å skrive uten faste fortegn.

### **Harmonikk og akkompagnement**

A-delen består av to hovedelementer; tema I og de forskjellige rytmiske passasjene. De rytmiske delene er vertikale og samklangene er oppbygd gjennom forskjellige intervaller, noe som gir ulik harmonikk og uttrykk. Det er altså den horisontale linjen som er utgangspunktet i de forskjellige stemmene, som gjennom rytmiske tuttipartier får et vertikalt uttrykk. Tema I akkompagneres fra takt 11 av stryk og fagott. Den første samklangens danner en f-moll, men videre får ikke samklangene en tydelig akkordikk eller funksjon.

I B-delen oppleves D-dur som tonika, både gjennom melodien og akkompagnementets struktur. I starten er den harmoniske pulsen lav, med en D-dur frem til takt 163. Fra denne takten benyttes nye akkorder, på samme tid som horn ligger med tonene *d* og *a* i bunnen. I siste del av takt 163 ligger en c-moll, som i neste takt får tonen *ciss* tillagt. Den neste takten har tonene *d* og *a*, i tillegg til en *giss*, noe som gir akkorden tvetydighet og rom for ulike tolkninger. Når

temaet blir gjentatt fra takt 168, er det tilbake i D-dur. Fra takt 173 oppstår akkordfølgen  $D^{b6} - A^{b9} - H^{sus4} - H - h^{maj7 \#6} - D^{\#5 sus\#4}$ . I de tre første akkordene ligger i tillegg horn med tonene *d* og *a*. Det kan altså tolkes en akkordrekke ut av samklangene, som består av flere tillagte toner og er med på å gi et spennende klangbilde. I B-delen er også instrumenteringen en viktig del av det klanglige uttrykket. Her brukes både piano, celesta og harpe, i tillegg til at det er lite bruk av messinginstrumenter, med unntak av horn.

### Rytmikk

Gjennom satsen er de rytmiske motivene viktige for å skape brudd. Det er spesielt tre rytmiske motiver som utmerker seg i satsens A-deler. Her markert med I, II og III i formoversikten.

The image shows a musical score for three rhythmic motifs in 3/4 time. Motiv I consists of a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic. Motiv II features a more rhythmic pattern with accents, marked with a forte (*f*) dynamic. Motiv III is a rhythmic sequence with accents, marked with piano (*p*) and sforzando (*sf*) dynamics. The score is written for piano and celesta/harp.

Motiv II og III består av samme grunnstruktur som motiv I, men har et annet betoningsmønster og blir ulikt instrumentert. Videre er de rytmiske passasjene tykkere instrumentert og mer energiske. Motivene benyttes i kombinasjon med artikulasjon, og oppnår gjennom dette stor uttrykkskraft. B-delen har ikke like stor rytmisk utfoldelse og består i stor grad av firedeler i en jevn strøm. Det er heller ikke store dynamiske forskjeller i B-delen, og dynamikken holdes nede, i tillegg til at legato er viktig for musikkens uttrykk. I A-delenes andre del er også endring av taktarter et viktig element, noe som er med på å gjøre musikken uforutsigbar og umiddelbar.

### 6.1.3 III – Finale: Allegro

Finalesatsen går attacca fra Scherzosatsen. Dette er en allegrosats av rytmisk og fremadrettet karakter, og til tider heroisk. I kontrast står et roligere og mer lyrisk S.T.

### Form

Bræin skrev i et brev til Musikavdelingen i Radiotjänst 17. desember 1956, at denne siste satsen er i sonateform.<sup>221</sup> I denne oppgaven benyttes begrepet sonatesatsform. Formen på satsen

<sup>221</sup> Brev fra Edvard Fliflet Bræin til Radiotjänst, Musikavdelingen, 17. desember 1956

kan vises på ulike måter, og den er dermed ikke et tydelig eksempel på sonatesatsform. Jeg vil her gi en oversikt over satsens form:

KONDENSERT (sonatesatsform)		
Del	Taktnr.	Antall takter
Introduksjon	1–20	20
Eksposisjon	21–81	61
Gjennomføring	82–151	70
Reprise	152–214	63
Coda	215–259	45
		<b>Totalt 259</b>

DETALJERT (sonatesatsform)		
Taktnr.	Innhold	Takter
1	Innledende motiv i pauke, (allegro)	3
4	H.T. i trombone, tuba, horn og trompet	5
9	behandling av H.T. i klarinett	4
13	<b>A</b> , overledning, konkluderer med bruddstykke fra H.T.	8
21	H.T. «tutti» i originaltoneart	8
29	<b>B</b> , Con fuoco, oppbygd av H.T. starter i g <sup>#</sup> , (molto allegro), <b>C</b> : 40	12
41	Overledningstema, motiv fra H.T., <b>D</b> : 50	13
54	S.T. melodi i D (takt 66: poco tranquillo, 71: tranquillo molto), <b>E</b> : 58, <b>F</b> : 71	28
82	<b>G</b> , Allegro molto, H.T. i cello og kontrabass, behandles, rytmisk motiv utledet av H.T. originaltoneart (allegro molto)	24
106	<b>I</b> , Con fuoco, starter i c <sup>#</sup> , fritt utformet, <b>K</b> : 118, rytmisk motiv fra H.T.	24
130	<b>L</b> , Utbygging og rytmisk spenningsoppbygging	11
141	<b>M</b> , allegretto, nytt tema, rytmisk pregnant (Allegretto)	11
152	Allegro, H.T. rytmisk stødig og pregnant (Allegro)	7
159	Con fuoco, g <sup>#</sup> , <b>O</b> : 162	11
170	<b>P</b> , overledning (del av eksposisjon)	7
177	S.T. oppdelt og behandlet, i A <sup>b</sup> (tritonus ned) (198: poco tranquillo) <b>Q</b> : 178, <b>R</b> : 186, <b>S</b> : 195, <b>T</b> : 202	38
215	<b>U</b> , Bruddstykker fra H.T. (225: poco acc.)	13
228	<b>V</b> , S.T. behandlet (bredt, poco acc.)	7
235	<b>W</b> , Coda, H.T. og S.T. (a tempo, 243: acc.), <b>X</b> : 243	25

DETALJERT (Rondo)		
Del og taktnr.	Innhold	Takter
Introduksjon (A), 1	Tema I presenteres og bearbeides	20
A, 21	Tema I med con fuoco og overledningstema	33
B, 54	Tema II	28
A, 82	Tema I med con fuoco, behandlet	59
C, 141	Nytt tema	11
A, 152	Tema I med con fuoco, behandlet	26
B, 178	Tema II behandlet	37
A, 215	Bruddstykker fra tema I	13
B, 228	Tema II behandlet	7
Coda(Aog B), 235	Bruddstykker av tema I og tema II	25

Formskjemaene viser at satsens form kan vises på forskjellige måter. Den kan betraktes en sonatesatsform, slik komponisten har forklart. Da starter i så fall satsen med en introduksjon eller overledningsdel mellom andre og tredje sats, gjennom et lite innledende rytmisk motiv i pauker. I takt 4 introduseres hovedtemaet, instrumentert i trombone, tuba og horn:

**Hovedtema i trombone, tuba, horn og trompet**

I løpet av introduksjonen blir altså H.T. presentert og behandlet. Fra takt 21 bekreftes H.T., som en start på eksposisjonen. Etter dette benyttes et ekstra motiv som oppleves pregnant, og kan sees på som et selvstendig tema. Temaet introduseres i lys treblås og fiolin:

**Con fuoco**

Videre kommer et overledningstema, før S.T. presenteres i fiolin og obo:

**Sidetema i fiolin og obo**

Gjennomføringsdelen er fri, på samme tid som den har klare skiller mellom de forskjellige delene. Den er kort, og hele veien av rytmisk karakter, fast underdeling og rytmisk driv. I gjennomføringen benyttes et nytt tematisk materiale, som også har rytmisk pregnans og hvor en viktig bestanddel er taktartsendringer. I tillegg består gjennomføringen av tempoendringer. Det kan også bemerkes at S.T. ikke behandles i denne delen.

Satsen har ikke en tydelig overgang fra gjennomføringen til reprisen, men det virker som reprisen kommer i takt 152. Vanskeligheten med å skille ut reprisen kan være at H.T. og S.T. her er bearbeidet, og at opplevelsen av en klar reprise av eksposisjonen derfor ikke er til stede.

Selv om komponisten har skrevet at satsen er i sonatesatsform, kan den også sies å være av rondokarakter. I formskjemaet er bruken av de ulike temaene skissert. Hvis H.T. er A og S.T. er B, kommer en tydelig rekkeform til syne; introduksjon (A)- A- B- A- C- A- B- A- B- coda. Likevel er både A- og B-delene såpass bearbeidet for hver gang de opptrer, at de skiller seg fra en tradisjonell rondo. Rondoformen er tradisjonelt brukt i siste sats av en sonate eller symfoni, og er en vanlig formtype i både klassisistisk og romantisk musikk, med røtter fra barokken. Satsen kan eventuelt sies å være en sonaterondo. I karakter kan satsen absolutt sees på som en rondo, gjennom sitt lette og rytmiske særpreg.

### **Melodi og tonalitet**

Noteeksemplene viser at temaene også i denne satsen består av mange kromatiske nabotoner. H.T. består av alle de tolv kromatiske tonene med unntak av *h*. Det er ingen klar tonalitet, likevel er det tonen *a* som har flest forekomster (7), i tillegg til *e* (4 ganger) og *ciss* (3 ganger). Karakteren i H.T. er mer energisk enn i de to første satsene. H.T. benyttes på flere forskjellige måter og ulike sammenhenger gjennom satsen. Allerede i takt 9 i introduksjonen behandles temaet i klarinettstemmen. Eksposisjonen starter med H.T., hvor både stryk, treblås, messing og slagverk er representert. Temaet er oppdelt etter instrumentenes stemmeleie, noe som gjør temaet kontrastfylt.

Con fuoco-temaet har en heroisk og fremadrettet karakter. Her er det ikke like mange kromatiske toner, og det er *h* (5), *diss* (5) og *g* (3) som oppstår flest ganger. Temaet starter med en *giss*, i tillegg til at akkompagnementsfiguren består av  $g^\sharp$ -moll. Før S.T. presenteres kommer et overledningstema, som er basert på de rytmiske strukturene fra H.T. Dette temaet er for det meste unisont, men danner endring i klangbildet blant annet på siste slag i takt 41, gjennom samklang i liten sekund. Sekundsamklang dannes også fra takt 44, og er med på å bygge opp spenningen. Delen avsluttes med en konklusjon fra takt 50, som benytter et unisont bruddstykke fra H.T., og ender på en liten ters. Dette utsagnet benyttes flere steder i satsen. H.T. behandles tematisk fra takt 93. Trompet har den første delen av rytmefiguren, etterfulgt av en lang tone. Basstemmen har åttendelsbevegelsen, etterfulgt av en lang tone:



Fra takt 124 instrumenteres motivet om; blåseinstrumentene spiller åttendelsopptakt, mens strykerne spiller det andre motivet. Eksemplene viser med andre ord at gjennomføringsdelen i stor grad er preget av orkestrering og behandling av H.T.

Melodien i S.T. starter i D-dur, med lavt 6. trinn. Videre kan det se ut som melodien endres til d-moll og videre til en  $g^\sharp$ -moll. Dette er ikke tydelige toneartsplan, i tillegg til at alle de kromatiske tonene benyttet, med flest forekomster av tonene *a* (7), *fiss* (6) og *e* (6). Alle satsens temaer inneholder tonegjentakelser og kromatiske trinnvise bevegelser. H.T. og *con fuoco*-temaet har flere sprang enn S.T., som forholder seg roligere. Kontrasten mellom temaene kommer også frem gjennom orkestrering, styrkegrad, intensitet og artikulasjon. Når S.T. behandles skapes det spenning på grunn av endring i struktur i forhold til H.T. og *con fuoco*-delene. Innenfor S.T. forandres også klangbildet, på grunn av endringer i instrumentasjon og benyttelsen av de forskjellige instrumentgruppene satt opp mot hverandre. Temaet blir også oppdelt, og fra takt 62 blir siste del av temaet gjentatt flere ganger i forskjellige stemmer og leier, noe som belyser temaet på ulike måter. I reprisen deles også temaet opp, og enkeltdeler blir repetert flere ganger, før hele temaet benyttes fullstendig.

I codaen benyttes H.T. og S.T. relativt fritt, og flere nye motiv dukker opp, for eksempel i oppbygningen til takt 228. Fra takt 228 behandles S.T. fugalt. Fra takt 239 benyttes enkeltmotiv fra H.T. og S.T. om hverandre, og lager dermed en oppsummering av satsens temaer. Dette bygges videre opp mot slutten, gjennom bruk av kromatikk, rytmikk, artikulasjon, *accelerando*, styrkegrad og enkel akkordstruktur. For å oppsummere har H.T. og S.T. en viktig funksjon for satsens oppbygning, og er med på å skape både kontrast og enhet.

### Harmonikk og akkompagnement

I introduksjonen akkompagneres H.T. kun av pauke, på tonene *a*, *c* og *e*. Disse utgjør en  $A^{\flat\sharp 5}$ , altså store terser, noe som ikke har spesiell tiltrekningskraft. Fra takt ni er det også et enkelt akkompagnement med tonene *b* og *f*. Et annet spennende innslag i introduksjonen er bassmotivet fra takt 13. Motivet blir gjentatt fire takter etter hverandre, bygd opp av et sekvensert sprang, viderefølgt av kromatikk. Takt 15–18 har akkordene  $g^\sharp - A^{7\sharp} - D^\sharp/G^\sharp - E/G^\sharp - C^{\text{sus}4} - F^\sharp/A^\sharp$ . Takt 19 kan tolkes som to forskjellige akkordstrukturer; en  $D^\flat/G$  i stryk mot en  $A^{\flat\text{dim}}$

$^{add7}$  i treblås, som endres til en  $A^7/G$  i stryk mot  $D^7/A$  i treblås, og ender på en  $g^{7b5}$ . Dette klanger tett, men oppløses i en mer konsonerende harmonikk.

Eksposisjonen starter med kun H.T. Fra takt 26 ligger samklanger, som danner enkle akkordstrukturer:  $C - c - G - F^\sharp$ , men de er ikke tradisjonelt funksjonsharmonisk sammensatt. Con fuoco-temaet akkompagneres av trioler i dyp stryk og åttendeler på hvert slag i messing. Tonene danner til sammen en  $g^\sharp$ . Fra takt 33 er akkompagnementsfiguren i fagott, cello og bass en utvidelse fra takt 27, og figuren blir ytterligere sekvensert. Gjennom hele con fuoco-delen skaper triolene en drivende effekt.

Samklang og harmonikk spiller en viktig rolle i S.T. Det starter med et sekstintervall i fioliner, som i neste takt imiteres av bratsj og cello. Den horisontale strukturen bestemmer samklangene, og tolkes som  $B^{7\sharp} - A - A^{b9\sharp}/C^\sharp - \text{D} - D^{add,5} - \text{D}^6 - e$ . Den siste akkorden er også starten på neste frase, instrumentert i treblås. Stemmene har selvstendig utforming og danner den utradisjonelle akkordrekken:  $e - e^{b5} - d/E - e - d/H - d/E - a^7/E - h^{b5}/E - A^{sus4}/G - f/A^b - F/A - f/A^b - C - H^{add,3} - G^\sharp/C - g^\sharp/H$ . Sammensetningen av akkordene spiller en viktig rolle for det helhetlige klangbildet. Fra takt 74 er harmonikken i forgrunnen av klangbildet, og kan tolkes som:  $C^{maj7}/E - C^{add,9\sharp} - G - c^7 - e^5/G - C - C^\sharp/G - E^b/G - g^7 - A/G^\sharp - G^\sharp^{sus4}/A - C^\sharp^{b9\sharp}/A^\sharp - C^\sharp^{b9}/H$ . I flere tilfeller flyttes akkordene trinnvis eller i terser, noe som bidrar til et mer spennende og uforutsigbart klangbilde.

Gjennomføringen er preget av H.T. og con fuoco-temaet. Orkesteret har enten en melodisk funksjon eller en perkusiv og akkompagnerende rolle. Samklangene oppstår gjennom vertikale strukturer og akkompagnerende akkordfigurer, som for eksempel i takt 106. Fra takt 141 får det rytmiske underlaget en samklang, som kan tolkes til  $C^{maj7\ add\ b3\ b5}$ . Akkorden ligger over flere takter og skaper spenning. Det rytmiske laget danner videre flere tette samklanger, hvor flere av tonene er dissonerende. Klangene kan tolkes på forskjellige måter, noe som sammen med endringer i taktarten bidrar til spenning.

