

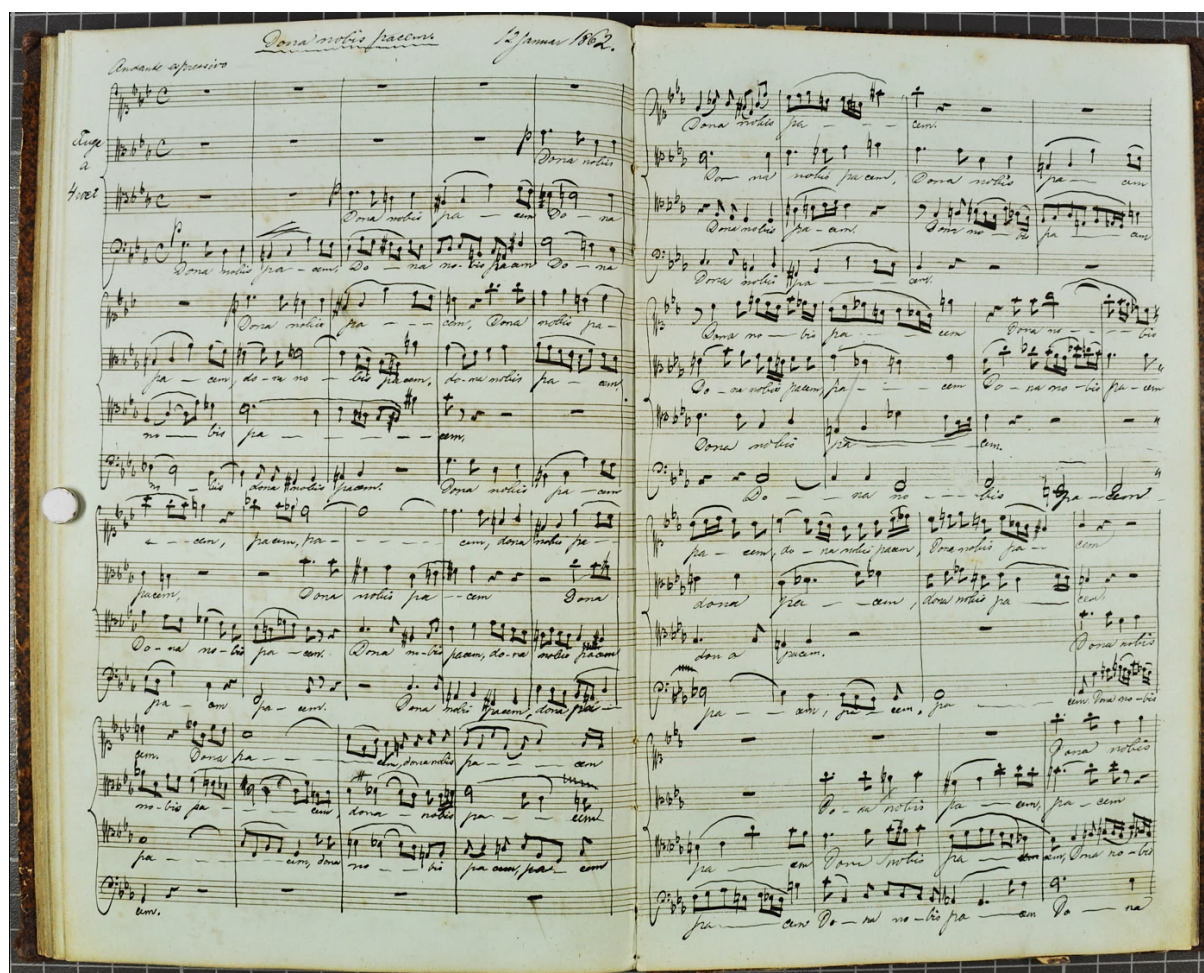


Norges
musikkhøgskole
Norwegian Academy
of Music

BJØRNAR UTNE-REITAN

Edvard Griegs studier i musikkteori

Kontrapunktøvelser som grobunn for innovativ harmonikk



MASTEROPPGAVE I ANVENDT MUSIKKTEORI

VÅREN 2018

© Bjørnar Utne-Reitan, 2018

Masteroppgave i anvendt musikkteori

v/ Norges musikkhøgskole, Oslo

<https://brage.bibsys.no/nmh/>

Forsideillustrasjon: EG2:42, BOB

Trykk: Representeralen, UiO

Sammendrag

Oppgaven stiller sentrale spørsmål knyttet til vår forståelse av Edvard Griegs (1843-1907) utdannelse, og hvilken innvirkning denne kan ha hatt på hans stil. Helt spesifikt er formålet å redegjøre for Griegs studier i musikkteori (harmonilære og kontrapunkt) ved konservatoriet i Leipzig i perioden 1858-62, samt undersøke i hvilken grad disse studiene kan ha vært med på å forme grunnlaget for hans harmoniske stil. Alle øvelser i Griegs arbeidsbøker i musikkteori er studert. I tillegg til opptelling og kategorisering disse, gis det eksempel som kommenteres og analyseres for å kartlegge hva Grieg lærte. Undersøkelsen viser at Grieg skrev 967 øvelser. Mengden øvelser alene viser hans flittighet og dedikasjon til faget. Studien av arbeidsbøkene viser tydelig at kontrapunkt, i større grad enn harmonilære, var i fokus i opplæringen. Siste del av oppgaven klargjør hvordan Grieg kan ha dratt nytte av denne opplæringen i «linjens kunst». Først vises eksempel på polyfone passasjer i Griegs musikk, før det argumenteres for en lineær forståelse av grunnlaget for Griegs innovative harmonikk. Ved å anse linjenes kraft som et grunnelement i Griegs harmonikk, blir det tydelig at kontrapunktundervisningen i Leipzig kan ha vært svært viktig for hans utforming av en egen stil.

Abstract

English title: *Edvard Grieg's studies in music theory*

This thesis asks central questions regarding our understanding of Edvard Grieg's (1843-1907) education, and how it may have influenced his style. Its mission is to account for Grieg's studies in music theory (harmony and counterpoint) at the Leipzig Conservatory in the period 1858-1862 and examine to which extent these studies might have played a role in shaping his harmonic style. Every exercise in Grieg's workbooks has been studied. The exercises have been counted and categorized, and selected passages are commented on and analyzed in the thesis. The study shows that Grieg wrote 967 exercises. This alone proves his diligence and dedication towards the subject. From the study of the exercises, it is evident that counterpoint, to a greater extent than harmony, was the main subject of his theory training. The last part of the thesis clarifies how Grieg may have benefited from this contrapuntal education. This is shown both through examples from passages containing polyphony in Grieg's production, and through examples of linear harmony. Through viewing Grieg's innovative harmony as built on linear grounds, it has become clear that his training in counterpoint in Leipzig has played a significant role in shaping his style.

Keywords: Edvard Grieg; Harmony and counterpoint exercises; Harmonic style.

Forord

Edvard Grieg er stadig aktuell. Nøyaktig én måned etter innleveringen av denne oppgaven feires Griegs 175. fødselsdag. Jeg tenker det derfor er svært passende å få satt nytt fokus på Griegs ungdomstid akkurat i år. Mitt håp er at denne oppgaven kan gi ny, og dypere, kunnskap om hans studietid, samt utviklingen av det som er kjent som hans harmoniske stil.

Denne oppgaven hadde ikke blitt som den har blitt, hadde det ikke vært for en rekke personer. Først og fremst fortjener min veileder, Anders Tykesson, en stor takk. Han har alltid hatt kritiske – men samtidig konstruktive – kommentarer på lur, og har vært svært generøs med sin tid. Min tidligere lærer i satslære ved Universitetet i Oslo, Bjørn Morten Christophersen, må også nevnes. Det var han som motiverte meg til å ta opp nettopp dette emnet som masterprosjekt. Også to av de andre tidligere lærerne mine fra universitetet, Øyvind Dybsand og Asbjørn Eriksen, fortjener en takk for å ha stilt med kloke svar på flere av mine mange spørsmål. Ved Norges musikkhøgskole har jeg fått svært god oppfølging gjennom arbeidsprosessen, også av andre ansatte enn min oppnevnte veileder. Jeg tenker særlig på lærerne Peter van Tour, Erlend Hovland, Gjertrud Pedersen, Inger Elise Reitan og Lasse Thoresen.

De forskjellige erfarne Grieg-forskerne som har svart på mine henvendelser, og vært åpne for å hjelpe meg videre i prosjektet mitt når jeg har stått fast, fortjener også en takk. Dette gjelder bl.a. Patrick Dinslage ved Edvard-Grieg-Forschungsstelle i Leipzig. Senter for Griegforskning i Bergen, ved Arnulf Mattes og Arvid O. Vollsnes, fortjener en stor takk for et strålende seminar om skisser og øvelser høsten 2016. På dette seminaret presenterte jeg masterprosjektet mitt, og fikk derfor tidlig i prosessen gode og konstruktive tilbakemeldinger fra en meget kompetent forsamling.

Oppgaven baserer seg hovedsakelig på materiale som tilhører Griegsamlingen ved Bergen Offentlige Bibliotek (BOB). De ansatte ved biblioteket, særlig Jorunn Eckhoff Færden, har vært veldig behjelpelige med å gjøre dette tilgjengelig for meg. Nasjonalbibliotekets (NB) ansatte ved musikkseksjonen, særlig Inger Johanne Christiansen, skal også roses for å ha vært behjelpelige med å finne frem og vise meg relevant stoff i deres arkiver. Jeg har under arbeidet med oppgaven besøkt både BOB og NB, og i den forbindelse fått mulighet til å studere original-eksemplarene av Griegs arbeids- og skissebøker som er grunnlaget for denne studien.

Jeg vil takke foreldrene mine, Gunvor og Jarle, som har lest korrektur på oppgaven. Og helt til slutt må jeg nevne min samboer, Guro, som har bidratt med enorme mengder støtte, kjærlighet og tålmodighet under mitt arbeid med oppgaven.

Oslo, våren 2018

INNHOLDSFORTEGNELSE

Sammendrag.....	3
Abstract.....	3
Forord	4
<u>INNLEDNING</u>	7
Oppgavens formål og problemstilling.....	7
Om termene harmonikk og kontrapunktikk.....	8
Referansestil brukt i oppgaven.....	11
<u>DEL 1: EDVARD GRIEG SOM TEORISTUDENT</u>	13
Edvard Griegs ungdomsår	13
Teoriundervisningen ved Leipzig-konservatoriet.....	16
Moritz Hauptmann (1792-1868).....	20
Ernst Friedrich Richter (1808-79)	22
Robert Papperitz (1826-1903).....	24
Edvard Grieg og Leipzig.....	25
Musikkteori i Griegs virke etter Leipzig-tiden	28
<u>DEL 2: EN OVERSIKT OVER GRIEGS TEORIØVELSER</u>	33
Øvelser under R. Papperitz	35
Musikklære og harmonilære.....	36
Kontrapunkt.....	40
Modulasjon.....	47
Avsluttende øvelse.....	49
Øvelser under E. F. Richter.....	51
Harmonilære.....	52
Overgang fra harmonilære til kontrapunkt.....	53
Kontrapunkt.....	56
Fuge	61
Øvelser under M. Hauptmann.....	67
Innledende øvelser i kontrapunkt.....	67
Kanon og fuge	71
Griegs skissebøker fra studietiden.....	75
Om overgangen fra teoriøvelser til fri komposisjon.....	79