I reprise skiller taktene før codaen seg ut, gjennom en nedadgående akkordprogresjon fra takt 209;  $f^\sharp/F - f - e/F - eb/F - C^\sharp/F - c^{b5}/F$ . Tonen  $f$  fungerer som en orgeltone. I takt 213 og 214 ligger akkordene i parallelle sekunder og veksler mellom dur og moll;  $G/D^b - A^b - G/A^b - g/A - a^b/H - g/C - f/D$ . Dette gir en spesiell sammenkobling. Codaen starter med en  $A^{6add\sharp5}/E$ , som blir liggende flere takter, samtidig som brudd fra H.T. benyttes. Akkorden, i tillegg til pianoets klang, gir et spennende klangteppe.

Samklangene i satsens rytmiske partier er vertikalt sammensatt gjennom ulike intervallavstander, som regel i ters og sekst. I S.T. dannes samklangene av de horisontale linjenes sammensetning. Satsens siste del bygger på en enkel akkordstruktur fra takt 248:  $C - A^b - c^{\text{maj7add,5}} - C$ . Fra takt 255 benyttes akkorder i kvintposisjon  $c$  (tonika) –  $g$  (dominant) og satsen avsluttes med to unisone  $c$ -er, som da oppleves som grunntone.

### **Rytmiikk**

Satsen innledes i allegro, men inneholder flere tempoendringer underveis. I introduksjonen presenteres H.T., som inneholder de fleste rytmiske elementene som benyttes i løpet av satsen. Det første rytmeelementet er en sekstendels opptakt til en punktert firedelsnote. Denne pregnante opptakten blir brukt ved flere tilfeller i satsens forløp, blant annet i overledningste-maet i takt 41, som videre er det rytmiske hovedelementet i det nye temaet fra takt 144. I gjennomføringen har den rytmiske utformingen en viktig funksjon for musikkens uttrykk. Selv om den endres, er karakteren fast og fremadrettet.

Fra takt 141 får den rytmiske strukturen en fastere karakter, gjennom en underliggende strøm av åttendeler. Con fuoco-temaet er bygd opp av trioler, og en punktert åttendel etterfulgt av en sekstendel. Karakteren er mer fremadrettet, på grunn av de underliggende triolene i akkompagnementet, i tillegg til en høyere puls. S.T. har en roligere rytmiikk, bestående av firedeler og åttendeler, noe som gir ro og skaper kontrast til H.T.

### **6.1.4 Oppsummerende betraktninger**

Symfoniens helhetsinntrykk er de kontrasterende stemningene i de tre satsene. Formen har et personlig preg gjennom valget av tre satser, i motsetningen til en mer tradisjonell inndeling på fire satser. Første sats er i tillegg langsom og av en utholdt karakter. Andre og tredje sats tar rollen til tredje og fjerde sats i en tradisjonell oppbygning av en symfoni. Også innenfor hver sats benytter komponisten formprinsippene på en personlig måte, han utvider rammene og fantasierer rundt temaene. Første og tredje sats er i sonatesatsform, mens andre sats er i tredelt A-B-A<sup>1</sup>-form. Satsenes tempo skaper også kontraster, da første sats er langsom, mens de to siste er hurtige. I alle satsene står H.T. og S.T. i et dualistisk forhold til hverandre, og bidrar dermed til kontrast og spenning.

Andre sats er komprimert og det skjer mye på få minuttene med musikk. I alle satsene er den melodiske og tematiske behandlingen viktig. Gjennom analysene viser det seg at komponisten tar i bruk alle de tolv kromatiske tonene, noe som gjør det vanskelig å fastsette det tonale planet. Dette indikerer en utvidet tonalitet. Flere steder behandles musikken kontrapunktisk, og



får gjennom dette en mer lineær utforming. Andre steder er strukturen mer homofon, der melodien følges opp av et underliggende akkompagnement. Den homofone strukturen gjøres innimellom mer vertikal, gjennom de unisone rytmene. Her bygges samklangene i stor grad på terser og sekster.

Det harmoniske forløpet er viktig som spenningsdannende element, gjennom den utradisjonelle sammensetningen av akkordene. Akkordene er i utgangspunktet treklangoppbygd, men med flere tillagte toner. I tillegg ser man eksempler på at kromatiske linjer innvirker på samklangens. Flere steder korrelerer ikke det harmoniske forløpet med den melodiske strukturen, noe som bidrar til å tilsløre toneartsfølelsen og affiniteten som tradisjonelt ligger mellom dominant og tonika. Der det er et klart skille mellom melodi og akkompagnement, får også akkordfunksjonene større betydning. Flere steder spiller orkesteret unisone partier. I tillegg til at melodien er viktig for utformingen, er også de pregnante og stringente rytmiske elementene sentrale for tematisk utforming og uttrykk. Det kan også påpekes at symfonien ikke inneholder nasjonale stiltrekk. Komponisten beskjeftiger seg med andre ord med tradisjonelle kompositoriske former og teknikker, men med en personlig vri og fantasifull utforming. Både det lyriske og vakre, og det dristige og utadvendte, tar plass i musikkens uttrykk. Peter Szilvay uttrykker det slik:

2. symfoni har et mye mer europeisk preg sammenlignet med de andre symfoniene hans. Den kan nok også minne meg om amerikansk musikk, kanskje Gershwin i andre satsen? I helhet synes jeg musikken også minner om Prokofievs musikk. Det som gjør at symfonien klingen mer europeisk er instrumentasjonen. Den første symfonien er i stor grad klassisk instrumentert, mens Bræin i sin andre symfoni gir musikken en ny farge. I tillegg må det påpekes av Bræin tilhørte en musikantradisjon, som også var en del av hans ballast som komponist.<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> Szilvay 2011, intervju

## 6.2 Suite for fløyte og strykeorkester, op. 31 (1959) av Egil Hovland

Suite er en syklisk form, som opp gjennom tidene har hatt forskjellig innhold. På 1600- og 1700-tallet var en suite satt sammen av ulike danser. Begrepet er også brukt om konsertverk sammensatt av opprinnelige sceniske verk, samt friere sykliske komposisjoner.<sup>223</sup> Hovlands *Suite for fløyte og strykeorkester* varer i omtrent 20 minutter, fordelt på fem satser av omtrent 4, 4:30, 3, 5 og 3 minutter.

### 6.2.1 I – Intrata

Intrata betyr et innledende instrumentalstykke, og var en mye brukt betegnelse på slutten av 1500- og 1600-tallet.<sup>224</sup> Gjennom historien har tittelen vært i bruk på orgelkomposisjoner. Hovlands sats var påbegynt før han reiste til Italia for å ta timer med Dallapiccola, og er ikke konstruert gjennom tolvtoneteknikk. Satsen er tydelig disponert, med et markant skille mellom melodi og akkompagnement. I karakter er satsen litt mystisk, samtidig som den er drivende og til tider utadvendt.

#### Form

Satsen er bygd opp som en rondo, der én del vender tilbake som et ritornell. I denne satsen er det fløytestemmens tema som vender tilbake.

Taktnr.	Innhold	Takter
1	Tema	9
10	<b>1</b> , 2 takter overledning og tema, en stor sekund opp	10
20	<b>2</b> , 2 takter overl., friere utforming, halv-heltone	17
37	<b>3</b> , deler av tema, en liten sekund ned	4
41	Friere utforming, <b>4</b> :51	15
56	Deler av tema, en stor sekund ned	5
61	<b>5</b> , Friere utforming, <b>6</b> : 70, <b>7</b> : 79	25
86	Kadens	16
102	<b>8</b> , Tema, en tritonus ned	8
110	<b>9</b> , Avslutning	9
		Totalt <b>118</b>

Formskjemaet viser at temaet brukes fem ganger, men kun tre av gangene i sin helhet. Mellom temadelene oppstår det partier av friere utforming, i tillegg til en kadens i fløytestemmen. Delene i satsen overlapper hverandre, og flere av frasene begynner i samme takt som den forrige avsluttes. I helhet har satsen tydelige fraseinndelinger.

<sup>223</sup> Alsvik 1983 (bind 2), s. 204

<sup>224</sup> Alsvik 1983 (bind 1), s. 223

## Melodi og tonalitet

Satsens tema presenteres i opptakt til takt 3 i fløyte:



Selv om satsen ikke er konstruert ved bruk av en tolvtonerekke, består temaet av alle de kromatiske tonene unntatt *c*. Kun *dess* (4), *d* (2) og *fiss* (2) er benyttet flere ganger. Temaet preges av opp- og nedadgående kurver, hvor sprangene spiller en viktig rolle. Utgangspunktet er et rent kvartintervall, i tillegg til halvtoner. Disse intervallene er, i tillegg til heltoner og tritonus, viktige byggesteiner i hele satsen. De benyttes også i transponeringen av temaet. Bruken av intervallstrukturene er tydelig fra takt 34–36. Her er tonene basert på halv- og heltoneintervaller, i tillegg til noen få forekomster av kvart og en liten sekst. De tette, trinnvise føringene er dominerende og skiller seg tydelig fra temaet. Også fra takt 52 benyttes kvarten både i melodi og akkompagnement, og bidrar dermed til å bryte opp det faste mønsteret.

## Harmonikk og akkompagnement

I temadelene er akkompagnementet tydelig strukturert. Strykerne starter med akkompagnement, men i overlednings- og mellomdelene får orkesteret eller enkelte instrumentgrupper en mer fremtredende rolle. Flere samklanger kan tolkes som tradisjonelle akkorder, men på grunn av melodien, oppfattes de mer dissonerende. Fra takt 1–6 kan akkompagnementet tolkes til:  $A^{\flat \text{ sus}4} - F^{\flat 5} - H^{\sharp 5} - h - F - A^{\flat 5 \text{ add}9\flat}$ . Videre endres harmonikken for hver gang temaet benyttes. Takt 7–9 har ingen tydelige akkordstrukturer, og samklangsintervallene er stor septim/ tritonus, liten ters, kvart, tritonus, stor ters/ liten sekst. I takt 10 og 11 skifter akkompagnementet funksjon og får en fremtredende rolle, gjennom en nedadgående bevegelse i hel- og halvtonetrinn i unison stryk.

Takt 25 er et eksempel på at intervallstrukturen også benyttes i samklanger, noe som gir en clusterklang. Alle tonene i en hel/ halvtoneskala er presentert, unntatt tonen *ciss*, som i denne takten ligger i fløytens stemme. I takt 40 beveger akkompagnementet seg parallelt, og danner akkordene  $e/D^{\flat}$  (eventuelt  $d^{\flat 7\flat 5}$ ) –  $f^{\sharp} - g - f^{\sharp} - e$ . I takt 46 er samklangen bygd opp av fire heltone-trinn. Videre benyttes tritonusintervallet i utstrakt grad i akkompagnementet. Blant annet fra takt 63 er samklangen bygd opp av tritonus og en kvart, som videre transponeres ned og opp i hele og halve trinn. I avslutningen skiller akkordikken seg ut, ved at akkorden  $G^{\text{add}\flat 5}$  blir

liggende i tre takter. Akkorden beholder samme oppbygning, men flyttes til en B – G – F og vender i nest siste takt tilbake til G<sup>add<sub>b</sub>5</sup>. Avslutningen skiller seg ut ved å lande unisont på tonene *ess* – *ass*. Kvarten har allerede etablert seg som et viktig intervall i satsen, i tillegg gir intervallet en «dominant– tonikavirkning», noe som skaper et tonalt preg.

### Rytmikk

Tempoet er markert til  $\text{♩} = 63$ . Videre er rytme og taktartskifter (3/4, 4/4, 5/4, 2/2, 3/8, 7/8 og 9/8) fremtredende og viktig for uttrykket. Når temaet opptrer, er akkompagnementet fast i rytmikk og underdeling. I mellomdelene er rytmen friere. Rytmen er generelt frisk, drivende og pregnant utformet, med et relativt fast betoningsmønster.

### 6.2.2 Tolvtonerekken

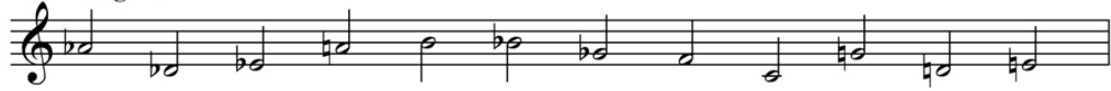
Ut av den første satsens åpning trekker komponisten ut en tolvtonerække fra akkompagnement og melodi<sup>225</sup>:

The image shows a musical score for a 12-tone scale across six instruments: Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 2/2 time and marked with a piano (*p*) dynamic. The Flute part has a melodic line with fingerings (1, 4, 1, 2, 7, 2, 9, 2, 7, 2, 11) and a slur over the last three notes. The Violin I part has a simple harmonic accompaniment with fingerings (1, 4, 1). The Violin II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings (3, 8, 10, 7, 4, 6). The Viola part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings (2, 5, 6, 2, 5, 6, 4, 3, 11, 9, 11, 3, 12, 8, 10). The Violoncello and Contrabass parts have a simple harmonic accompaniment with fingerings (1, 4, 1, 8, 5, 8, 1). The score is marked with a piano (*p*) dynamic throughout.

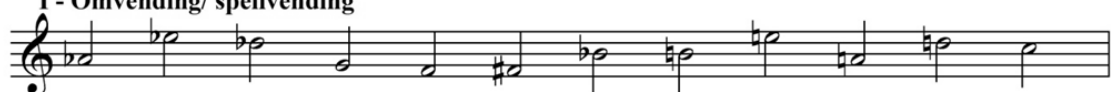
<sup>225</sup> Viser til Hovlands analyse av tolvtonerekken, se metodekapittel side 9

Videre følger en oversikt over de fire måtene å bruke rekken på (*modus quaternion*)<sup>226</sup>:

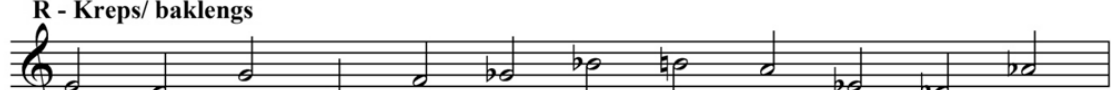
O - Original



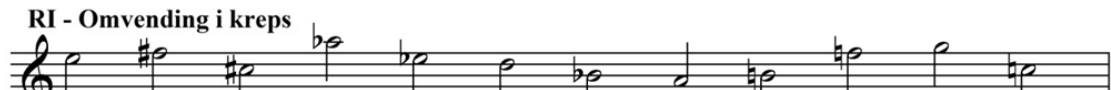
I - Omvendning/ speilvending



R - Kreps/ baklengs



RI - Omvendning i kreps



Tolvtonerekken er basis for de øvrige satsene. Ved å studere rekken nærmere viser det seg at den består av intervallene; ren kvint, stor sekund, forminsket kvint, stor sekund, liten sekund, stor ters, liten sekund, ren kvart, ren kvint, ren kvart og stor sekund. Med andre ord relativt tonale intervaller. Om man kobler sammen tre og tre toner i rekken, viser det seg at den første består av en kvint som rammeintervall og stor sekund. Den neste gruppen inneholder toner som ligger i en cluster med hel- og halvtoner. Videre følger en gruppe av et rammeintervall på tritonus, med en liten sekundavstand i tillegg. Den siste gruppen har rammeintervall på en kvart, med en stor sekund inni. Dette viser at de ytterste gruppene er relativt tonale, med kvint, kvart og stor sekund. Den midtre delen av rekka består av halvtoner og tritonus, og representerer en mer atonal utforming. I *Intrata* er både kvart, kvint, tritonus og halv- og heltoner fremtredende intervaller. Det er naturlig, siden tolvtonerekken er hentet ut fra åpningen av *Intrata*, og viser i tillegg satsenes slektskap. Hvis rekken deles i to, med henholdsvis seks og seks toner, viser det seg at den første gruppen danner starten av en mollskala. Her benyttes tonene fra første til femte trinn, i tillegg til et lavt andre trinn (O 1 tilsvarer da  $a^b$ -moll). Rekkens andre gruppe tilsvarer durskalaens fem første toner, i tillegg til et lavt femte trinn (O 1 tilsvarer da C-dur).

### 6.2.3 II – Ostinato

Ostinato står for egensindig, og hadde stor betydning i barokkens musikk. Begrepet betegner en figur, motiv eller rytme som stadig blir repetert. Tradisjonelt opptrer bevegelsen i en stemme, ofte i bassen, mens de øvrige stemmene står i et friere forhold.<sup>227</sup>

<sup>226</sup> Transposisjon av rekkene finnes i vedlegg 3.

## Form

Taktnr.	Innhold	Tolvtonerekker	Takter
1	Ostinat med tema i fløyte	O 9 og O 10	9
10	1, Mellomdel, friere utforming,	O 8, O 4, O 1,	8
18	2, Ostinat med tema i fiolin og fløyte	R 7, R 10, R 2, O 2	8
26	Brudd og ostinat	RI 7, I 1, R 7	6
32	3, Melodi i fiolin, ostinat og friere akk., 4: 37, høydepunkt	R 7, RI 11, R 9, O 10, RI 4, O 12	10
42	Kadens i fløyte	I 4, RI 12, RI 1, O 5, RI3,	8
50	5, Reprise, ostinat og tema, liten sekund opp	O 10, O 11,	9
59	6, Avslutning, klanglig	O 3	4
			Totalt 62

Satsens form er klart strukturert i forskjellige deler. Først blir ostinatet og fløytens tema presentert. Videre følger en mellomdel med friere utforming, før ostinatet og temaet igjen benyttes fra takt 18. Fra takt 26 skapes en endring i klangbildet, ved at ostinatet har pause annenhver takt. Videre ligger ostinatet i bunnen, men med større variasjon i de øvrige stemmene. Fra takt 42 har fløyten kadens, etterfulgt av reprise og avslutning. Med tanke på den vertikale strukturen, er det klare skiller mellom melodi, ostinat og resten av akkompagnementet. Selv om ostinatet stadig blir gjentatt, har motivet kun en sekundær funksjon i satsens utforming.

## Melodi og rekkebehandling

Fløytens melodi kommer inn i andre takt og starter på andre halvdel av rekkens original, i niende transposisjon (O 9). Rekkens første halvdel benyttes i den akkompagnerende ostinatfiguren.

Tema i fløyte

The image shows a musical score for a flute theme. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Tema i fløyte' and shows a melody starting on the second half of the first measure. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bottom staff shows the accompaniment starting on the first half of the first measure. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The score includes dynamic markings like *p* and *mf*, and articulation like accents and slurs.

I eksempelet benyttes rekken i 3. art, altså med gruppegjentakelse. Tredje gang gruppen gjentas, er *d* skrevet en oktav ned, mens *g*<sup>#</sup> er skrevet en oktav opp. Dette gir variasjon, og nye intervaller som opprinnelig ikke ligger i rekkens identitet. Gruppegjentakelse gir dessuten små tonale sentre og gjenkjennbarhet, i tillegg til at liten sekund, kvart og kvint befestes som sent-

<sup>227</sup> Alsvik 1983 (bind 2), s. 99

rale intervaller. Oppdelingen av tolvtonerekken mellom akkompagnement og melodi benevnes brudd teknikk. Når ostinatet gjentas flere takter etter hverandre, skiller de seks tonene seg ut som et tonalt senter. Sammen med fløytenes solostemme, kan avsnittet oppfattes polytonalt, gjennom e-moll i ostinat og G<sup>#</sup>-dur i fløyte. Hver stemme vil i tillegg kunne sies å operere med en tillagt kromatisk nabotone. På andre linje i eksemplet er rekken benyttet horisontalt, samtidig som akkompagnementet fortsetter med de seks tonene (O 9). Komponisten bruker først rekkens originalform i ulike transposisjoner, før den benyttes baklengs, speilet og baklengs speilet. Ved at originalrekken benyttes flere ganger før den varieres, befestes rekkens intervallidentitet ytterligere.

I mellomdelene får strykerne en mer selvstendig rolle i forgrunnen, for eksempel fra takt 10. Den første tonen ser ikke ut til å være en del av satsens tolvtonerekke. Denne *a*-en ligger en liten ters ned fra forrige tone, og danner et tritonusintervall opp til neste tone, som er den første tonen i neste rekke (O 8). I takt 12–14 benyttes rekkestrukturen svært fritt. Det kan se ut til at takt 12 starter med O 4, tone 2, 3 og 4 i fiolinstemmene. Videre er det vanskelig å identifisere en rekke, noe som også viser seg i takt 36.

Fra takt 20 behandles rekken tematisk. Fiolinen har et motiv i R 10, som etterfølges av fløyte en kvart opp (R 2). Dette gir behandlingen en kontrapunktisk struktur. Det vil si at rekkene har lik intervallstruktur, bortsett fra i de tilfellene der enkelttoner er oktavert. Dette er et godt eksempel på horisontal teknikk, der R 7, R 10 og R 2 benyttes i forskjellige stemmer. Alle stemmene benytter rekken baklengs, noe som bidrar til enhet gjennom lik intervallstruktur. Fra takt 33 repeteres liten ters flere takter etter hverandre. Intervallet tilhører ikke tolvtonerekken, og er et brudd med teknikken. Terssen benyttes igjen i takt 38, i kombinasjon med at tonene i O 12 fordeles vertikalt og danner tette klanger.

Fløytenes kadens benytter også oktivering, tone- og gruppegjentakelser i behandlingen av I 4, RI 12 og RI 1 i takt 42–46. I takt 46 blir tre toner med intervallstrukturen hel- og halvtone gjentatt tre ganger etter hverandre. Dette er et fragment fra O 9, tone 4, 5 og 6. I takt 47 kommer verkets første rekke, som presenteres uten tone eller gruppegjentakelse. Dette gjør at alle rekkens tolv toner får lik verdi. Når reprisen inntreier i takt 50 benyttes satsens tema først i fiolin, før fløyten kommer inn i takt 55. Her fortsetter fiolinen med en understemme, der tonene fra tolvtonerekken stokkes om og får rekkefølgen 7, 10, 9 og 8. Likevel beholdes den rytmiske strukturen, noe som skaper enhet. Satsen avsluttes med en samklang, bestående av tone 1, 3, 5, 6, 7, 9, 12 (O 3). Samklangen i stryk oppleves ikke spesielt dissonerende og kan faktisk tolkes som en B<sup>9 add#5</sup>. Klangene bygges opp vertikalt, og alle de kromatiske tonene presenteres

fra 1–12, uten gjentakelse. Fløytestemmens siste tone kan derfor tolkes til å være  $^{add}_b3$  i samklangen.

Satsen kombinerer ulike anvendelsesmåter av tolvtonerekken, både vertikal, horisontal og brutt teknikk. Tone- og gruppegjentakelse er anvendt, men komposisjonen har også partier der rekkene benyttes strengere. Komponisten bruker de tre første artene av teknikken.<sup>228</sup> Selv om «reglene» følges, er det partier der tonene benyttes friere og intervaller utenfor rekkens struktur brukes.

### Harmonikk og akkompagnement

Akkompagnementet er basert på ostinatet som presenteres av fiolin II og bratsj i satsens første takt:



Ostinatet er bygd opp av rekkens niende transposisjon, original (O 9). Cello og kontrabass spiller i tillegg den 1., 3. og 4. tonen i rekken på firedeler, som samsvarer med fiolin og bratsjestemmens toner. Mønsteret blir gjentatt i åtte takter, kun med variasjon i instrumentasjonen i cello og kontrabass. Siden *e* gjentas som starttone i hver takt, oppfattes den lett som sentraltone, noe som ytterligere forsterkes av rekkens konstruksjon. Ostinatet kommer tilbake i takt 18, denne gangen i R 7 (originalen baklengs), og ostinatet får en ny intervallstruktur og en variasjon i uttrykket. Her anvendes bare de fem første tonene i rekken. Den siste tonen i ostinatet beveger seg en liten ters opp, i stedet for å følge rekkens struktur. I reprisen transponeres ostinatet igjen, denne gangen en liten sekund opp i forhold til startposisjonen (O 10).

I takt 14 oppstår det samklanger som skiller seg fra ostinatets rundgang, de kan tolkes til  $A^{b6}/C^\sharp$ ,  $bm^{maj7\flat5}$ ,  $gm^{maj7\flat5}$ . Disse skiller seg ut fra ostinatets rundgang. Fra takt 26 brytes ostinatet av, og gir dermed akkompagnementet en større klanglig rolle og et nytt uttrykk. Samklangen består av rekkens tone 1 og 2 (I 1) og danner en kvint. Den endres videre til tone 3 og 4, noe som gir et tritonusintervall. Dette repeteres flere ganger, og gir kvint og tritonus en fremtredende rolle i det helhetlige klangbildet. Fra takt 29 kombineres det klanglige elementet med ostinatet og fløytemelodien. I reprisen er ostinatet tilbake i til sin opprinnelige

<sup>228</sup> Mortensen 1991



form. Takt 40 skiller seg ut klanglig, gjennom parallelle flytt i stryk. Utgangspunktet er tone-  
ne *e*, *f* og *a* i spredt leie. Tonene flytter seg parallelt nedover i små terser, slik at hver stemme  
får en brutt forminsket akkord. Til sammen utgjør denne bevegelsen alle de tolv kromatiske  
tonene.

### **Rytmikk**

Satsen har et rolig tempo der  $\text{♩} = 50$ . Den begynner med 3/4- delstaktart, men endres til 4/4,  
5/4, 5/8 og 11/8. Dette gir satsen et fast betoningsmønster, som brytes opp enkelte steder og  
på den måten skaper variasjon. Ostinatets form er nært knyttet opp til dets rytmiske struktur,  
som består av en jevn strøm av åttendeler. Melodien er friere utformet, men har flere pregnan-  
te vendinger som er viktig for oppbygningen av temaet. Både sekstendels- og åttendelstrioler  
benyttes mot todelte rytmer. I fløytens kadens er den rytmiske utfoldelsen friere, med hurtige  
løp og sprang.

### **6.2.4 III – Scherzo**

Scherzo er som tidligere nevnt vanligvis en munter sats i tredelt takt.<sup>229</sup> I Hovlands Scherzo er  
musikken av en utadvendt karakter, på samme tid som den kan oppfattes lunefull.

### **Form**

Satsen har ikke et tydelig formprinsipp, men bygger på to temaer, kombinert med rytmiske  
strukturer. Temaene, som presenteres i starten av satsen, gjentas og benyttes i ulike variasjo-  
ner. I tillegg blir de rytmiske strukturene repetert, videreutviklet og i noen grad variert. Satsen  
er en utviklingsform som bygger på rytmisk kontinuitet, der åpningsmaterialet er tilbakeven-  
dende.

---

<sup>229</sup> Alsvik 1983 (bind 2), 160

Taktnr.	Innhold	Tolvtonerekker	Takter
1	Åpningstema, stryk og fløyte (omvending i tritonusavstand)	O 1, I 7, O 9, RI 1, RI 9,	15 (5+5+5)
16	<b>1</b> , tema i fløyte, omvending av tema, akkompagnement-rytmisk. <b>2</b> : 32, imitasjon, tonegjentakelse og pregnant rytmisk figur	RI 3, I 8, R 2, O 2, O 8, O 8, I 9, O 1, I 6, O 3, RI 5	27 (6+4+6+4+7)
43	Friere melodisk utforming. Brutte perioder. <b>3</b> : 50, imitasjon, bearbeiding av åpningstema <b>4</b> : 63, 77: «minikadens» i fløyte, basert på tema	R 4, I 3, R 2, RI 3, O 3, O 8, RI 1, R 9, I 1, R 10, I 9, O 4 R 4, R 5, O 5	47 (14+20+13)
90	<b>5</b> , variasjon av tema i fløyte (100) 102: <b>6</b> . 103: Rytmisk motiv i stryk	R 6, O 4 (frag.4-6), O 8 (frag.4-6), O 3, R 11 (frag.7-9), O 8 (frag. 4-6), O 2 (frag. 4-6) O 2 (frag.), O 4, O 10, O 12	19 (10+3+6)
109	<b>7</b> , unison variasjon av tema i stryk, variasjon av tema i fløyte, <b>8</b> (124), rytmisk motiv, 128–9: unison rytme i stryk og fløyte <b>9</b> : 132, Rytmisk motiv, melodi i fløyte	R 2, O 5, O 10 (frag. 4-6), O 12, O 5 (frag. 4-6), R 11, RI 8, O 6	28 (11+4+4+4+6)
138	<b>10</b> (147), rytmisk i stryk, melodi fløyte, fiolin, <b>11</b> :160 pregnant rytmisk motiv, <b>12</b> (176), behandling av tema i fløyte	RI 3, O 10, RI 2, O 6, I 6, O 12, O 3, R 3, R 6, RI 9, RI 9 (forts.), O 6, I 9, RI 10, O 5, O 10	58 (9+29+15+5)
196	<b>13</b> , rytmisk i akkompagnement, 200: behandling av tema i fløyte, <b>14</b> (207) Rytmisk	O 10 (forts.), O 12, RI 9, RI 10, O 9, RI 3,	31 (4+7+3+4+3+6+4)
227	<b>15</b> , Coda, åpningstema, rytmisk pregnant motiv	I 1, RI 9, I 1,	12 (5+2+3+2) Totalt <b>238</b>

## Melodi og rekkebehandling

Satsen begynner med at rekken spilles unisont i strykestemmene (O 1), uten gjentakelser av toner eller grupper. Videre kommer fløytестemmen inn med den samme rytmiske strukturen, men med speilvendt rekke (I 7), en sekund ned i forhold til originalen.

The image shows a musical score for the opening of a piece. It features two staves: Flute and Violin. The Flute part begins at measure 17 with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The Violin part begins at measure 1 with a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The score includes dynamic markings such as *ff marc.* and *f*, and articulation like accents and slurs. Measure numbers 1 through 12 are indicated below the staves.

Fiolinstemmen får en funksjon som motstemme, der originalrekken transponeres (O 9), uten tone- eller gruppegjentagelse. I de første taktene benyttes teknikken strengt, med en horisontal behandling. Enkelte toner oktaveres, noe som fører til en liten endring i rekkens intervallstruktur.

Fra takt 16 presenteres et nytt tema i fløyte (RI 3). Det er basert på flere av de rytmiske grunnstrukturene fra åpningstemaet, og er med på å tilsløre metrikken.

Tema i fløyte, takt 16

Temaet benyttes igjen fra takt 26, denne gangen uten speiling (R 2). Fra takt 32 fungerer stemmene imitatorisk og linjene blir mer brutt. Videre er det et tydelig skille mellom melodi i fløyte, og et unisont, rytmisk og pregnant akkompagnement. Den melodiske utformingen er basert på de rytmiske motivene, men med hurtige og virtuose løp. Åpningstemaet dukker opp med jevne mellomrom og med variasjon. I codaen, fra takt 227, benyttes det innledende temaet unisont i alle stemmene (I 1). Videre brukes RI 9 i vertikal teknikk, fordelt mellom stryk og fløyte. Satsen avsluttes ved at tone 1–11 (I 1) stilles opp i en cluster-klang. Selv om dette kan oppfattes dissonerende, er den rytmiske strukturen med på å forenkle uttrykket. Fløytens oppgang er fritt sammensatt av tonene fra tolvtonerekken. Satsen ender på en unison *c*, som er 12. tone i rekken.

Et annet trekk ved satsen er at det benyttes flere små terser. Disse er ikke et intervall i tolvtonerekken, og uttrykket blir mer tonalt. Flere steder transponeres tonene relativt fritt, uten å ha tilknytning til tolvtonerekkens materiale. Fra takt 91 brukes ikke tolvtonerekken fullstendig, og det anvendes fragmenter fra ulike rekker. Fragmentene har samme intervallstruktur, der tone 4–6 benyttes i forskjellige transposisjoner (altså stor sekund opp, liten sekund ned). Gjentakelsen av intervallstrukturene er tydelig, og fungerer som en gruppegjentakelse, noe som skaper pregnante motiver.

### Harmonikk og akkompagnement

I enkelte tilfeller har strykerne en melodisk funksjon, men stort sett har de en akkompagnerende rolle, der de rytmiske strukturene er en viktigste basis. Strykerne fungerer som en bekreftelse på fløytens melodiske utforming, og forsterker satsens atmosfære gjennom enten

rytmisk eller klanglig funksjon. For det meste ligger strykerne i ett eller to lag, der de rytmiske motivene i stor grad er unisone, eller utinstrumentert og utfyllende. For at stykket skal få sin intenderte karakter, er det avgjørende at akkompagnementet er drivende, lett og dansende.

Selv om samklangene er bygd opp av tolvtonerekkene, gjennom bruk av horisontal eller vertikal teknikk, får noen av samklangene en tersoppbygd struktur med tillagte akkordfremmede toner. Takt 37–39 er et eksempel på dette. Samklangene kan tolkes som  $E^{b\text{maj}7\ 9}$ , og oppstår gjennom bruk av tone 10, 11, 12 (I 6), 1 og 2 (O3). Elementet blir i tillegg forsterket av tonegjentakelse og en pregnant rytme, noe som gir taktene et tonalt og musikantisk preg. Takt 58 er et annet eksempel. Her transponeres tonene i fiolin og bratsj opp en liten ters fra forrige takt. Videre flyttes tonene parallelt, og kan tolkes til  $G^{b5}$ ,  $F^{b5}$ ,  $E^{b5}$ . Forflytninger av parallelle tersintervaller gir en tonal virkning, og er ikke i samsvar med tolvtoneteknikkens retningslinjer. Strukturene får likevel ikke så stor oppmerksomhet, fordi tempoet er raskt, i tillegg til at den videre strukturen er basert på tolvtonerekken.