<u>DEL 3: STUDIENES INNVIRKNING PÅ GRIEGS HARMONIKK</u>	85
Særdrag i Edvard Griegs harmonikk	87
Om å definere en personstil	87
Dur og moll i Griegs musikk	89
Orgelpunkt og liggetoner	90
Modale vendinger	91
Friere bruk av dissonerende akkorder	93
Kromatisk harmonikk	98
Kontrapunktikk i Edvard Griegs produksjon	100
Hele satser bygd på polyfont grunnlag	100
Imiterende passasjer	103
Andre polyfone passasjer	106
Edvard Griegs harmonikk fra et lineært perspektiv	108
Eksempel fra verk skrevet før 1870	110
Eksempel fra verk skrevet på 1870- og 80-tallet	118
Eksempel fra verk skrevet etter 1890	125
<u>KONKLUSJON</u>	133
Forslag til videre forskning	135
<u>REFERANSER</u>	136
Lenker til Griegs arbeids- og skissebøker fra studietiden	136
Litteratur	137
<u>VEDLEGG</u>	142
Vedlegg 1: Richters hilsen til Grieg	142
Vedlegg 2: Analyse av noteeksempel 24 (GADE-fugen t. 53-68)	143
Vedlegg 3: Oversikt over øvelser i Edvard Griegs arbeidsbøker (EG1-3)	144

INNLEDNING

Oppgavens formål og problemstilling

Dette er på ingen måte den første, og med stor sannsynlighet heller ikke den siste, studien av Edvard Griegs studietid. Sentralt i litteraturen står to PhD-avhandlinger: Schjelderup-Ebbe (1964) og Reisaus (1988). I senere tid er det også blitt skrevet flere sentrale artikler relatert til emnet, blant annet av Dinslage (1996, 2000, 2001, 2005), Dorfmueller (1999), Herresthal og Schwab (1999) og Brügge (2011). Selv med mye litteratur om Griegs studietid fra mange sentrale forskere, mener jeg emnet enda ikke utførlig dekket.

Teoristudiene til Grieg er hovedsakelig behandlet i artikler eller korte kapitler av de større studiene av studietiden hans, og har således ikke fått særlig stor plass. Så sent som i 2016 fyller Bjørn Morten Christophersen (2016:233ff) et markant hull i forskningen på feltet: en publisert oversikt over Griegs øvelser i harmonilære og kontrapunkt. I sin avhandling tar han for seg Svendsens studier, og bruker Grieg som sammenlikningsgrunnlag. Grieg er med andre ord ikke i fokus i oppgaven, og Christophersen skriver selv at oversikten over Griegs øvelser er av mer overfladisk art (*ibid.*). Det trengs derfor fortsatt en grundig og detaljert gjennomgang av Griegs øvelser for å få sikrere kunnskap om hva han lærte i teoritimene.

Det har vært diskutert i hvilken grad Griegs studier i Leipzig har lagt grunnlag for hans senere arbeid som komponist. Det er kjent stoff at Grieg selv ved flere anledninger uttrykte at han fikk lite ut av studiene ved konservatoriet (jf. Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:41). Det har likevel lenge vært generell konsensus blant Grieg-forskere om at hans egne uttalelser er preget av overdrivelse. Erlend Hovland (2017:34ff) sporer forskernes tilbakevisning av Griegs uttalelser til publiseringen av Griegs vitnemål og attester i tidsskriftet *Musik* i 1924. De positive bemerkningene i vitnemålet, i tillegg til bemerkninger i separate attester fra lærerne, ble sentrale dokumenter i korrigeringen av Griegs negative uttalelser angående konservatorietiden.¹ Korrigeringen av Griegs uttalelser om konservatoriet ble etterhvert et viktig tema i Grieg-forskningen. Dag Schjelderup-Ebbe (1964:82ff) argumenterer for eksempel mot Griegs uttalelser ved å vise til nettopp teoriøvelsene fra studietiden. I senere tid har Patrick Dinslage (2001:94f) påpekt at Griegs harmonikk, forstått mer lineært enn tidligere, kan ha røtter i kontrapunktstudiene i Leipzig. Om hans påstand stemmer, har studiene hatt enda større, og mer konkret, betydning enn tidligere antatt. På den helt andre siden mener derimot Hovland (2017:54) at det er på tide å ta Grieg på alvor, og heller si at studiene ikke hjalp han i utformingen av ny musikk.

¹ Hovland setter for øvrig spørsmålsteget ved hvorvidt disse kildene egentlig utvetydig tilbakeviser Griegs påstander, og peker på flere svakheter knyttet til interpretasjonen av disse (2017:35ff).

Interessant nok virker det som normen i Grieg-litteraturen har vært å fremme et syn av den unge Grieg som en «radikal» student. Typisk er at det fremstilles som teorilærerne tolererte et spesielt kromatisk tonespråk som den unge Grieg insisterte på å bruke (jf. Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:43). Poengene fra det forrige avsnittet tatt i betraktning, skaper en form for motsetning – i alle fall en dissonans. I grove trekk virker det som flertallet av Grieg-forskere både ønsker å «avsløre» Griegs løgn om en bortkastet studietid, samtidig som de ønsker å opprettholde et bilde av Grieg som en opposisjonell og egenartet student som insisterte på et kromatisk tonespråk som lå utenfor konservatorienormalen. Satt på spissen bygger dette siste poenget et bilde av at Grieg egentlig ikke trengte studiene, og da kan man heller ikke si at han løy om studienes manglende verdi for hans stilistiske egenutvikling.

I den følgende studien vil jeg forsøke å gå dypere inn i Griegs teoristudier og effekten disse har hatt på hans stil. Dette vil igjen kunne føre til en oppklaring rundt de forskjellige påstandene om Griegs studietid presentert ovenfor. Helt eksplisitt er oppgavens formål

å redegjøre for Edvard Griegs studier i musikkteori (harmonilære og kontrapunkt) ved konservatoriet i Leipzig i perioden 1858-62, samt undersøke i hvilken grad disse studiene kan ha vært med på å forme grunnlaget for hans harmoniske stil.

Opgaven er inndelt i tre større deler. I første del vil jeg gi en oversikt over Griegs studietid og hans forhold til musikkteori. I oppgavens andre del redegjør jeg for min empiri knyttet til studien av Griegs arbeidsbøker.² Den tredje og avsluttende delen er et forsøk på å tolke resultatene fra undersøkelsen av arbeidsbøkene, og ser på muligheter for å avdekke en sammenheng mellom teori (øvelser) og praksis (komposisjoner) i Griegs musikk. En kan derfor si at studien i det store og hele omhandler hvordan utbytte fra studier i musikkteori kan anvendes i sammenheng med, eventuelt i utforming av, et personlig stilideal. Dette knytter problemstillingen til fagfeltet *anvendt musikkteori*. Men aller først ønsker jeg, som en del av innledningen, å kort gjøre rede for teori bak bruken av termene harmonikk og kontrapunktikk, og kort kommentere hvordan jeg refererer til kildematerialet.

Om termene harmonikk og kontrapunktikk

Sentralt i oppgaven står forholdet mellom de vertikale og horisontale kreftene i musikken. Et mål er å utforske en annen måte å lese Griegs harmonikk på, med rot i hans kontrapunktstudier

² Denne empirien er også systematisk fremstilt i vedlegg 3.

i Leipzig. Jeg ønsker derfor å vie litt plass til å definere hva som menes med ordparet harmonikk-kontrapunktikk.

I musikkteoriundervisningen deles disse disiplinene inn i to fag: *Harmonilære* er læren om de vertikale kreftene i flerstemmig musikk, og *kontrapunkt* er læren om de tilsvarende horisontale kreftene. Mens man i harmonilæreundervisningen fokuserer på akkorder i homofon sats, lærer man i kontrapunktundervisningen om selvstendige melodiske linjer i polyfon sats. Musikk er selvsagt mye mer sammensatt enn dette: Harmonikk og linjeføring er til syvende og sist to sider av samme sak. I homofon sats er linjenes individuelle liv viktig selv om det er størst fokus på å sette en passende akkordprogresjon til melodien. I polyfon sats vil også valg av akkorder være helt avgjørende, selv om linjenes selvstendighet er hovedfokus.

Når Arnold Schönberg i sin store harmonilære skal forklare fenomenet «akkordfremmede toner», søker han til polyfonien og kontrapunkttenkning for svar. Han skriver: «Chords are formed merely as *accidents of the voice leading*, and they have no structural significance since responsibility for the harmony is borne by the melodic lines» (Schönberg 1978:312).³ Her blir altså stemmeføring sett på som et bærende element for harmonikken. Schönberg fremstiller det å skille harmonikk og kontrapunkt, som veldig kunstig, men praktisk av rent pedagogiske hensyn (*ibid.* 13).

Min bruk av termen *kontrapunkt* er bred, og omfatter i tillegg til tradisjonell polyfoni⁴ også selvstendige linjer i homofon sats, slik Schönberg forklarer. Min forståelse ligger nærme musikkpsykologen Ernst Kurths fremstilling i *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917). Han forklarer at det hele veien er et spill mellom det vertikale og horisontale i måten man oppfatter musikk, og at det derfor er vanskelig å gjøre et tydelig skille mellom disse aspektene:

The two basic forces of musical perception, which according to the reading style are designated briefly as vertical and horizontal, have one thing in common: they counteract the autonomous significance of the individual tone in music. Each force strives in its own way to bring the individual tone under its influence, chordally or linearly. In musical activity the individual tone means nothing, its context everything; the individual tone unto itself escapes conscious awareness, which summarizes larger complexes. (Kurth 1991:43)⁵

³ «die Akkorde entstehen hier nur als Zufälle der Stimmenführung und sind, da die Verantwortung für das Zusammenklangliche vom Melodischen getragen wird, ohne Bedeutung für die Konstruktion.» (Schönberg 1922:376)

⁴ Gjennom oppgaven vil termen «polyfoni» bli brukt når det er snakk om tekstur, mens «kontrapunkt» er knyttet til det tekniske håndverket som ligger til grunn for en slik tekstur (men ikke nødvendigvis er avgrenset til den).

⁵ «Den beiden Grundkräften des musikalischen Empfindens, die nach der Leseweise kurz als vertikal und horizontal bezeichnet werden, ist eines gemeinsam: sie wirken einer Eigenbedeutung des Einzeltones in der Musik entgegen, indem jede in ihrem Sinne diesen in ihre Wirkungsrichtung einzuschliessen strebt, akkordlich oder linear. Im musikalischen Geschehen bedeutet der Einzelton nichts, sein Zusammenhang alles, der Einzelton für sich entgeht dem Bewusstwerden, das grössere Komplexe zusammenfasst.» (Kurth 1917:66)

Når spillet mellom disse kreftene blir så tett, hvorfor skille mellom dem? Kurth (1991:45f) forklarer videre at en hybrid aldri kan være utgangspunkt for en komposisjon: Man må ta utgangspunkt i én av kreftene og så må de etterhvert infiltrere hverandre. En kontrapunktisk komposisjon må derfor alltid ha linjen som sitt utgangspunkt, mens en homofon sats har det harmoniske. I det musikalske resultatet, vil det alltid være snakk om en hybrid hvor kreftene i musikken spiller mot hverandre slik Kurth fremstiller det i sitatet ovenfor. Hver enkelttone betyr ingenting. Det er konteksten den blir satt i som er avgjørende, og denne er preget av at begge de musikalske kreftene kjemper om å kontrollere tonen.