### Rytmikk

Satsen har et hurtig tempo der  $\text{♩} = 84$ , og starter i 3/8-delstakt. Den lette karakteren skapes gjennom en tredelt takt, som i tillegg er avhengig av aktiv artikulering og presisjon. Dette for at musikken skal få sin lekne, dansende og spenstige karakter. Rytmikken er av stor betydning for satsens utforming, særlig gjennom endring av betoningsmønster. Åpningstemaet viser at det rytmiske fundamentet og artikuleringen kan utfordre den tredelte takten. Enkelte steder oppleves strukturen som en todelt takt, eller 3/4-delstakt over to 3/8-dels takter. Det fører til at betoningsmønsteret er i endring og skaper tvetydighet. Det er den tredelte strukturen som gjør at temaet får en lett og dansende karakter, sammenlignet med en 3/4-dels taktart. Allerede i løpet av satsens tolv første takter får akkompagnementet en tydelig tredelt struktur, bestående av åttendeler. I store deler av satsen ligger åttendelene som en underliggende strøm. Det rytmiske mønsteret videreutvikles gjennom en tematisk bearbeidelse, ved å legge til sektendeler. Det rytmiske elementet er også av betydning for satsens motivdannelse:



Den første takten i eksemplet viser åpningstemaets tredje takt. Dette rytmiske motivet opptrer i ulike variasjoner gjennom satsen, med utgangspunkt i åpningsmotivets oppbygning. Alle motivene fremstår relativt pregnante i den musikalske sammenhengen. Bruken av en grunnrytme gjennom hele satsen skaper enhet og konsistens. Det forekommer ikke store variasjoner

i benyttelsen av materialet. Motivet får ekstra stor oppmerksomhet i klangbildet når det eksempelvis kombineres med tonegjentakelse i akkompagnementet. I enkelte tilfeller anvendes unison rytmikk i alle stemmene, for eksempel i takt 128–29. Det gjør strukturen enda tydeligere og mindre komplisert. Den tredelte strukturen mot en todelt struktur er også et viktig element for satsens uttrykk. Både åpningstemaet og temaet fra takt 16 går litt på tvers av den tredelte takten, gjennom forskyving av tungt taktslag. Flere steder dannes det hemioler i temaet over åttendelene i akkompagnementet, eksempelvis i takt 19–20. I temaet fra takt 18 dannes det 2 mot 3 i den rytmiske strukturen. Dette elementet blir gjentatt flere steder, noe som fører til at betoningsmønsteret endres. Uttrykket blir mindre forutsigbart for lytteren.

### 6.2.5 IV – Passacaglia

Passacaglia var opprinnelig en sats i rolig tredelt takt. I barokkens musikk var satsen en variasjonsrekke, omtrent samme formtype som chaconne.<sup>230</sup> Passacagliaen til Hovland er rolig, og skaper en ny stemning gjennom en gåtefull karakter.

#### Form

Satsens hovedidé er basert på en rekkefølge av toner. Disse oppleves som satsens formskapende grunnelement og kjernemateriale. Variasjonsrekken blir gjentatt tolv ganger i forskjellige transposisjoner og variasjoner i instrumentasjon og rytmikk. I tillegg endres elementene som omgir temaet.

Taktnr.	Innhold	Tolvtonerekker	Takter
1	Åpning, I (RI 8) og II (RI 4)	RI 8, RI 4, O 6,	11
12	1, III (RI 11), tettere – tre selvstendige stemmer, 2 (18), IV (RI 7) oppsummerende del	RI 3, RI 11, I 10, R 11, I 10, R 2, RI 7	10 (6+4)
22	Tempoendring, V (RI 12), fragmenter: fokus på stor sekund og tritonus, stryk	RI 12, fragmenter fra b.l.a. O 1 (3-5), R 5 (8-10) og liten tersinterv.	5
27	3, VI (RI 3) melodi i fløyte, akkompagnement	RI 3, I 5, O 8	4
31	4, VII (RI 9), VIII (RI 6), veksling mellom fløyte, fiolin og dyp stryk, 5 (39), IX (RI 5), 6 (46), X (RI 1)	RI 9, O 11, R 2, RI 11, RI 6, RI 5, I 2, I 9, O 4, RI 2, RI 5, I 1, O 10, O 12, I 12, O 3, R 8	20 (8 + 7 + 5)
51	7, XI (RI 2), bygger opp intensitet	RI 2, O 4, O 9, O 2, I 7	6
57	8, kadens	O 4, O 8, R 7,	7
64	9, avslutning, tempo I, XII (RI 10)	RI 10, I 2, R 1, O 5	8
			<b>Totalt 71</b>

Satsens struktur oppleves mer fortettet, fordi det er skrevet inn flere lag, sammenlignet med de forrige satsene. I tillegg er tempoet roligere, noe som gjør at de dissonerende intervallene

<sup>230</sup> Alsvik 1983 (bind 2), s. 106

blir liggende lengre. Satsens oppbygning er basert på en variasjonsrekke som er originalrekens baklengs speiling (RI). Denne blir gjentatt og transponert tolv ganger. Rekken dukker opp i alle stemmene og fungerer som en underliggende struktur for satsen. I helhet står satsen ovenfor en større utvikling enn de tidligere satsene, og rekken settes i forskjellige klanglige lys, gjennom instrumentering og endring i struktur.

### Melodi og rekkebehandling

I åpningen presenteres variasjonstrekket i RI 8, i en brudd struktur i strykeinstrumentene. Videre transponeres den (RI 4) og presenteres i fløyte:

The image shows a musical score for a symphony movement, divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Contrabass (Cb.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*, along with performance instructions like "RI 8" and "RI 4". The music is written in 3/4 time and includes numbered measures (1-12) and fingering indications.

Det at en rekke benyttes som grunnstruktur gjennom hele satsen, er med på å gi enhet, gjennom det underliggende intervallmønsteret. I tillegg til at rekken transponeres til alle tolv mulige transposisjoner, varieres rekken ved hjelp av oktavering av enkelttoner. Variasjonsrekken settes hele tiden i en ny sammenheng, og oppleves på en ny måte for hver gang den brukes. Satsen inneholder både homofone og polyfone partier, og gir variasjon i klangbildet. Kontrastene kommer også frem gjennom bruk av instrumentenes register, der fløyten melodi

har en ambitus fra  $c^1$  til  $c^4$ . I tillegg står fløytenes stemme i kontrast til kommentarer i dyp stryk. Andre elementer brukes som utfyllende materiale, men også som små temaer og motiv over variasjonsrekken. Et eksempel er fra takt 12, der cello spiller variasjonsrekken, mens fiolinen har solostemme og fløyten kommenterer. Alle stemmene har en nokså selvstendig utforming, og det benyttes både horisontal og vertikal teknikk.

Gruppegjentakelse benyttes flere steder, noe som forsterker passasjenes egenverdi. I takt 30 og 31 har strykerne en unison rytmisk bevegelse kombinert med tonegjentakelse, og kontraster i benyttelsen av instrumentenes register. I tillegg har strykerne en nedadgående bevegelse i parallelle små terser, som er en fri transposisjon av rekkens toner. Fra takt 31 benyttes også variasjonsrekken, men denne gangen fordelt mellom stryk og fløyte. Dette medfører at delene oppleves mer brutt, sammenlignet med de lange linjen i starten av satsen.

### **Harmonikk og akkompagnement**

Fra takt 18 benyttes rekken for fjerde gang, men denne gangen i en klanglig utforming. Variasjonsrekken starter i fiolin I, mens resten av strykerne følger rekkens intervallstruktur, med utgangspunkt i henholdsvis tone 3 i fiolin II, tone 5 i bratsj, tone 2 i cello og tone 6 i kontrabass. Samklngen består av *h, d, c* (*a*- tremolo) *e*, og *b*, og forflytter seg parallelt; en heltone opp og en kvart ned. Det vil si at tonene transponeres fritt i forhold til tolvtonerekken, selv om parallellforskyvningen er basert på rekkens intervallstruktur. Dette gir en tett samklang som samtidig oppfattes relativt tonalt, på grunn av de parallelle bevegelsene.

Fra opptakt til takt 34 benyttes rekken i en vertikal utlegging, som gir tette samklanger. Også her blir deler av rekken repetert, i tillegg til at liten ters benyttes. I helhet klinger satsen tettere, fordi det benyttes flere elementer på samme tid. Takt 39 er et annet eksempel på satsens tetthet. Her spiller fiolin variasjonsrekken, med tilnærmet lik rytmisk struktur som satsens åpning. I tillegg benyttes en selvstendig melodi orkestret i ulike instrumenter. Linjen starter i cello, og forflytter seg videre mellom fløyte, cello, bratsj, fløyte, bratsj, fløyte og til slutt kontrabass. Tolvtonerekken fordeles vertikalt, uten tone- eller gruppegjentakelser. Takt 56 får et sterkt klanglig uttrykk, da alle instrumentene ligger lenge på hver sin tone (I 7, tone 4 og 6–12).

### **Rytmikk**

Satsen starter i et rolig tempo der  $\text{♩} = 50$ . Fra takt 22 øker pulsen litt, og er markert til  $\text{♩} = 58$ . Med unntak av to takter mot slutten av satsen er strukturen 3/4-delstakt, noe som skaper ro og et fast mønster i betoningen. Likevel begynner ikke alltid satsens variasjonsrekke på det første slaget i takten, og gjennom dette endres betoningen. Betoningsmønsteret tilsløres i tillegg av

overbindinger i akkompagnementet. Det fører til at satsen oppleves søkende og svevende. Rekkens rytmiske struktur er i endring og variasjon, selv om den har en basisform, som presenteres i satsens åpning. Første gang variasjonsrekken presenteres har den et rolig og rytmisk preg, med utgangspunkt i to punkterte firedeler. Den rytmiske strukturen gjentas flere ganger i løpet av satsen, og bidrar til å gi rekken gjenkjennbarhet.

Fløytens hurtige løp og sprang står i kontrast til den rolige åpningen. Rekken anvendes også friere, for eksempel i takt 27. Der får fløyten et virtuost preg gjennom kortere noteverdier. Flere rytmer repeteres og imiteres, og blir på den måten viktige i enkelte av delene. I takt 23–25 blir et lite motiv bestående av to sekstendeler benyttet i forskjellige stemmer, kombinert med en friere bruk av tolvtoneteknikken. Også i denne satsen brukes fragmenter fra forskjellige rekker, noe som gir et pregnant uttrykk. I tillegg brukes et triolmotiv, hentet fra satsens andre takt. Her spiller bratsj en åttendelstriol, der de to første tonene har samme tonehøyde. Bevegelsen anvendes flere steder i satsens forløp, både som åttendelstriol og sekstendelstriol, blant annet i takt 52 og 54. Strukturen av tre toner, der den første blir gjentatt, benyttes også i sekstendelsfigur som en opptakt. Eksempel på dette finnes i takt 31, 32 og 43. Denne sekstendelsstrukturen anvendes også uten tonegjentakelse, og fungerer da som en opptakt, for eksempel fra takt 41–47. I fløytens kadens er den rytmiske utformingen fri og fantasifull.

### **6.2.6 V – Finale**

Finalens utadvendte og brutte karakter står i kontrast til verkets fjerde sats. Motivene oppleves mindre sammenhengene, og satsen er ikke tematisk oppbygd.

#### **Form**

Satsen har ikke et tydelig hovedmotiv eller tema som er bygd opp i perioder. Fløytenstemmen er fri og virtuos. Formmessig er det mulig å fornemme en tredeling, der den midterste delen er basert på brudd mellom solostemmen og de rytmiske strukturene i stryk, og fungerer som en slags kadens. Første og siste del er oppbygd av små motiver, i tillegg til fløytens virtuose utforming og det rytmiske akkompagnementet. Satsen er en evigvarende behandling av de elementene komponisten presenterer i åpningen.



Taktnr.	Innhold	Tolvtonerekker	Takter
1	Åpning, unisont i stryk, kommentar i fløyte	O 11, O 6	9
10	1, 2: 17, 3: 26, presentasjon av tema i fiolin og fløyten virtuose løp mot akkompagnementet	Forts. av O 6, O 4, O 11, I 10, I 8, I 3, I 6, I 8, R 3, RI 3, RI 12	22
32	4: 37, overledningsdel	Forts. RI 12, O 10, RI 2, I 2,	12
44	Firedeler og pregnant motiv i fløyte. 5: 48, friere i fløyte, rytmisk i akkompagnement	I 8, O 11, R 6, R 4	12
56	6, tematiske motiv, rytmisk motiv i akkompagnement	Forts. R 4, O 1, RI 9, RI 6	15
71	7, klanglig	Forts. RI 6, R 11,	7
78	8, sterk rytmisk pregnans og tonegjentakelse, friere i fløyte. Annen hver fløyte og stryk.	R 3, I 11, O 11, O 10	10
88	9, 10: 103, kadensaktig, rytmisk struktur i stryk, styrkegrader 108: overgang til neste del	Forts. av O 10, I 12, O 3, R 12, O 9,	28
116	11, 12: 129,	O 2, I 10, O 12, O 2, O 10, R 12,	21
137	13: 145	RI 8, RI 10, RI 6, O 11, O 4, R 10, R 1	20
157	Coda, 14: 161	Forts. R 1, O 9, O 5, RI 6, O 1	15
			<b>Totalt 171</b>

## Melodi og rekkebehandling

Satsens åpning er et unisont utsagn i stryk, etterfulgt av en kommentar i fløyte:

I takt 10 starter fiolin et lite motiv, som blir gjentatt i takt 60 og 123. I tillegg blir deler av motivet benyttet i andre sammenhenger. Fløyten har raske og strømmende løp, med en fantasifull utforming. Dette kan virke improvisert og tilfeldig, og et tydelig tema eller motiv kommer ikke til uttrykk, med unntak av de rytmiske strukturene som blir gjentatt. Dette medfører at opplevelsen av tydelige fraseinndelinger eller motiviske behandlinger mangler. Fløyten stemme er i liten grad basert på gjentakelser av toner og grupper fra tolvtonerekken, og fører til at det tonale senteret viskes bort.

Grunnet gjentakelse av kvintspranget mellom 1. og 2. tone i rekken (O 11) oppleves satsens åpning tonal. I tillegg kommer tone 3 og 4, som kan oppfattes som 2. og 6. trinn i en h-moll

skala. Fra syvende takt blir tone 1, 2 og 3 gjentatt i en rytmisk struktur. Tonene kan også oppfattes som trinn 1, 2 og 5 i en  $f^\sharp$ -moll. Her ligger også en  $d$ , altså 4. tone i tolvtonerekken, i fløytenes stemme og vil kunne oppfattes som 6. trinn i  $f^\sharp$ -moll. Tonegjentakelse i de rytmiske motivene skiller seg og gir et pregnant uttrykk. Flere steder transponeres elementene, for eksempel fra takt 29. Det rytmiserte akkompagnementet transponeres ned en halv tone. Opprinnelig er dette en samklang på tonene 2–6. Det samme intervallet blir gjentatt flere ganger, og elementet skiller seg derfor noe ut, fordi parallellflyttingen ikke ligger i rekkens struktur.

De fleste stedene der strykerne ligger i en unison rytme og akkompagnerende rolle, har instrumentene forskjellige toner. Dette danner relativt tette samklanger. Fra takt 63 er tone 7–12 (RI 9) fordelt mellom strykerne i en rytmisk figur der tonene blir gjentatt. Videre transponeres tonene; ned en liten sekund, opp en liten sekund, ned en liten sekund, ned en stor sekund, opp en liten sekund og ned en liten sekund. Kombinasjonen av rytmisk stringens på tvers av taktarten og de parallelle forskyvningene, samt behandlingen uavhengig av tolvtonerekkens struktur og «regler», gjør at disse elementene skiller seg ut.

### **Harmonikk og akkompagnement**

Akkompagnementet skifter mellom en motivisk funksjon og en akkompagnerende rolle, enten gjennom rytmiske eller klanglige elementer. Orkesteret er for det meste homofone. Innimellom de rytmiske strukturene oppstår små klanglige rom. Dette ser man blant annet i takt 34, hvor tone 3–9 (O 10) blir liggende i en tett klang, takt 51 (tone 6–12 i R 6), 62 (tone 1–6 + 8 i RI 0) og 75 (1–4 + 6, 7 og 12 i R 11). I tillegg har de akkompagnerende stemmene flere steder unison rytme, og en lang unison tone fra takt 83. Dette medfører at klangbildet blir enklere og mer luftig.

Orkesteret spiller i den midtre delen, fra takt 88, gjentakende rytmiske motiver. Motivene oppleves som kommentarer til fløytenes små utsagn. De benytter tonegjentakelse, og har samklanger basert på tolvtonerekkens toner. For eksempel fra takt 88 hvor strykerne spiller tone 2–6 (O 10). Samklangen og det nesten identiske rytmiske mønsteret blir gjentatt fra takt 96. Rytmikken i akkompagnementet fungerer som et bekreftende utsagn til fløytenes friere utførelse.

### **Rytmiikk**

Satsen er hurtig og av utadvendt karakter hvor  $\text{♩} = 120$ . Den starter i 2/4, men har taktartsendringer som forskyver de tunge taktslagene. Dette gir et dansende preg gjennom 5/8- og 3/8-dels taktart. De rytmiske elementene er for det meste homofone i de akkompagnerende in-

strumentene. Flere rytmiske motiver blir gjentatt, og skaper en slags satsenhet. Det er de rytmiske gruppene fra åpningen av satsen som gjentas og videreutvikles i løpet av satsen.

### **6.2.7 Oppsummerende betraktninger**

De fem satsene har en kompositorisk utvikling og fortetting av det musikalske uttrykket. I stykkets helhet har alle satsene et tydelig skille mellom fløytens virtuose solostemme og strykeorkesterets akkompagnerende rolle. Likevel kommer ikke denne strukturen like tydelig frem i alle satsene. Hver enkelt sats har en egen grunnstemning, noe som er med på å skape kontraster mellom satsenes uttrykk.

De formskapende elementene i musikken kan betraktes som relativt tradisjonelle i enkelte av satsene. I andre og fjerde sats er de barokke og sekundære temaene, ostinato og passacaglia, utgangspunktet for satsoppbygningen. Flere av satsene er basert på en utviklingsform og har ikke en tydelig inndeling i formdeler. Enkelte deler er av polyfon og imitatorisk art, men for det meste er komposisjonen basert på en homofon struktur. Fløytens solostemme står for det meste i sentrum og akkompagneres enten av rytmiske eller klanglige elementer i stryk.

Den første satsen er periodisk oppbygd, med et tydelig tema som benyttes i fløyte og fiolin. Satsen har et tydelig skille mellom melodi og akkompagnement, noe som fremhever melodien. Dette kombineres med rytmiske elementer, både i fløyte og stryk, og resulterer i et musikantisk uttrykk. Satsen har flere steder tonale sentre, men musikken oppleves likevel ikke tonal og grunntonebasert. Det er tydelig at komponisten beveger seg i en ny retning, selv om han fortsatt benytter seg av flere tradisjonelle komposisjonstekniske grep. Intervallstrukturene fra den første satsen brukes til å bygge en tolvtonerekke, noe som er grunnlaget for resten av komposisjonen.

I stykkets andre sats oppleves fortsatt tonale sentre gjennom oppdelingen av tolvtonerekken. De rytmiske strukturene og taktartene er av stor betydning for det dansende uttrykket. Med unntak av de rytmiske motivene er ikke delene så lett gjenkjennbare. Den fjerde satsen er relativt tett og oppleves mer dissonerende enn sats 1, 2 og 3. Det kommer av det rolige tempoet, kombinert med flere lag av instrumenter. Finalen er av rytmisk karakter, og har ikke et klart tema og periodisk oppdeling. Dette medfører at musikken oppleves mindre klar og tydelig. I den første satsen er samklangene tersbasert, mens de er bygd ut i fra tolvtonerekkenes konstruksjon i de øvrige satsene. Dette får konsekvenser for samklangens tetthet og dissonans.

Gjennom analysene kommer det frem at komponisten har benyttet seg av tolvtoneteknikk i fire av de fem satsene. Det er med på å gi musikken et nytt uttrykk, selv om teknikkbruken

ikke nødvendigvis fortrenger det tonale senteret bestandig. Tolvtonerekken er utgangspunktet for intervallstrukturen, tonerekkefølgen og får videre konsekvenser for harmonikken. En nærmere undersøkelse av rekken viser at den er relativt tonalt forankret, men det klanglige uttrykket avhenger av hvordan rekken benyttes i den musikalske sammenhengen. Analysene viser at tolvtonerekken både benyttes etter reglene på en strengt eller mindre streng måte. I tillegg har flere partier en friere rekkebehandling. Dette viser at komponisten har et bilde av hvordan musikken skal klinge, uavhengig av teknikkens regler. Komponisten tar i bruk alle de fire forskjellige formene av rekken, som benevnes *modus quaternion*. Rekkens original (O) benyttes flest ganger (ca. 68). Videre er rekkens baklengs speiling (RI) brukt omtrent 49 ganger, baklengs (R) omtrent 33 ganger og speilvending av rekkens original (I) færrest ganger (ca. 29). Alle rekkene er videre brukt i alle transposisjoner, unntatt 0 7. Både horisontal, vertikal og brutt teknikk er brukt, men med minst forekomst av brutt teknikk. Både 1., 2. og 3. art er benyttet.

Stort sett brukes alle de tolv tonene i rekken, før det stilles opp en ny rekke. Unntaket er der komponisten anvender mindre deler av rekkene, og tar ut motiv for tematisk behandling. Enkelte motiv fra rekkene blir i flere tilfeller transponert, og det fungerer på den måten som en gruppegjentakelse. Andre satsavsnitt har en fri benyttelse av rekkene, og det er vanskeligere å identifisere en underliggende rekkestruktur. I andre deler benyttes tolvtonerekken først strengt, før den repeterer enkelte av tonene i en fri rekkefølge. Liten ters benyttes også gjennomgående, selv om dette ikke er et intervall som ligger i rekken. Dette er med på å gjøre uttrykket mer tonalt. Tolvtonerekken benyttes i få tilfeller strengt, det vil si at enkelttoner og grupper ofte blir gjentatt. I akkompagnementet er tonegjentakelse et viktig element. Komponisten anvender oktaveringer av toner forholdsvis fritt, noe som medfører at rekken får nye intervallstrukturer. Selv om tolvtoneteknikkens regler ikke følges til punkt og prikke, er det tydelig at tolvtoneteknikk er et viktig komposisjonsteknisk grunnlag. Dette skaper en helhetlig intervallstruktur gjennom verket (unntatt første sats), og gir satsteknisk enhet og særpreg. Likevel fører ikke teknikkbruken bestandig til en fortrenging av det tonale senteret.

Rytmikken i satsene er til tider stringent, energisk og drivende. I flere av satsene er de rytmiske motivene gjennomgående, og blir dermed ekstra pregnant gjennom kombinasjonen av gjentatte rytmiske motiv og tonegjentakelser. Akkompagnementet benytter flere steder gjentagende unisone rytmer. Fløytens utforming er friere og mer improvisatorisk på det rytmiske planet. Satsenes uttrykk kommer også frem gjennom endring av tempo og taktart.

## 7.0 Sammenligning og drøfting

---

Det forrige kapittelet tok for seg verkene sats for sats for å avdekke hva som får musikken til å klinge slik den gjør. Mange sentrale satstekniske trekk er undersøkt og lagt frem. Jeg vil sammenligne og drøfte de deskriptive funnene opp mot neoklassiske og modernistiske komposisjonstekniske trekk. De vil bli satt i en større estetisk sammenheng, og det vil videre diskuteres i hvilken grad musikken kan regnes for å være neoklassisk og/ eller modernistisk i lys av norsk musikk i 1950-årene. Kapittelet avsluttes med en del som tar for seg den historiske konteksten og resepsjonen av verkene.

### 7.1 Komposisjonstekniske trekk

Innledningsvis er det sentralt å bemerke at det er klanglige forskjeller med bakgrunn i komponistenes valg av besetning. Det er en vesensforskjell mellom et symfonisk verk og, i dette tilfellet, et solostykke med strykeorkester.

#### Form

Når det gjelder formdannende elementer, kan man se på hva som skaper sammenheng, enhet, variasjon og kontrast i både verket som helhet, og sats for sats. I hvilken grad komponistene benytter seg av temaer og motiver, er med på å danne en forståelse av musikkens form. Symfonien er tradisjonell med benyttelse av sonatesatsform. I helhet skiller symfonien seg fra det tradisjonelle formskjemaet gjennom å inneholde kun tre satser. Det dualistiske forholdet mellom H.T. og S.T. er et sentralt element, og får konsekvenser for satsens spenningsforhold og form. Likevel tar komponisten seg friheter i forhold til formformatet. Peter Szilvay uttrykker det slik:

Han er aldri tro mot et formformat. For eksempel i den første satsen i symfonien. Her oppfatter jeg satsen som en slags fantasi. Formdelene benyttes veldig fritt, og er på en måte bygget opp som et symfonisk dikt. Mange av de andre norske komponistene fra samme periode var mer formell når det gjaldt formene. Dette med oppløsning av de faste formstrukturene opplever jeg som en av styrkene til Bræin, og er et av de områdene vi ser hans særegne uttrykk. Dette er jo også et nokså romantisk trekk.<sup>231</sup>

Enkelte av formdelene er endret, og nye temaer benyttes uavhengig av de andre temaene. Selv om symfonien kan oppleves fantasifull og fri, holder musikken seg innenfor klare rammer, noe som er typiske neoklassiske stiltrekk. Det viser at komponisten benytter seg av tidligere tiders kompositoriske erfaringer, men innlemmer sine egne tanker og subjektivitet i verket.

---

<sup>231</sup> Szilvay 2011, intervju

I suiten av Hovland har hver enkelt sats et eget uttrykk, og den formmessige spenningen skapes i større grad mellom satsene. Satsene er i større grad bygd opp på bakgrunn av komposisjonsprinsipper enn av formprinsipper. Komponisten bruker noen grunnelementer som utgangspunkt for hver sats, noe som er med på å bygge opp satsens form og struktur. To av satsene er bygd opp av et underliggende sekundært tema, altså ostinatet og variasjonsrekken, og skaper form og satsenhet. Den første satsen i suiten har et tydelig tema, som er utgangspunktet for oppbygningen og behandlingen. Tredje og femte sats er derimot ikke like tydelig periodisert. I disse satsene benyttes motivene på forskjellige måter, og fungerer som utviklingsatser. Komponisten forholder seg altså til tradisjonelle komposisjonsprinsipper, selv om formen ikke blir like klar og tydelig som i Bræins symfoni.

Komposisjonenes vertikale og horisontale struktur er avgjørende for opplevelsen av form og klarhet. Symfonien har større variasjon med tanke på dette aspektet. Flere deler er bygd opp med utgangspunkt i et tema som blir akkompagnert av andre stemmer. Dette gir en homofon og horisontal struktur. Andre deler er basert på rytmiske motiver, og får dermed en vertikal oppbygning. I de polyfone og kontrapunktiske partiene får musikken en vertikal utforming. Suiten er i stor grad homofon. Den baserer seg på temaer, motiver eller fløytens virtuose utforming. Disse akkompagneres enten av rytmiske eller klanglige elementer. Sats nummer to og fire har en vertikal utforming gjennom de sekundære temaene.

Komponistene har benyttet ulike formstrukturer, der den største forskjellen ligger i at symfonien har en overordnet formstruktur med et dualistisk spenningsforhold. Suiten forholder seg også til det tradisjonelle, men oppleves ikke like klar og tydelig. Det viser til at symfonien, i større grad enn suiten, forholder seg til de neoklassiske idealene om klarhet i form.

### **Melodi, tonalitet og rekkebehandling**

Bræins symfoni er klar i disponeringen av melodi og tematikk. I hver enkelt sats av symfonien benyttes temaene gjennomgående, og viser en økonomisering av virkemidlene. Komponisten fantaserer rundt temaene, og det dannes nye melodier. Musikken får dermed en impulsiv og energisk karakter som står i kontrast til det sarte og uttrykksfulle. Selv om musikken og strukturen er i endring, er melodiene iørefallende og har et klart fokus.

I den første satsen i Hovlands suite behandles temaet periodisk. Det blir videre gjentatt flere ganger, men med mellomdelar som har en mer selvstendig melodiske utforming. Suitens andre sats har et tydelig tema, i tillegg til det sekundære ostinatet. I de øvrige satsene oppleves ikke et distinkt tema, selv om den fjerde satsen også er bygd opp av et sekundært tema. Dette viser til en utvikling i komposisjonen, og fører den i en modernistisk retning.

I symfonien benytter komponisten, i de fleste temaene, alle de tolv kromatiske tonene, uten at det ligger noen form for organisering bak dette. Tonene oppstår gjennom trinnvise og kromatiske lineære bevegelser i temaene, og fører til en utvidet tonal ramme. Symfonien har likevel en tonal forankring, noe som er et neoklassisk trekk. I Hovlands suite endres utformingen av melodiene og temaene gjennom bruk av tolvtoneteknikken. Det vil si at én intervallstruktur er basis for alle satsene i suiten, bortsett fra første sats, og skaper gjennom dette enhet. Det medfører at temaene er relativt likt strukturert, der intervallsprang er en del av utformingen. Til sammenligning, med Bræins symfoni, gir dette ulike uttrykk til temaene og melodienes utforming.

I suiten av Hovland er tolvtonerekken et komposisjonsteknisk grunnelement. Dette får innvirkning på toneartsfølelsen. Det gir musikken et nytt uttrykk, både på det vertikale og horisontale planet, altså melodi, tematikk og harmonikk. Musikken oppfattes likevel ikke som atonal, på grunn av at den ikke fjerner seg helt fra et tonalt senter. Tonalitetsoppfattelsen påvirkes også av hvordan de andre parametrene i musikken utnyttes og settes sammen. Analysen viser til hvordan teknikken er benyttet. Flere steder oppleves musikken med en tonal forankring, kanskje særlig gjennom rekkens tonale konstruksjon. Komponisten benytter i stor grad tone- og gruppegjentakelse. Det fører til at de tolv kromatiske tonene ikke får samme egenverdi. Tolvtoneteknikken gir komposisjonen en satsteknisk enhet. Det viser at Hovland, i praksis, ikke benytter tolvtoneteknikken for å fjerne seg fra tonalitetens rammer. Teknikken fører likevel til fornyelse i komponistens tonespråk. Musikken beveger seg bort fra det tonale senteret, i en modernistisk retning.

### **Harmonikk og akkompagnement**

Det harmoniske forløpet i satsene er vesensforskjellig. Hovlands suite er basert på tolvtonerekken, noe som får implikasjoner på samklangene. Harmonikken er treklangoppbygd i den første satsen og vil dermed lettere la seg sammenligne med symfoniens harmoniske forløp. Bræins akkordoppbygning er relativt tradisjonell og baserer seg på tersoppbygde akkorder, men inneholder flere tillagte toner. Noen steder følger akkordene et tilnærmet funksjonsharmonisk mønster. Det er ikke den tonale kadensen som er spenningsskapende, fordi akkordene er sammensatt på andre måter. I enkelte partier oppstår akkordene gjennom de kromatiske linjene i akkompagnementet, mens samklangene i andre deler er basert på de polyfone og kontrapunktiske strukturene. I noen partier av symfonien har akkordene en enklere oppbygning. Tonalitetsfølelsen svekkes når harmonikk og melodi ikke samsvarer, fordi musikken får en større grad av dissonans. Mange av trekkene er tradisjonelle, men benyttes i relasjon til det nye tonespråket, og sammenfaller med de neoklassiske grunntankene.

I den første satsen av suiten benyttes flere tradisjonelle tersoppbygde akkorder, for eksempel i begynnelsen av første sats. Disse er likevel ikke representative for verket i helhet. De øvrige satsene har også eksempler på at samklangene har en tersbasert struktur, på tross av at tolvtoneteknikken er utgangspunktet for oppbygningen. Analysene viser også at strykernes akkompagnement enkelte steder er unisont eller i enklere samklanger. For det meste har strykerne en akkompagnerende rolle, men har i enkelte partier en mer fremtredende posisjon. Den første satsen er homofon med et rytmisk akkompagnement. Det fører til at temaet kommer tydelig til uttrykk. Det er med på å gjøre satsen mer musikantisk og neoklassisk. Strukturen blir noe tettere i de øvrige satsene.

### **Rytmikk**

Verkene har flere likhetstrekk på det rytmiske planet. Begge komponistene benytter pregnante og stringente rytmer i de hurtige delene. Strukturene blir gjentatt og er sentral for oppbygningen av begge verkene, både på et detaljert motivnivå og på et overordnet nivå. I symfonien sees dette tydeligst i melodi og tema, mens det i suiten kommer tydeligst frem i akkompagnementets rytmiske struktur. De rolige partiene i symfonien og suiten er av relativt langsom rytmikk. Likevel har fløytestemmen i suiten et friere forhold til de rytmiske motivene, og oppleves mer improvisert. I suiten er den rytmiske utformingen svært viktig for akkompagnementets pregnans og fremdrift. Både gjentakelser av rytmiske motiver og tone- og gruppegjentakelser fører til et stringent uttrykk.

De rytmiske mønstrene i symfonien og suiten er med på å skape forskjellige stemninger, og blir ytterligere forsterket gjennom bruk av styrkegrader, tempo og artikulasjon. På det rytmiske planet sees en form for forutsigbarhet gjennom bruk av de samme rytmiske elementene gjennom hver sats. Det gir balanse og enkelhet. Når motivene tillegges rytmisk variasjon oppfattes musikken mer musikantisk og levende. Taktartsendringer benyttes i begge verkene. Det gir endring i betoning og gjør musikken mer uforutsigbar og leken. Med bakgrunn i det rytmiske materialet vil begge verkene kunne omtales som neoklassiske.

## **7.2 Estetiske posisjoner**

Det kan være vanskelig å sammenfatte komponistenes estetiske posisjoner, som innbefatter de stilistiske og uttryksmessige sidene ved musikken. Gjennom analysene av de komposisjonstekniske elementene viser komponistene noen av deres estetiske holdninger.