Når det gjelder Griegs stil, så er den preget av homofoni. Grieg er derfor lenge blitt ansett som en komponist som komponerte ut fra det klanglige – det vertikale. Det har også vært mye fokus på Griegs påvirkning på den musikalske impresjonismen, og dette kan være en del av grunnen til at linjeføring har fått lite plass i fremstillingene av hans harmoniske stil sammenliknet med klanglighet. At fokuset har ligget her, kan henge sammen med at en av de større – og hyppig refererte – studiene av Griegs harmonikk hadde som mål å gjøre rede for Griegs innvirkning på impresjonismen: Schjelderup-Ebbes *A study of Grieg's harmony: with special reference to his contributions to musical impressionism* (1953). Idéen om Grieg som foregangsmann for impresjonismen var ikke ny, og er bl.a. kort nevnt i tidligere studier av Griegs harmonikk (Freiheiter 1932, Fischer 1938:12), men det er først med Schjelderup-Ebbes studie koblingen blir grundig studert. Schjelderup-Ebbes senere posisjon som en av de mest sentrale Grieg-forskerne i sin generasjon, og den innflytelsen som kommer med en slik posisjon, bør heller ikke undervurderes i denne sammenheng.

Det er ikke feil at Griegs harmonikk kan knyttes til utviklingen av impresjonismen. Problemet er heller at lesningen av Griegs harmonikk har vært for ensidig, og dermed latt det vertikale fokuset få overskygge andre viktige elementer i Griegs harmonikk. I nyere fremstillinger har Griegs harmonikk blitt behandlet noe mer rettferdig. Kromatisk linjeføring blir f.eks. trukket frem som forklaring på noen av Griegs komplekse harmoniske vendinger i Ekkehard Krefts *Griegs Harmonik* (2000), og Benedict Taylor viser i *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music* (2016) til hvordan Griegs harmonikk må leses som en sammensatt enhet med fokus på både klanglighet og linearitet.

Selv utelukker Grieg *ikke* kontrapunktisk tenkning som grunnlag for eget komposisjonsarbeid, men han presiserer at kontrapunktikk aldri skulle være *målet* for hans komposisjoner. Med det retter han en kritikk mot teoriundervisningen, hvor man rendyrker polyfone satser⁶ –

⁶ Fuge, kanon, polyfone koralforspill osv.

oftest i stilidealet etter Bach eller Palestrina. Selv om denne formen for kontrapunktikk gjerne regnes som den edleste og reneste, er det ikke nødvendigvis slik de fleste komponister velger å bruke håndverket de har lært i kontrapunktfaget. I et brev til Julius Röntgen, skrevet så sent som i 1906, gjør Grieg rede for hva han tenker om forholdet harmonikk-kontrapunktikk.⁷ Han omtaler forholdet her med det nærliggende teksturordparet homofoni-polyfoni:

*Jeg har alltid oppfattet polyfoni som et **middel**, ikke som et **mål**. Slik er det hos de store mestrene. Da står polyfoni og homofoni i den skjønneste harmoni. Det er mitt ideal og det vil det alltid forbli.* (Grieg i Stavland 1994:135)⁸

Referansetil brukt i oppgaven

Edvard Griegs arbeidsbøker ble mars 2016 tilgjengelig for allmennheten på Griegsamlingens nettsider (Senter for Griegforskning 2016). Griegsamlingen ligger under Bergen offentlige bibliotek (BOB), og i denne samlingen ligger Griegs tre arbeidsbøker fra studietiden. Jeg har valgt å kalle bøkene EG1, EG2 og EG3.⁹ Merk at den første boka er skrevet både forfra og bakfra, og derfor skannet i to deler. Den vil derfor refereres til som EG1.1 (første del) og EG1.2 (andre del).¹⁰ I digitaliseringsprosessen er hver innskanning blitt nummerert, og det er denne nummereringen jeg viser til da arbeidsbøkene ikke har sidetall. Hver innskanning inneholder én høyre- og én venstreside, dette vil jeg indikere med «h» eller «v». Således vil EG2:12v referere til venstre side på skann nr. 12 i EG2. Jeg har valgt å gjøre det på denne måten for å gjøre det lettest mulig for leseren å finne fram. Alternativet ville være å referere til hvert arks fremside og bakside. Selv om det ville sikret en noe høyere nøyaktighet, konkluderte jeg med at det også gjør det vanskeligere å finne frem i den digitaliserte utgaven med et slikt system. Det samme systemet brukes for referanser til de tre skissebøkene som ligger i Norsk musikk-samling ved Nasjonalbiblioteket. Disse er i oppgaven referert til som EG4, EG5 og EG6. I referanselisten står det henvisninger til hver enkelt arbeidsbok med URL til de digitaliserte versjonene. Henvisninger til Griegs komposisjoner er gjort med utgangspunkt i *Samlede verker* som ble utgitt på Peters 1977-1995.

⁷ Brevet er hovedsakelig en kritikk av Max Regers musikk, som Röntgen beundret. Grieg uttaler bl.a. at Regers klaverkvintett er «så tendensiøst polyfon at **jeg** i hvert fall ikke kan fordøye det» (Grieg i Stavland 1994:135). I Griegs dagbok fra samme år omtales Regers musikk som «blytung Forstoppelse, intet Andet», i tillegg til at Grieg noterer samme poeng om teknikk som middel og ikke mål som gjengitt i brevet (Grieg 1993:133).