Utgangspunktet for Hovlands suite er komposisjonsprinsipp og komposisjonsteknikk, både med tanke på utforming av melodi, harmonikk og form. Tolvtoneteknikk visker bort den tona-



le forankringen. Komposisjonen er ikke klar og tydelig i formoppbygningen. Selv om konstruksjonene setter betingelser for enkelte av de komposisjonstekniske parametrene, fjerne ikke komponisten seg fra det impulsive og musikantiske. Det viser at komponisten ikke plasserer seg selv på utsiden, men innlemmer sine egne kunstneriske uttrykk i verket. Gjennom sitt opphold i Italia, er det tydelig at Hovland har latt seg inspirere til å ta i bruk tolvtoneteknikken. Dallapiccola hadde også hatt en periode der han komponerte i en neoklassisk stil, før han gikk over til tolvtoneteknikken. Dette kan ha sammenheng med at Hovland beholder et musikantisk uttrykk i musikken. *Suite for fløyte og strykeorkester* er Hovlands første tolvtonetekniske verk. Benyttelsen av teknikken skaper ikke et brudd til hans tidligere komposisjoner. Komponistens komposisjonstekniske utvikling førte til en endring i klangbildet, altså en utvikling i en modernistisk retning.

Rent uttrykksmessig er det forskjeller mellom symfonien og suiten, gjennom bruken av temaene. I Bræins symfoni benyttes kontraster som et viktig virkemiddel for satsens oppbygning og spenning. Et viktig moment er det dualistiske forholdet mellom H.T. og S.T., som i denne symfonien viser ulike uttrykk, på samme tid som de bygger opp rundt hverandre. Hovlands satser er ikke oppbygd med utgangspunkt i et dualistisk prinsipp. På den måten kan symfonien virke klarere og tydeligere i uttrykket. Bræin har selv sagt at: «Jeg skriver slik jeg synes jeg må».<sup>232</sup> Det viser til komponistens trang til å uttrykke seg selv.

Det er et skille mellom de tekniske konstruksjonene som ligger til grunn for komposisjonene. Bræins symfoni har ingen forutbestemte komposisjonstekniske rammer, unntatt et ytre formskjema. Likevel benyttes mange tradisjonelle oppbygninger av musikkens parametre. Disse utformes alltid på en personlig måte, og sier dermed noe om Bræins estetiske holdninger. Peter Szilvay opplever at Bræin er påvirket av mange stiler, men at han allikevel gjør musikken til sin egen. «Den inneholder alltid noe sårt, uinnpakket og ekte».<sup>233</sup> Szilvays syn forsterkes av Bræins eget utsagn: «jeg tror at jeg i dette verket har nådd frem til noe som er uttrykk for min egen personlighet».<sup>234</sup>

Fremfor alt er det de melodiske utformingene som inntar en betydelig plass i Bræins symfoni, og er både energiske og lekne. På samme tid er melodiene fylt med alvor, klang og ettertanke. Dette blir videre forsterket gjennom Bræins utsagn: «Mottoet er: skjønnhet og humor».<sup>235</sup> Bræin skrev musikk for at folk skulle ha glede den. Hovland hadde på denne tiden et annet

---

<sup>232</sup> Lange, vedlegg 5

<sup>233</sup> Szilvay 2011, intervju

<sup>234</sup> Ny norsk symfoni. Edvard Fliflet Bræin (1954, 16. juli). I *Aftenposten* [Intervju av M.]

<sup>235</sup> Gaukestad, udatert

fokus: «Jeg streber mot noe mer universelt».<sup>236</sup> Dette viser til at han søkte i nye retninger for å hente inspirasjon. Likevel sa Hovland i et intervju tre år før han skrev suiten at: «Jeg skyr prinsipper. Musikken må være spontan og levende, sprunget ut av skaperen selv».<sup>237</sup> Suiten fjerner seg ikke fra en tradisjonell estetisk tankegang. Komposisjonen viser komponistens ønske om å kommunisere med et publikum, på tross av de komposisjonstekniske prinsippene. I løpet av sin karriere som komponist vektla Hovland betydningen av å kommunisere med et publikum mer og mer. Bræin viser, i sin symfoni og sine utsagn, at kommunikasjonen med et publikum var av stor relevans. Hans motivasjon for å skrive musikk lå i at den måtte kunne bety noe for menneskene som skal lytte til den.

### 7.3 Begrepene neoklassisisme og modernisme

De estetiske posisjonene henger sammen med i hvilken grad man kan benytte seg av de overordnede begrepene *neoklassisisme* og *modernisme*. Hverken begrepet modernisme eller neoklassisisme har stilistiske avgrensninger. Teoridelen viser til at begrepene ikke kan knyttes til bestemte tekniske sider ved musikken, og at de i stor grad må knyttes opp mot de estetiske aspektene i komposisjonene.

Jeg vil videre drøfte i hvilken grad musikken kan sees på som neoklassisk og/ eller modernistisk, og om det er relevant å snakke om et skille. Det er interessant å se om modernismen kan sees på som et brudd med tradisjonen eller om det er en videreutvikling av den. *Symfoni nr. 2* og *Suite for fløyte og strykeorkester* viser skiller på det komposisjonstekniske planet. Dette får videre konsekvenser for musikkens særpreg. Skillene er likevel ikke så tydelig at det er grunnlag for å snakke om et brudd.

Analysen viser at symfonien har en klar neoklassisk forankring. Komponisten har tatt utgangspunkt i tradisjonelle komposisjonstekniske erfaringer og satt disse i et nytt tonespråk. I symfonien kommer også komponistens subjektivitet, personlige utforming og fantasi til uttrykk. Noe av det samme kan man se i Hovlands suite. Han benyttet seg av en komposisjonsteknikk som i Norge ble ansett for å være moderne på slutten av 1950-tallet. Begrepet modernisme sees på som noe nytt og forutsetter en utvikling. Suiten av Hovland oppleves ikke som et estetisk brudd, fordi musikken fortsatt forholder seg til flere tradisjonelle elementer. Likevel oppnår komponisten en utvikling i tonespråket gjennom den nye komposisjonsteknikken.

---

<sup>236</sup> Ung Fredrikstad-komponist vinner «Harmonien»s pris. Egil Hovland. (1956, 8. juni). *Morgenavisen i Bergen* [Intervju av O.]

<sup>237</sup> *ibid*

I følge Hydес inndelinger av den neoklassiske musikken vil Bræins symfoni regnes som en (2) Eklektisk imitasjon, gjennom sin hentydning til tidligere tiders form. Hovlands suite vil kunne regnes som en (4) Dialektisk imitasjon, gjennom sin bruk av tolvtoneteknikken i dialog med tradisjonelle komposisjonsprinsipper.<sup>238 239</sup> Symfonien kan sies for å tilhøre neoklassisisme, i Machlis sin underdeling.<sup>240</sup> Dermed stiller Bræin seg innenfor samme neoklassiske tradisjon som Stravinskij og mange av de franske komponistene. Etter Danusers skille vil også Bræins musikk tilhøre i gruppen sammen med Stravinskij's musikk, altså «formalistischen» neoklassisisme.<sup>241</sup> Grupperingene og definisjonene sier egentlig ikke så mye om hvordan musikken klinger og hva den egentlig er. Derimot sier det noe om hvilken tradisjon musikken tilhører.

I følge artikkelen om modernisme i *Store norske leksikon*, «knytter modernisme-begrepet til klare musikalske nyvinninger, så som Arnold Schönbergs utvikling av tolvtoneteknikken». Videre står det at «neoklassisismen betegnes som anti-modernistisk».<sup>242</sup> Det kan videre bli problematisk om man ser på Hovlands suite, der han benytter seg av en musikalsk nyvinning. Det samme verket inneholder neoklassiske trekk, og dermed kan verket sies å plassere seg både i en modernistisk og i en antimodernistisk posisjon.

Selv om Bræins symfoni kan karakteriseres som neoklassisk mener Szilvay at Bræin alltid gjør sin egen greie.<sup>243</sup> Analysene viser at musikken er subjektiv og fantasifull, noe som er et romantisk trekk. Det er med på å gi Bræins symfoni særpreg, og skiller seg dermed fra neoklassisismens objektivitet. Bræins symfoni kan likevel sees på som neoklassisk, gjennom de komposisjonstekniske detaljene og verkets estetiske posisjon. Det er ikke mulig å peke på konkrete trekk som viser til at Bræin var påvirket av sin studiereise til Paris. Det er likevel tydelig at komponistens forhold til formens klarhet, rytmiske stringens, dualisme og tydelige temaer og melodier, har klare likhetstrekk med mye av den franske neoklassiske musikken.

Komponistene hadde på flere måter en ganske lik estetisk tilnærming til musikken. På samme tid er uttrykket i stykkene av forskjellig art, selv om enkelte av de komposisjonstekniske parametrene forholder seg relativt likt. Med bakgrunn i analysen representerer symfonien i stor grad et fransk neoklassisk tankesett, men som er utformet på en personlig måte. Suiten av

---

<sup>238</sup> Hyde 1996

<sup>239</sup> Oversettelse av Bjerkestrand & Nesheim 2008

<sup>240</sup> Machlis 1980, s. 160–61

<sup>241</sup> Danuser 1992, s. 148

<sup>242</sup> Modernisme, *Store norske leksikon* 2012

<sup>243</sup> Szilvay 2011, intervju

Hovland retter seg klart i en modernistisk retning, på samme tid som den beholder mange av de tradisjonelle elementene.

#### **7.4 Resepsjon og plassering av verkene i norsk musikkhistorie**

Det er interessant å se på hvordan musikken ble mottatt i sin samtid. Flere kritikere assosierte Bræins symfoni, særlig den andre satsen, med musikk av Sjostakovitsj. Det kan ha sammenheng med satsens klare struktur og instrumentasjonens klanglige virkning, noe som viser til symfoniens estetiske posisjon og uttrykk. I følge Szilvay kommer den europeiske klangen til uttrykk gjennom Bræins orkestrering.

Etter konserten i Bergen i 1954 kan det virke som om kritikeren mente at symfonien rettet seg i en modernistisk retning, gjennom «en viss streben etter atonale klangvirkninger og sære dissonanser, som ofte kan gjøre seg pikant».<sup>244</sup> Fokuset endret seg i kritikkene som er skrevet fra konserten i 1964. Disse kritikkene sier ikke noe som kan tolkes dit hen at komposisjonen på noen måte ble sett på som modernistisk. Det sier noe om utviklingen av den norske horisonten. Fra tiden omkring 1953 endret synet på begrepet modernisme seg. Tidligere ble musikk av blant annet Stravinskij og Hindemith regnet som modernistisk. Etter 1953 gikk det over til å gjelde musikk fra Den andre wienerskolen, Darmstadt-skolen, klangorientert musikk, tilfeldighetsmusikk og etter hvert elektronisk musikk.<sup>245</sup> Dette kan være grunnen til at kritikerne kommenterte musikken på en annen måte.

Hovlands verk ble godt mottatt av kritikerne. Det er verdt å merke seg at ingen kommenterte at verket pekte seg ut som radikalt. Det tyder på at verket fulgte utviklingen på vei inn i det modernistiske landskapet, i en retning som kritikerne allerede var innstilt på. Det viser også til at musikken ikke bryter med tradisjonen. Flere kritikere kommenterte det musikantiske elementet i verket, på samme tid som komponistens benyttelse av tolvtoneteknikken ble fremhevet. I den ene kritikken fra Danmark hevdes det at verket knapt nok er atonalt. Dette kan ha sammenheng med at de modernistiske tendensene var kommet lengre i Danmark i 1962. Dallapiccola var i store trekk fornøyd med Hovlands komposisjon. Han bemerket seg den stilistiske forskjellen mellom den første og de øvrige satsene. Dallapiccola merket seg også noen av de rytmiske formuleringene. Det er disse som bygger på en neoklassisk estetikk, og som gjør musikken musikantisk og lettere tilgjengelig. Selv om Dallapiccola hadde noen innvendinger avsluttet han brevet med at det dreide seg om detaljer.

---

<sup>244</sup> O. H. 1955

<sup>245</sup> Nesheim 2001a

*Symfoni nr. 2* og *Suite for fløyte og strykeorkester* har flere komposisjonstekniske og estetiske likhetstrekk og forskjeller. Komponistene hadde en relativt lik studiebakgrunn og begge hadde tatt timer hos Bjarne Brustad. For å se et sterkere skille mellom det neoklassiske og modernistiske, må man bevege seg inn på et ideologisk plan. Det er ikke til å komme bort fra at Bræin og Hovland sto i to forskjellige leire i samtidens komponistmiljø.

Bræin og Hovland virket i en tid da de, sammen med flere sentrale komponister og kunstnere, sto i opposisjon til det tradisjonelle kunstsynet, noe som kom til uttrykk på forskjellige vis. De modernistiske komponistene hadde ikke et bevisst syn på hva den modernistiske musikken skulle være. Likevel hadde de en felles ide om opposisjonen mot det gamle. Bræin viser ikke til at han ønsket å følge noen form for retning eller -isme, og var mest opptatt av å uttrykke det han ville skrive. Hovland viser derimot at han ønsket å bevege seg bort fra det tradisjonelle, og gjennom å oppsøke nye lærere og modernistiske miljøer, satte han seg inn i et nytt tonespråk. På den måten er han representant for mange av de norske komponistene som orienterte seg mot modernismen.

Bræin reiste til Paris, men oppsøkte ikke de mest modernistiske komposisjonslærerne. Han orienterte seg mot komponister som passet til sitt kunstneriske gemytt. I symfonien av Bræin er det ikke mulig å påvise konkrete trekk som tilsier at han var påvirket av den franske neoklassisismen og læreren Jean Rivier. Likevel viser flere av de komposisjonstekniske og estetiske elementene at Bræin skrev musikk som samsvarer med de franske neoklassiske tendensene. Bræins valg av lærer i Paris var et typisk eksempel på i hvilken retning de norske «tradisjonalistiske» komponistene orienterte seg.

Suiten av Hovland viser tydelig at komponisten har latt seg inspirere av oppholdet og timene med Luigi Dallapiccola. I hans neste verdslige verk, *Motus per flauto solo*, op. 36 (1961), benyttes en strengere form for tolvtoneteknikk, noe som gir virkning i form av et mer modernistisk uttrykk. Det viser at skillet i flere tilfeller var større på det ideologiske og historiske planet enn det man kan lese ut av symfoniens og suitens klanglige resultat.

## 8.0 Konklusjon og avslutning

---

Utgangspunktet for masteroppgaven var å se på hovedretningene i den norske etterkrigstiden, henholdsvis neoklassisisme og modernisme. Trekkene er sammenlignet og drøftet gjennom historiske og analytiske studier. Videre følger en kort oppsummering av de mest sentrale funnene, med utgangspunkt i oppgavens problemstilling:

*Hvordan artet skillet mellom neoklassisisme og modernisme seg i norsk etterkrigsmusikk av Edvard Fliflet Bræin og Egil Hovland?*

Det er hensiktsmessig å dele skillene i forskjellige nivåer: komposisjonsteknikk, estetikk og ideologi. I oppgaven har de komposisjonstekniske elementene fått stor plass gjennom analysene. Videre er disse oppsummert og drøftet i forhold til begrepene neoklassisisme og modernisme. De estetiske og ideologiske posisjonene viser seg gjennom den historiske gjennomgangen, og i drøfting av verkenes resepsjon og plassering i norsk musikkhistorie.

Bræins *Symfoni nr. 2* betegner seg som neoklassisk gjennom sin klare formstruktur. Melodier og temaer kommer tydelig til uttrykk gjennom et dualistisk forhold mellom H.T. og S.T. Akkordene er tradisjonelle og treklangoppbygde, men med flere akkordfremmede toner. Sammensetningen av akkordene er ikke funksjonsharmonisk. Tonaliteten er utvidet, men komponisten beholder en tonal forankring. Den rytmiske stringens er av betydning for det musikantiske uttrykket. På samme tid har musikken en personlig utforming, noe som gir klanglig særpreg.

Hovlands *Suite for fløyte og strykeorkester* skiller seg fra Bræins symfoni på flere av de komposisjonstekniske sidene i verkene. Suitens første sats skiller seg i svært liten grad fra de neoklassiske trekkene. De øvrige satsene er basert på tolvtoneteknikk, og er dermed det tydeligste skillet mellom neoklassisisme og modernisme. Benyttelsen av tolvtoneteknikken fører ikke til at komponisten forlater tonaliteten. Rekken er relativt tonalt forankret, noe som medfører at skillet er større rent teknisk enn det klanglige resultatet. Hovlands bruk av tolvtoneteknikken viser at både tone- og gruppegjentakelser er sentrale. Teknikken får konsekvenser for samklangene, og skiller seg dermed fra symfonien, som i stor grad er bygd opp av treklangbaserte akkorder. Samklangene i suiten kan likevel flere steder tolkes til å være treklangoppbygd med akkordfremmede toner. Det medfører at suiten ikke skiller seg så mye fra de neoklassiske trekkene som teknikken tilsier.

Musikken arter seg også forskjellig med tanke på form og struktur. Suiten av Hovland baserer seg i mindre grad på temaer, og viser i to av satsene at formen er basert på komposisjonsprinsipper. I motsetning er symfonien oppbygd på bakgrunn av en storform. Symfonien har både kontraster innad i hver sats, i tillegg til mellom satsene. Suiten er bygd opp gjennom hver enkelt sats sitt eget uttrykk. De rytmiske strukturene og motivene i stykkene skiller seg ikke tydelig fra hverandre, selv om de benyttes forskjellig. I symfonien kobles den rytmiske stringensen i stor grad opp mot utformingen av H.T. og S.T., mens suiten har noen få rytmiske motiver som grunnlag for hver enkelt sats, som i noen grad varieres og videreutvikles. I symfonien kommer melodiene og temaene klart til uttrykk. I suiten rettes oppmerksomheten mot den virtuose fløytstemmens frie utforming.

På et estetisk plan skiller musikken seg gjennom hvilken måte den kommer til uttrykk. Symfonien er klar og tydelig i melodisk og tematisk føring. Suitens temaer er i første sats tydelig. Intervallmønster som er gjennomgående i de fire siste satsene, noe som medfører en enhet som ikke er å spore i symfonien. Symfonien har en klar neoklassisk forankring, men med en personlig utforming, og kan på et estetisk plan også betegnes som romantisk. Suiten av Hovland orienterer seg i en modernistisk retning. Imidlertid beholdes mange av de tradisjonelle aspektene, og bryter ikke med de neoklassiske prinsippene. Bræin tar utgangspunkt i eldre komposisjonstekniske erfaringer, men setter dem inn i et nyere tonebilde. Hovland gjør i bunn og grunn det samme. Likevel gjør tolvtoneteknikken at tonespråket og klangbildet videreutvikles i en mer modernistisk retning.

På et ideologisk plan er det klare skiller mellom komponistenes orienteringer. Om en ser utenfor kunstverkene, på den historiske konteksten og resepsjonen, er det et skille mellom de tradisjonelle og modernistiske komponistenes holdninger. De modernistiske komponistene utvidet sin horisont i en bredere og internasjonal retning. De tradisjonelle komponistene utvidet også horisonten gjennom utenlandsstudier, men det var ikke de mest moderne retningene som tiltrakk dem. Den historiske konteksten som Bræin og Hovland virket i, viser at de hadde forskjellige ideologier og holdninger som utgangspunkt for deres kompositoriske arbeid.

Symfonien og suiten representerer de neoklassiske og modernistiske retningene i norsk etterkrigsmusikk. De viser videre at skillene ikke var så store. Selv om komponistene hadde forskjellige grunnsyn, hadde de den samme komposisjonstekniske og estetiske tradisjonen som bakgrunn, noe som var typisk for mange av de norske komponistene i den aktuelle perioden. Tolvtoneteknikken og den ideologiske orienteringen fører til at suiten vil betegnes som modernistisk. Musikken ville ikke nødvendigvis kunne beskrives som modernistisk sett fra et

annet ståsted, men her gjøres vurderingen ut i fra hva modernismebegrepet sto for i Norge på slutten av 1950-tallet. Selv om komposisjonen bryter med tradisjonene, er det absolutt et verk som henvender seg i en ny retning, og Hovland oppnår en retningsendring og fornyelse i sitt tonespråk. Det kan konkluderes med at enkelte sider ved komposisjonsteknikken og de ideologiske holdningene skiller seg mer enn hva det klanglige resultatet tilsier. Det viser at begrepene neoklassisisme og modernisme ikke er motsetninger, men kan vise til musikk som inneholder flere likhetsfaktorer.

### **Avsluttende tanker**

Oppgaven fordyper seg i to enkeltstående kunstverk, og fungerer relativt ideografisk og deskriptivt. Arbeidet vil likevel belyse den norske musikkhistorien gjennom kontekstualisering og resepsjonshistorie. Hovlands suite er komponert i starten av modernismens gjennombrudd i Norge. Følgelig er ikke suiten representativ for all musikk som blir omtalt som moderne i norsk etterkrigstid. Bræins symfoni representerer heller ikke all norsk musikk som kan betegnes som neoklassisk. Det medfører at det ikke er mulig å generalisere.

Det valgte emnet i masteroppgaven kunne vært belyst på andre måter. Blant annet kunne andre komponister og verk vært utgangspunkt for studiet, og muligens resultert i andre funn. Ved å benytte andre analysemetoder og innfallsvinkler, ville det vært mulig å vise musikken fra andre sider. Jeg kunne også tatt i bruk Adornos teoretiske rammeverk, og hans tanker rundt Schönbergs modernisme og Stravinskijs neoklassisisme.

I et større perspektiv vil det være interessant å sammenligne symfonien og suiten med andre verk fra samme periode, for å finne ut om disse verkene viser de samme trekkene. En grundigere analyse av *Symfoni nr. 1* og *Symfoni nr. 3* av Bræin vil kunne gi et mer helhetlig bilde av hans utvikling som komponist. Det finnes mye musikk fra den norske etterkrigstiden som har fått lite oppmerksomhet. Forskning på denne musikken vil kunne belyse den norske musikkhistoriske utviklingen. Selv om dette kan være av historisk interesse, mener jeg at mye av den norske musikken fra etterkrigstiden også har verdi som kunstverk. Musikken er jo skrevet for å bli spilt og lyttet til.

Denne masteroppgaven har tatt for seg musikk som er lite spilt og omtalt. Sammenlignet med andre kunstarter, står musikken i en særstilling, fordi den ikke er tilgjengelig på samme måte som for eksempel bildekunst. For det første må notematerialet være i god stand og tilgjengelig. Videre må det foreligge en interesse for å fremføre musikken, og et ønske om å lytte til den, enten gjennom konserter eller opptak. Jeg har et ønske om at notematerialet til Bræins symfoni kan komme i bedre stand, slik at det kan være lettere å fremføre det for et publikum.



Notene til Hovlands suite er i god forfatning, og en fremføring er muligens under planlegging. Musikkaryprosjektet er med på å rette søkelyset mot den norske musikken, og forhåpentligvis vil det også være med på å skape en økt interesse.

Selv om min masteroppgave har tatt utgangspunkt i analyse av musikk, vil jeg minne om at musikken i bunn og grunn er auditiv og skal kunne tale for seg selv, uten noen videre forklaring. En analytisk tilnærming vil likevel kunne være med på å berike lytteropplevelsen, og gi en dypere innsikt i et verk. På samme tid er det interessant å avdekke hva som får musikken til å klinge slik den gjør.

Avslutningsvis synes jeg det passer å vise til Bræins utsagn: «Om bare musikk hadde vært noe så enkelt at det lot seg forklare med ord...» En analyse av et musikkverk vil aldri kunne rettferdiggjøre hva musikken egentlig er. Det vil kun fremkomme i selve verket. Med det oppfordrer jeg til å lytte til norsk klassisk musikk, både den som allerede finnes og den som for fremtiden skapes.

## Litteraturliste

- Albet, M. (1997). *De store komponister, Musikken i det 20. århundre*. Oslo: ForlagETT LibriArte AS.
- Alsvik, O. M., Arntsen E. & Levin R. (1983). *Musikken og vi* (bind 1 og 2). Oslo: J. W. Cappelens forlag A•S.
- Andersen, A. K. (red.) (1994). *Egil Hovland og korene i Glemmen kirke. Festskrift til Egil Hovland på 70-års dagen 18. oktober 1994*. Fredrikstad.
- Andersen, P. T. (2008). *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, bildekunst og litteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Aurdal, G.S. (2007). «Paul Hindemiths påverknad på norske etterkrigskomponistar». Oslo: Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Baden, C. (1976, 6. mai). Edwards Fliflet Bræin in memoriam. *Morgenbladet*.
- Bjerkestrand, N. E. (1998a). *Om satsteknikken i Igor Stravinskijs musikk*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.
- Bjerkestrand, N. E. (1998b). *Om satsteknikken i Paul Hindemiths musikk*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.
- Bjerkestrand, N. E. (1998c). *Om satsteknikken i Arnold Schönbergs musikk*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.
- Bjerkestrand, N. E. (2005). *Fra Debussys fødsel til Schönbergs død. Om veiskiller i komposisjonshistorien*. Oslo: Unipub forlag.
- Bjerkestrand, N. E. (2009). *Veiskiller i nordisk musikk, Fra århundreskifte til mellomkrigstid*. Oslo: Unipub.
- Bjerkestrand, N. E. & Nesheim E. (2008) Tekstheftet fra *Norwegian neoclassical music*. Euridice.
- Bræin, E. F. (1956, 17. desember). Til Radiotjänst, Musikavdelingen, Stockholm. Brevsamlingen på Nasjonalbiblioteket, Oslo.
- Bræin, E. F. (1957, 14. januar). Til Tono`s Propagandakomit . Brevsamlingen på Nasjonalbiblioteket, Oslo.
- Bræin, E. F. (1957, 19. august). Til Herr kulturråd Carl Hambro, London. Brevsamlingen på Nasjonalbiblioteket, Oslo.
- Bræin, E. F. (1973, 24. oktober) Til Bjarne Brustad, Oslo. Brevsamlingen på Nasjonalbiblioteket, Oslo.
- C-bas. (1962, 13. september). Nordiske Musikkdages  bnings-koncert [Musikkanmeldelse av *Suite for fløyte og strykeorkester* av Egil Hovland]. *Berlingske Tidende*.
- Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of music history*. (Translated by J.B. Robinson). Cambridge: University Press.

- Dallapiccola, L. (1961, 16. april). Brev til Egil Hovland. Ligger i Egil Hovlands arkiv på Nasjonalbiblioteket, både italiensk og norsk oversettelse.
- Danuser, H. (1992). *Die Musik Des 20. Jahrhunderts*. 2. Auflage. Laaber: Laaber-Verlag
- Denscombe, M. (1998). *Forskningshandboken- för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*. Oversatt av Per Larson. Lund: Studentlitteratur.
- Egge, K. (1960, 29. april). Fire norske uroppførelser [Musikkanmeldelse av *Suite for fløyte og strykeorkester* av Egil Hovland]. *Arbeiderbladet*.
- Egge, K. (1964, 3. desember). Filharmonien [Musikkanmeldelse av *Symfoni nr. 2* av Edvard Fliflet Bræin]. *Arbeiderbladet*.
- Everett, E. L. og I. Furseth (2008). «Masteroppgaven. Hvordan begynne –og fullføre». (3. opplag). Oslo: Universitetsforlaget.
- Filharmonisk Selskaps Orkester (1964, 2. desember). Konsertprogram [blant annet Bræins *Symfoni nr. 2*].
- Filharmonisk Selskap Orkester (1960, 28. april). Konsertprogram [blant annet Hovlands *Suite for fløyte og strykeorkester*].
- Gadamer, H.-G. (2003). *Forståelsens filosofi: utvalgte hermeneutiske skrifter*. (oversatt av Helge Jordheim). Oslo: Cappelen.
- Gaukestad, Ø. (Udatert). *Om Edvard Fliflet Bræin*. Kåseri i brevsamlingen på nasjonalbiblioteket, Ms.8<sup>0</sup>3501
- Grinde, N. (1993). *Norsk Musikkhistorie*. (ny revidert utgave) Oslo: Musikk-Husets Forlag A/S.
- Guldbrandsen, E. (1994). «Modernisme, tradisjon og paradokser». *Studia Musicologica Norvegica*, nr.20. Askim: Scandinavian University Press.
- Gundersen, D. E. (1986). *Innføring i forskningslære og rapportskrivning*. Kristiansand: Kristiansand lærerhøgskole.
- Hall, P. (1960, 29. april) Symfonisk firkløver [Musikkanmeldelse av *Suite for fløyte og strykeorkester* av Egil Hovland]. *Dagbladet*.
- Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse*. Oversatt av E. Øverenget og S. Mathisen. Oslo: Pax Forlag.
- Henriksen, J. H. (1977). Edvard Fliflet Bræin. K. Bækkelund (red.), *Norske komponister*. Oslo: Tiden norsk forlag.
- Hepokoski, J. (1991). «The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources». *19th-Century Music*, 14 (3). University of California Press.
- Herresthal, H. (1977). Egil Hovland. K. Bækkelund (red.). *Norske komponister*. Oslo: Tiden norsk forlag.
- Herresthal, H. (red.) (1994). *Egil Hovland. Et liv med musikk*. Oslo: Norsk musikkforlag A/S.

- H. O. (1955, 4. mars). Harmonien, Sirio Piovesan – Øivin Fjeldstad [Musikkanmeldelse av *Symfoni nr. 2* av Edvard Fliflet Bræin]. *Bergens tidene*.
- Hurum, H. J. (1960, 29. april). Fire norske uroppførelser i Filharmonien [Musikkanmeldelse av *Suite for fløyte og strykeorkester* av Egil Hovland]. *Aftenposten*.
- Hurum, H. J. (1964, 3. desember). Fin fiolinist i Filharmonien [Musikkanmeldelse av *Symfoni nr. 2*, av Edvard Fliflet Bræin]. *Aftenposten*.
- Hyde, M. M. (1996). «Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music». *Music Theory Spectrum*, 18 (2).
- Johannesen, G. H. (1999). *Egil Hovland. Englene danser på tangentene*. Oslo: Lunde Forlag.
- Johannesen, K. B. (red.) (1974). *Festskrift til Egil Hovland på 50-årsdagen*. Fredrikstad: CAL Trykk.
- Kjeldstadli, K. (1999). *Fortida er ikke hva den en gang var - En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjørup, S. (2000). *Kunstens filosofi – en indføring i æstetik*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Kjørup, S. (2008). *Menneskevidenskabene - Bind 2: Humanistiske forskningstradisjoner*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kvandal, J. (1960, 29. april). Norsk uroppførelse [Musikkanmeldelse av *Suite for fløyte og strykeorkester* av Egil Hovland]. *Morgenposten*.
- Ludt, F. (1960, 29. april). Fire norske verker [Musikkanmeldelse av *Suite for fløyte og strykeorkester* av Egil Hovland]. *Morgenbladet*.
- Machlis, J. (1980). *Introduction to contemporary music*. Second edition. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Mortensen, F. (1964, 3. desember) [Musikkanmeldelse av *Symfoni nr. 2* av Edvard Fliflet Bræin]. Filharmonien med stor fiolinist og god norsk symfoni. *Dagbladet*.
- Mortensen, F. (1991). *Kortfattet innføring i tolvtoneteknikk og serialisme*. Redigert av Nils E. Bjerkestrand. Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.
- Musikselskabet «Harmonien» (1955, 3. mars). Konsertprogram [blant annet Bræins *Symfoni nr. 2*].
- Nesheim, E. (2001a). *Modernismens døråpner i Norge. Finn Mortensens musikk i lys av etterkrigsmodernismen*. [doktoravhandling] Oslo: NMH-publikasjoner.
- Nesheim, E. (2001b). «Tolvtonekonstruksjoner i norsk musikk». *Studia Musicologica Norvegica* 27 / Oslo: Norsk Musikkforskerlag.
- Nesheim, E. (2003). «Sannhet og sannhet, fru Blom – En musikkhistoriografisk introduksjon». *Flerstemmige innspill*. Oslo: NMH-publikasjoner.
- Nesheim, E. (2004). *Musikkhistorie*. Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.

- Nesheim, E. (2007). Tekstheftet til Norwegian Radio Orchestra, Peter Szilvay, conductor. (2007). *Edvard Fliflet Bræin, Complete Symphonies*. Nordic Edition, Simax Classics.
- Nesheim, E. (2012). *De heftige årene, norsk modernisme 1956–68*. Oslo: Unipub.
- Olsen, B. (1973). *Fra Platon til Stockhausen: tekster til musikkundervisning*. København: Munksgaard.
- P. Sch. (1962, 13. september). Ny nordisk musikk på utstilling [Musikkanmeldelse av *Suite for fløyte og strykeorkester* av Egil Hovland]. *Politiken*.
- Patel, R. og B. Davidson (2001). *Forskningsmetodikkens grunnlag* (oversatt av Finn B. Larsen). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Pedersen, M. E. (1988). «Med Egil Hovland som katalysator». *Ballade*, 2 (3).
- Reitan, L. (1978, 32. årg.). Egil Hovland – Månedens komponist i radio. *Programbladet*, 1.
- Reitan, L. (1983, 7. årg.). «Festspillkomponisten Egil Hovland». *Ballade*, 1.
- Riefing, R. (1960, 29. april). Orkesternoviteter [Musikkanmeldelse av *Suite for fløyte og strykeorkester* av Egil Hovland]. *Verdens gang*.
- Riefing, R. (1964, 3. desember). Interessant orkesterkonsert [Musikkanmeldelse av *Symfoni nr. 2*, av Edvard Fliflet Bræin]. *Verdens gang*.
- Stigar, P. (2011). *Musikalsk analyse, en innføring*. Oslo: Unipub.
- Stokke, O. K. (2000). «Musikanten fra Kristiansund- Edvard Fliflet Bræin (1924–1976)», *Fra Årbok for Nordmøre* (2000). Kristiansund: Nordmøre Historielag.
- Thommessen, O. A. (2001). *Sonisk retorikk. Blikk på kunst*. Oslo: Forlaget Press.
- Vollsnes, A. O. (1996). *Modernisme på norsk. Komponisten Ludvig Irgnes-Jensen*. Oslo: Garantiforlaget.
- Vollsnes, A. O. (hovedredaktør) (2001). *Norges musikk historie. 1950–2000 Modernisme og mangfold*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Wallner, B. (1968). *Vår tids musikk i Norden*. Stockholm: Nordiska Musikförlaget.
- Østerberg, D. (1997). *Kultursosiologiske emner. Fortolkende sosiologi II*. Oslo: Universitetsforlaget.