⁸ «Ich habe immer Polyfonie als *Mittel* nicht als *Zweck* aufgefasst. So ist es bei den grossen Meistern. Da steht immer Polyfonie und Homophonie in schönster Harmonie. Das ist mein Ideal und wird es immer bleiben.» (Grieg i Grieg og Röntgen 1997:421)

⁹ Må ikke forveksles med Grieg-verk uten opusnummer som har tresifrede EG-nummer (EG 101, EG 102 osv.)

¹⁰ På Griegsamlingens nettsider ligger disse på samme URL, men som to separate filer.

Kildereferanser gis fortløpende i teksten, mens kommentarer og utdypninger gis i fotnoter. Sitat fra engelsk oversettes ikke i den løpende teksten, og språkdrakten fra eldre norske eller danske sitat moderniseres ikke med mindre dette allerede er gjort i utgaven det refereres til. Det er blitt brukt mange kilder originalt skrevet på tysk, både fra Griegs hånd og relevant faglitteratur. Sitat fra disse gjengis i oversettelse til norsk eller engelsk i teksten, mens tysk original – og henvisning til denne – gis i tilhørende fotnote. Dette fordi jeg tror det ofte vil være av nytte for leseren å lese de tyske originalformuleringene, samtidig som jeg ønsker at teksten skal være tilgjengelig for interesserte som ikke leser tysk. I den løpende teksten har jeg prioritert å bruke oversettelser som finnes utgitt. Disse refereres til på ordinær måte slik at det lett lar seg gjøre å finne de gjengitte sitatene både i oversatt utgave og på originalspråket. I de få tilfellene hvor de tyske kildene ikke er utgitt i norsk eller engelsk oversettelse, er det gjort egne oversettelser. Enkeltstående tyske begrep oversettes ikke, da disse bør være selvforklarende i kontekst.

DEL 1: EDVARD GRIEG SOM TEORISTUDENT

Edvard Griegs ungdomsår¹¹

Forholdene rundt Griegs barndom er velkjent, hovedsakelig fordi han i 1903 selv beskrev den i den selvbiografiske skissen «Min første succes».¹² Dette er en uhyre interessant primærkilde, som har vært grunnlaget for alle biografiske fremstillinger av Griegs ungdomsår. Benestad og Schjelderup-Ebbe beskriver artikkelen som

et stilistisk mesterverk, som fremtryller barndommens lykke; men den behandler også konservatorietidens skuffelser og gleder. Enkelte detaljer er, naturlig nok, tydelig preget av 60-åringens kanskje ubevisste trang til å fargelegge minnene; særlig når beretningene fra Leipzig-perioden tas med mer enn én klype salt. (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:30)

Det siste poenget til Benestad og Schjelderup-Ebbe er helt sentralt i denne oppgaven: Når Grieg omtaler studietiden sent i livet, fargelegger han minnene. Erindringene er ikke helt pålitelige. Han legger frem barndommen slik han ønsker at den skal bli forstått av ettertiden.

Det er uansett tydelig at Edvard Grieg var et musikalsk talent som ung – han hadde allerede skrevet flere verk før studietiden (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:35). Høsten 1858, når han var 15 år, ble han sendt til Leipzig for å studere musikk. I «Min første succes» beskriver Grieg hvordan Ole Bull¹³ kom til familiens landsted sommeren 1858, og ved den anledning hørte han spille klaver. Grieg fremstiller Bulls reaksjon på følgende måte: «[H]an blev alvorlig og talte sagte med mine forældre. Hvad her blev forhandlet, har ikke været til min ugunst. Thi plutselig kom Ole Bull hen til mig (...) og sagte: ‘Du skal til Leipzig og blive kunstner!’» (Grieg 1957:18). Ufra Griegs fremstilling skulle man tro Ole Bull anbefaling var sentral i beslutningsprosessen. Det er i midlertid ikke riktig. At Grieg skulle bli musiker, var allerede bestemt. Ole Bulls funksjon var, ifølge Benestad og Schjelderup-Ebbe (2007:36), i beste fall å kunne gi foreldrene en siste anerkjennelse på hvor talentfull yngstesønnen var, slik at de sendte han av gårde så tidlig som de gjorde. Det virker derfor som Grieg har pyntet på sannheten for å gi Bull en større rolle i historien enn han egentlig hadde. Harald Herresthal (2011:22) er også usikker på om sitatet Grieg gjengir kan være korrekt da Bull var stor motstander av tysk musikkutdanning, og særlig Leipzig-konservatoriet. Dinslage (2016:17) omtaler hele møtet som en myte konstruert av Grieg selv. Bull var nemlig ikke i Norge denne sommeren, og det har vist seg vanskelig å påvise at møtet kan ha inntruffet på et annet tidspunkt eller sted (jf. Herresthal

¹¹ For en i stor grad dekkende oversikt over Griegs ungdomsår henviser jeg leseren til Schjelderup-Ebbes monografi *Edvard Grieg 1858-1867* (1964).

¹² Teksten er trykt i sin helhet i *Artikler og taler* (Grieg 1957:7-30).

¹³ Familien kjente fiolinisten godt fra familiesammenkomster. En av Griegs tanter var gift med Ole Bulls bror.

2009:282ff). Ole Bulls mye omtalte rolle i avgjørelsen om å sende Grieg til Leipzig er altså svært usikker.

Det er usikkert hvorvidt – og eventuelt i hvilken grad – den unge Grieg studerte teori og komposisjon før han flyttet til Leipzig, men de tidligste Grieg-stykkene som er bevart indikerer at han i det minste hadde grei oversikt over musikkteorien. Schjelderup-Ebbe (1964:22) anser det ikke som usannsynlig at Grieg hadde fått undervisning i harmonilære når han bodde i Bergen som barn. Dinslage (1996:31) påpeker at han kan ha lært mye i hjemmet, da hans mor hadde studert sang, klaver og musikkteori i Hamburg.

Studiene i Tyskland startet høsten 1858, og ble avsluttet våren 1862. Kullet som begynte samtidig med Grieg, bestod av 45 studenter. På «klasselisten» er Grieg den eneste fra Norge. Det store flertallet av medstudentene var tyskere, men det er også briter, russere, amerikanere og andre skandinaver på listen (Phillips 1979:263f). Av disse var det særlig den to og et halvt år eldre medstudenten C. F. E. Horneman fra Danmark som ble en nær venn av Grieg. Ved konservatoriet studerte Grieg klaver under lærerne L. Plaidy, E. F. Wenzel og I. Moscheles, musikkteori under E. F. Richter, R. Papperitz og M. Hauptmann, og komposisjon under C. Reinecke. Grieg påsto at han i begynnelsen var en doven student, men at han tidlig – etter å ha innsett at de andre studentene dro fra han i teknisk ferdighet – forsto at han måtte jobbe hardt for å oppnå resultater (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:42f). Studiene førte frem til et vitnemål med positive bemerkninger fra flere av lærerne han hadde hatt under studietiden. I tillegg fikk Grieg attester med varme anbefalinger fra Richter, Hauptmann og Reinecke.¹⁴

I Leipzig ble Grieg kjent med musikken fra den tidlige tyske romantikk, samt denne tradisjonens forbilder. Han etterlot seg en programbok hvor han har oppført all musikk han hørte mens han var i Leipzig.¹⁵ Utfra denne kommer det frem at Grieg fikk en grundig innføring i den tyske musikkens tradisjon. Mendelssohns Bach-renessanse hadde satt spor, og Grieg fikk høre mange av de store Bach-verkene. Wienerklassikerne og de tidlige romantikerne er også tydelig representert i programmet, med Beethoven som den desidert mest spilte. Av den etterfølgende generasjonen av komponister er særlig Schumann og Mendelssohn sterkt representert – ikke unaturlig gitt deres nære forbindelse til Leipzig.

I 1860 ble Grieg alvorlig syk, og tok derfor pause fra studiene på høstsemesteret. Moren hans kom ned til Leipzig for å pleie han, og tok han med tilbake til Bergen for å bli frisk (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:43). Sykdommen var en begynnende tuberkulose, og den ene lungen hans ble satt helt ut av spill. Dette var starten på Griegs livslange svake helse. Denne

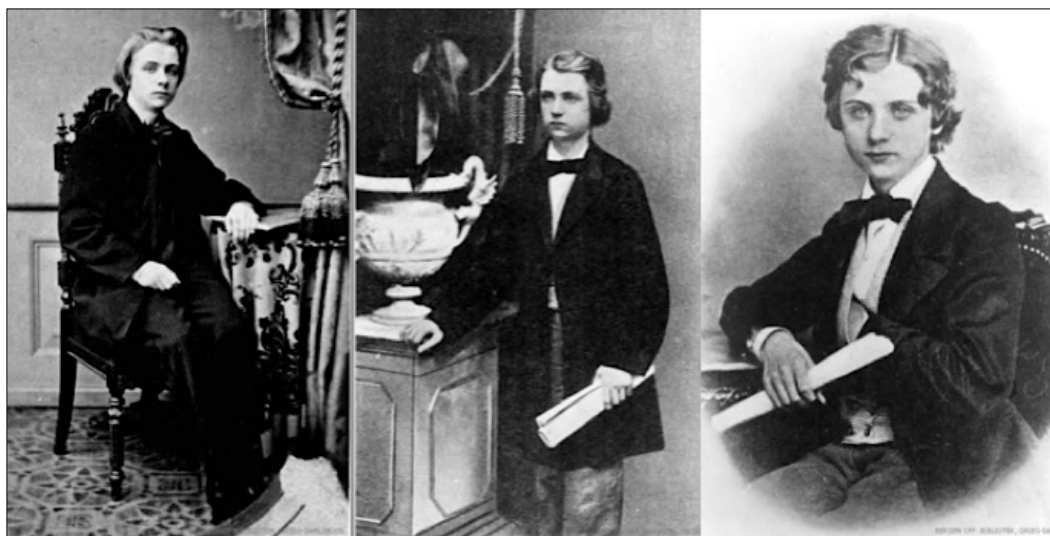
¹⁴ Vitnemålet og flere av attestene er gjengitt i oversettelse i Benestad og Schjelderup-Ebbe (2007:47f).

¹⁵ Programboka er trykt og gitt ut som bilag til boka *Edvard Grieg fra dag til dag* (Eikenes 1993).

permisjonen fra studiene er grunnen til at Grieg studerte i fire år, og ikke tre som var normalen ved konservatoriet.

Storebror John ble med tilbake til Leipzig etter sykdomsoppholdet i Norge, og begynte å studere cello. De musikalske brødrene musiserte mye sammen også etter Leipzig-tiden. Den siste perioden ved konservatoriet hadde altså Grieg nær familie i Leipzig, og var ikke like på egenhånd som tidligere. Med sin nærmeste venn fra Danmark og bror fra Norge i sin nærmeste omgangskrets, er det heller ikke usannsynlig at idéen om en nordisk tone i hans eget tonespråk stammer fra studietiden (Schjelderup-Ebbe 1964:83).