## Nettadresser

- Alnes, J. H. (2012). Hermeneutikk. I *Store norske leksikon*. Hentet 11. april 2012 fra <http://snl.no/hermeneutikk>
- Botstein, L. (2012). Modernism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Hentet 11. april 2012 fra [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625?q=modernism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625?q=modernism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)
- Det virtuelle musikkbibliotek (2011). *Musikdagens Koncertprogrammer*. Hentet 28. september 2011 fra [http://dvm.nu/periodical/dmt/dmt\\_1962/dmt\\_1962\\_05/uden-titel-377/](http://dvm.nu/periodical/dmt/dmt_1962/dmt_1962_05/uden-titel-377/)

- Gaukstad, Ø. og A. Hole. (2012). Ferruccio Busoni. I *Store norske leksikon*. Hentet 7. mars 2012 fra [http://snl.no/Ferruccio\\_Busoni](http://snl.no/Ferruccio_Busoni)
- Kelly, B. L. (2012). Jean Rivier. I *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Hentet 26. mars 2012 fra [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23541?q=jean+rivier&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23541?q=jean+rivier&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)
- Musikkarv. (2012). *Universitetet i Oslo*. Hentet 7. mars 2012 fra <https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/musikkarv/strategi.html>
- Nesheim, E. (2010). Edvard Fliflet Bræin, utdypning (NBL-artikkel). I *Store norske leksikon*. Hentet 23. november 2010 fra [http://www.snl.no/.nbl\\_biografi/Edvard\\_Fliflet\\_Br%C3%A6in/utdypning](http://www.snl.no/.nbl_biografi/Edvard_Fliflet_Br%C3%A6in/utdypning)
- Tranøy, K. E. (2011) Ideografisk. I *Store norske leksikon*. Hentet 23. februar 2011 fra <http://www.snl.no/idiografisk>
- Tranøy, K. E. (2011) Induksjon. I *Store norske leksikon*. Hentet 24. februar 2011 fra <http://www.snl.no/induksjon/filosofi>.
- Waterhouse, J. C.G. og V. Bernardoni (2012). Luigi Dallapiccola. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Hentet 26. mars 2012 fra [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07081?q=dallapiccola&article\\_section=all&search=article&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07081?q=dallapiccola&article_section=all&search=article&pos=1&_start=1#firsthit)
- Whittal, A. (2012). Neo-classicism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Hentet 11. januar 2012 fra [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723?q=neo-classicism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723?q=neo-classicism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)
- Artikler fra Store norske leksikon og Caplex, usignert**
- C. Dahlhaus. (2012). I *Store norske leksikon*. Hentet 21. februar 2012 fra [http://snl.no/Carl\\_Dahlhaus](http://snl.no/Carl_Dahlhaus)
- E. Hovland. (2012). I *Store norske leksikon*. Hentet 26. mars 2012 fra [http://snl.no/Egil\\_Hovland](http://snl.no/Egil_Hovland)
- Hypotetisk-deduktiv metode. (2011). I *Caplex*. Hentet 5. mars 2011 fra <http://www.caplex.no/Web/ArticleView.aspx?id=9315451>
- L. Dallapiccola. (2012). I *Store norske leksikon*. Hentet 26. mars 2012 fra [http://snl.no/Luigi\\_Dallapiccola](http://snl.no/Luigi_Dallapiccola)
- Modernisme (2012). I *Store norske leksikon*. Hentet 11. april 2012 fra <http://snl.no/modernisme/musikk>
- Neue Sachlichkeit. (2012). I *Store norske leksikon*. Hentet 11. april fra [http://snl.no/Neue\\_Sachlichkeit](http://snl.no/Neue_Sachlichkeit)
- Sonologi. (2011). I *Store norske leksikon*. Hentet 20. mai 2011 fra [http://www.snl.no/.versionviewdiff/164605?last\\_published=164605&selected\\_version\[id\]=1](http://www.snl.no/.versionviewdiff/164605?last_published=164605&selected_version[id]=1)

Validitet. (2012). I *Store norske leksikon*. Hentet 12. april 2012 fra [http://snl.no/.sml\\_artikkel/validitet](http://snl.no/.sml_artikkel/validitet)

## **Innspillinger/ opptak**

Norwegian Radio Orchestra, Peter Szilvay, conductor. (2007). *Edvard Fliflet Bræin, Complete Symphonies*. Nordic Edition, Simax Classics.

Opptak fra NRK sitt radioarkiv, *Suite for fløyte og strykeorkester* av Egil Hovland:

Alf Andersen og Filharmonisk Selskaps Orkester med dirigent Sverre Bruland. 28. april 1960

Per Øien, Filharmonisk Selskaps Orkester og Sverre Bruland. 16. mars 1967

## **Noter**

Bræin, E. F. (1954). *Symfoni nr. 2*, op. 8. Kopi av partitur lånt fra notearkivet i NRK.

Hovland, E. (1959). *Suite for fløyte og strykeorkester*, op. 31. Oslo: Norsk Musikkinformasjon (NMI).

## **Muntlige kilder**

Intervju med Peter Szilvay 12. oktober 2011

Intervju med Hans Christian Bræin 9. november 2011

# Vedlegg

## Vedlegg 1: Intervjuguide – Hans Christian Bræin

DELER	TEMA	SPØRSMÅL
<b>Innledning</b>	Kort innledning om masteroppgaven  Spørre om intervjuobjektets kjennskap til musikken, både som sønn og musiker.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- På hvilken måte kjenner du musikken til din far?</li> <li>- Ble du kjent med musikken hans i din barndom? Eller i senere tid som musiker?</li> <li>- Hvilket forhold har du til musikken?</li> <li>- Har du vært med å fremføre mye av musikken selv?</li> <li>- Var hele familien med til Paris? Vet du/ har du fått fortalt noe om denne tiden? Hvilke tanker hadde din far om oppholdet?</li> </ul>
<b>Hoveddel</b>	Estetiske holdninger	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hvilke estetiske holdninger hadde komponisten?</li> <li>- Hvilke komponister var han opptatt av? Hvilke forbilder hadde han? Stilidealer og retninger?</li> <li>- Hvilke lærere og inspirasjoner var viktige for hans arbeid?</li> <li>- Hvilke holdninger hadde han til stil?</li> <li>- Vet du hvilke lærere som var sentral for hans utvikling?</li> <li>- Hvordan jobbet komponisten?</li> <li>- Hvilke holdninger hadde han til seg selv og andre (musikere og komponister) rundt seg? Og hvordan plasserte han seg selv?</li> </ul>
	Bræins <i>Symfoni nr. 2</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- På hvilken måte vil du karakterisere <i>Symfoni nr. 2</i>? Hva opplever du som de mest karakteristiske stiltrekk, - hva synes du gjør dette «Bræinsk»?</li> <li>- Synes du symfonien representerer den neoklassiske linje, - men hører/leser du også folkloristiske tendenser? På hvilken måte?</li> <li>- Synes du musikken representerer norsk etterkrigstiden eller mellomkrigstiden? På hvilken måte?</li> <li>- Synes du det merkes at Bræin skrev verket etter studier med Jean Rivier? Er det mer fransk enn tysk? Hvordan?</li> </ul>
<b>Avslutning</b>	Oppsummering	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kjenner du til andre kilder til informasjon om verket?</li> </ul>



## Vedlegg 2: Intervjuguide – Peter Szilvay

DELER	TEMA	SPØRSMÅL
<b>Innledning</b>	Fortelle om min masteroppgave, formålet med oppgaven og problemstillingen.  Spørre om intervjuobjektets erfaringer fra fagfeltet.	-Kan du fortelle litt om ditt arbeid med norsk musikk fra denne tidsperioden? -I hvor stor grad jobber du med norsk musikk som en del av repertoaret? -Hva fikk deg til å interessere deg for norsk musikk og spesielt musikk av Bræin?
<b>Hoveddel</b>	Bræins <i>Symfoni nr. 2</i>	-Hva skapte nysgjerrighet for å fremføre Bræins symfonier? -På hvilken måte vil du karakterisere <i>Symfoni nr. 2</i> ? Hva opplever du som de mest karakteristiske stiltrekk, - hva synes du gjør dette «Bræinsk»? -Synes du symfonien representerer den neoklassiske linje, - men hører/leser du også folkloristiske tendenser? På hvilken måte? -Synes du musikken representerer norsk etterkrigstiden eller mellomkrigstiden? På hvilken måte? -Synes du det merkes at Bræin skrev verket etter studier med Jean Rivier? Er det mer fransk enn tysk? Hvordan? -På hvilken måte mener du at dette verket er med på å belyse norsk musikkhistorisk utvikling på 1900-tallet?
	Arbeid med revisjon/ endringer	-Kjenner du til tidligere innspillinger av symfonien? -Hvordan jobbet du med revisjon av verket? -Hvilke valg fortok du når noe ble kuttet/forandret og hva ville du oppnå? Var det bare praktiske hensyn (åpenbare skrivefeil eller mangler e.l.) eller var det også estetiske forhold? -Kjenner du til originalpartituret med notater fra tidligere dirigenter? -Kjenner du til andre kilder til informasjon om verket?
<b>Avslutning</b>	Norsk musikk  Oppsummering	-Ser du spesielle utfordringer med fremføring av norsk musikk i dag? -Hvordan opplever du interessen for fremførelser av norsk musikk fra 1900-tallet og fra vår samtid blant utdanningsinstitusjoner, musikere og publikummere? -Har du andre tips eller råd om tilnærming til musikken og interessant stoff?

# TRANSPOSIJSJON AV TOLVTONERREKKE

EGIL HOVLAND

0 (ORIGINAL)











6

7

8

9

10

11

12

## Vedlegg 4: Lite intervju



### Lite intervju

I søndagens populærkonsert får vi en norsk uroppførelse. Det er Edvard Flåilet Bræins Serenade for orkester som holdes over døpen av Øivin Fjelstad. Vi treffer komponisten etter en prøve i kringkastingshuset og ber ham fortelle litt om den nye komposisjonen.

— Første satsen ble skrevet våren 1951 under et studieopphold i Paris. Men annen og tredje sats er blitt til her hjemme. Fullt ferdig var ikke stykket før 5. mai 1952. Så det er ganske ferskt ennå.

— Er det mye fransk påvirkning i musikken?

— Nei. Jeg studerte med Jean Rivier ved musikkonservatoriet i Paris, og for øyeblikket er vel Paris den ledende musikkby i verden, en metropol der alle strømninger løper sammen. Men det vesentligste om komposisjon og orkester har jeg lært her hjemme av Bjarne Brustad. Det er bare det at en ser alt i klarere perspektiv når en kommer ut.

— Er det innslag fra norsk folkemusikk i serenaden?

— Jeg bygger ikke direkte på folkemusikken, enda jeg hørte mye folkemusikk hjemme i Kristiansund under oppveksten. Så enkelte vendinger kan vel skinne igjennom. Men jeg er motstander av nasjonal ensidighet. En bør være mottagelig også for impulser utenfra.

— Andre ting under arbeide?

— Jeg skriver på en ny symfoni. Og ellers gleder jeg meg til å høre hvordan Serenaden vil klinge for fullt orkester. Det er alltid spennende å høre hvordan de tanker en har festet på papiret tar seg ut i virkeligheten.



## Vedlegg 5: Artikkel, skrevet av Kristian Lange



# Når det nye skudd blomstrer

Til konserten  
fredag klokka 22.30

Edvard Fliflet Bræn.

komposisjonene. Flere av sangene er blitt framført første gang av ham. Men siden vi snakker om utdanning vil jeg nevne en annen ting som har vært meg til stor hjelp, og det er å få gå på prøvene i Filharmoniske. Det er noe jeg synes alle unge komponister burde gjøre så ofte de får tid til det.

— Utenlandsreiser?

— Ja jeg har planer om å reise ut nå. Jeg har nettopp fått et reiseløp av Komponistforeningen, og har tenkt meg til Paris. Jeg blir der så lenge pengene rekker. Jeg håper det skal bli hele vinteren.

— Men nå må De fortelle litt om symfonien som lytterne skal få høre fredag kveld.

— Det er ikke så mye å fortelle. Den er uten program og handling og dype skjebnekonflikter. Den er musikk, og ikke noe annet.

— Hvordan stiller De Dem til retninger og -ismer og slikt?

— Jeg skriver slik jeg synes jeg må. Jeg kan vel kanskje si at det særlig i melodikken er et umiskjennelig norsk preg over symfonien. Ellers er det vanlig symfoniform, med 4 sater. Første sats har langsom innledning foran den egentlige allegrosatsen, og det har fjerde sats, Finalesen, også. Annen sats er en bredt anlagt andantesats, og som motsetning til den kommer en knapp og livlig scherzo-sats.

— Når begynte De å arbeide med denne symfonien?

— I mars 1949, og den var ferdig i sommer.

Kristian Lange.

Det er ikke så mange ukene siden jeg her i bladet fortalte lytterne litt om musikkdynastiet Strauss, og særlig om Johann II, den store. Den unge komponisten Edvard Fliflet Bræn hører også til et slikt musikkdynasti. Edvard III er numret hans i rekken, men foreløpig har han ikke noe tilnavn. For sikkerhets skyld har han med Fliflet-navnet, muligens for å hindre forveksling med faren Edvard II. Den siste har alt en sikker plass i norsk musikkliv gjennom sitt mangesidige virke som organist, kor- og orkesterdirigent, folkemusikksamler, operasjef og først og sist komponist.

— De er vel så å si oppdratt med musikk hjemme i Kristiansund?

— Aja, etter forholdene var det et rikt musikkmiljø der, og det har sikkert vært utviklende for meg, fra jeg ble så stor at jeg kunne være med. Jeg spilte i by-orkestret, som var dirigerte, fra jeg var i 14 års alderen. Jeg spilte fløyte, men noen egentlig undervisning fikk jeg ikke, så det ble å prøve seg fram. Og da fløyta også var litt falsk i tonen, ble det så som så . . . . .

— Begynte De å komponere tidlig?

— For alvor tenker jeg det var i konfirmasjonsalderen. Litt laget jeg vel før også, men det var ikke rare greiene. Riktig fart på det ble det ikke før jeg var 17 år gammel. Da kom jeg til Oslo, og begynte på Musikkonservatoriet. Der tok jeg organisteksamen. Noen organiststilling er det ikke blitt til, men jeg lærte også å dirigere litt, og det har jeg praktisert siden. Jeg er dirigent både for musikk-korpset og orkesterforeningen i Sandvika, og før hadde jeg også kor der . . . . .

— Det er ikke lite bare det.

— Det er iallfall meget morsomt. Det er en veldig interesse hos medlemmene, og da går arbeidet lett. For meg har det vært både lærerikt og stimulerende. Musikk-gleden hos disse menneskene river en med. Orkesterforeningen er ikke mer enn 2 år gammel, men vi er virkelig kommet godt i vei. Det er nærmere 40 manns orkester, ordentlig symfoniorkester, uten klaver!

— Hvem har De studert komposisjon med?

— Det har vært flere, men jeg føler meg i særlig stor taknemlighetsgjeld til Bjarne Brustad og Odd Grøner-Hegge. De har betydd mye for meg. Og så har Sigurd Torkildsen, Studentersangforeningens dirigent, stimulert meg når det gjelder kor-

hadde vært nødt til å sette møtet til den dagen. En time senere, da symfonikonserten var ferdig, kom de to karer, og flere med dem.

Og dette var ikke noe enestående. Jeg husker mange friminutts- og klasseromsdiskusjoner, der radiokonserten fra gårdsdagen ble ivrig kommentert, og ofte kritisert. Og på de orkester- og solistkonsertene vi hadde anledning til å overvære, kunne en ofte finne hele kolonier av skoleungdom.

Noen vil muligens hevde at en ikke må regne ungdommens musikalske smak ut fra gymnasiastenes. Ungdommen i de brede lag har ikke anledning til å sette seg inn i serios musikk, og foretrekker trekkspill og annen lett musikk. Et slikt resonement holder ikke. Radio har alle og enhver anledning til å høre i dag. Og det er gjennom radioen sansen for den «høyt-ravende» musikken er blitt oppelsket hos de gymnasiastene jeg har nevnt.

Derfor tror jeg NRK kan ta all den kritikk som blir rettet mot den for all den «uforståelige» musikken med stor ro. God musikk er en av våre viktigste kulturfaktorer, og derfor bør NRKs musikkledelse holde den linje den har valgt: Ikke rette seg etter den dårlige smak, men følge kulturlinjen mer og mer. *Student 1950.*