Som femtenåring var ikke Grieg helt sikker på hva det ville si å være musikkstudent, men uansett var planen å forlate Leipzig som «en heksemester i tonernes rige» (Grieg 1957:19). Han skriver selv at denne holdningen beviser hans naive vesen som ung musikkstudent (*ibid.*). Våren 1862, etter avsluttede studier i Leipzig, drar den snart 19 år gamle Grieg hjem til Bergen, og 21. mai holder han sin første konsert i hjembyen. Grieg anså seg nok ikke som ferdig modnet kunstner, og ville møte andre likesinnede for å fortsette sin utvikling som komponist. April 1863 flytter han derfor til København hvor han blir boende til 1866. Disse formingsårene i Danmark ble enormt viktige for Grieg. Han får utgitt sine første verk, møter noen av datidens største nordiske komponister,¹⁶ blir kjent med Rikard Nordraak og faller for sin kusine Nina Hagerup. Grieg gifter seg med sin kusine i 1867, tross motstand fra familien. Det er i København-perioden Grieg finner veien mot en personlig stil, med særlig betoning på det nordiske (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:53f).



Illustrasjon 1: Edvard Grieg som ungdom: ca. 1858, ca. 1859 og 1862. BOB.

¹⁶ J.P.E. Hartmann og Niels W. Gade. Sistnevnte så ved flere anledninger over musikk Grieg hadde skrevet og ga han tilbakemeldinger. I tillegg oppfordret Gade Grieg til å skrive en symfoni, noe han gjorde i 1863-64 (EG 119).

Teoriundervisningen ved Leipzig-konservatoriet

Leipzig-konservatoriet satset tungt på teoriundervisning. Så tungt at konservatoriets grunnlegger, Felix Mendelssohn, fryktet det kunne få konsekvenser for antall søkere (Phillips 1979:101). Det som her omtales som musikkteori overlapper med det man i norsk musikkutdanning kaller *satslære*, og omfatter hovedsakelig harmonilære og kontrapunkt. Dette er fokus i den inneværende oppgaven, men det er viktig å presisere at også andre disipliner var en del av teoritilbudet ved konservatoriet, bl.a. komposisjon og partiturstudier (*ibid.* 94). Gehørtrening virker ikke å ha utgjort et eget fag ved Leipzig-konservatoriet. Å undervise i gehør må i tilfelle ha vært opp til den respektive lærer (*ibid.* 127). Jeg har ikke funnet noen indikasjoner på at Grieg fikk opplæring i gehør når han var i Leipzig.

Et av konservatoriets prinsipper var at man hele tiden skulle studere det samme faget under to forskjellige lærere. Dette var en praksis Grieg fant ganske underlig, da man kunne ende opp med å studere det samme emnet fra to metodiske perspektiver på én gang (Grieg 1957:24). For Grieg endte dette med forvirrende og motstridende klaverundervisning, og enorme mengder oppgaveløsning i teoriundervisningen (*ibid.*). Oppgavebøkene som gjennomgås i del to nedenfor, viser hvordan Grieg under hele studietiden skrev oppgaver til to teorilærere simultant.¹⁷

Å bygge et tysk konservatorium hvor komposisjon stod sentralt, var ett av hovedmålene når Mendelssohn stiftet skolen, men resultatet ble ikke helt slik (Phillips 1979:128f). På 1800-tallet utdannet Leipzig-konservatoriet ingen større tyske komponister, og det var bare i oppstartsårene samtidens virkelig store komponister selv underviste der.¹⁸ Måten å undervise i teoretiske disipliner, derimot, viste seg å bli mye mer betydningsfull enn komposisjonsprosjektet. Leipzig-konservatoriet satt nemlig standarden for akademisk musikkteori i Tyskland, Skandinavia, England og USA – en standard som ble holdt langt inn på 1900-tallet (*ibid.* 129). Undervisningsmodellen var gruppebasert i form av klasseromsundervisning (*ibid.* 127). Dette markerte et skille fra den tradisjonelt mer utbredte mesterlære-modellen.

I «Min første succes» kommer det tydelig frem at Grieg opplevde komposisjonsundervisningen under Carl Reinecke som problematisk: «[J]eg, der meldte mig som en, der hverken havde det ringeste begreb om formlære eller om strygeinstrumenternes teknik, blev opfordret til at skrive en strykekvartet» (Grieg 1957:25). Det ble rett og slett ikke undervist i form og

¹⁷ Se s. 34 for en tidslinje som tydeliggjør når Grieg studerte under de forskjellige lærerne.

¹⁸ Mendelssohn, Schumann, Hiller og Gade. Hvor mye tid de to førstnevnte faktisk brukte i klasserommet, er også usikkert.

instrumentasjon, dette var kunnskap studenten selv måtte finne frem til. Grieg klarte etter egenstudier av Mozart og Beethovens partiturer, å skrive en strykekvartett (*ibid.*). Grieg kommenterer også tilbakemeldingene han skal ha fått på denne tapte strykekvartetten i d-moll:

Konservatoriets direktør uttalte sig for kvartetens opførelse i en «Haupt-Prüfung», (offentlig fremførelse af de bedste eleverarbejder) men Ferdinand David, den udmærkede violinist og lærer, (...) var af en anden mening. Han tog mig af sides og gav mig det vistnok ligeså velmente som riktige råd, ikke at lade kvartetten opføre: «Die Leute werden sagen, es ist Zukunftsmusik,» mente han. Deri, at den var Zukunftsmusik, havde han nu forresten uret. Der var ikke spor av «Zukunft» i den. Den gik de Schumann-Gade-Mendelssohnske veje. (Grieg 1957:25).¹⁹

Dette er interessante bemerkninger, da det viser Griegs fremstilling av konservatoriets estetiske holdning som særlig konservativ. Neste oppgave, som var å skrive en orkesterouverture, gikk det verre med. Grieg klarte ikke fullføre dette første forsøket på å skrive for orkester, og påpeker at det er utrolig at det ikke fantes et kurs i orkestrering ved konservatoriet (Grieg 1957:26). Disse bemerkningene viser tydelig at teoriundervisningen var preget av systematisk opplæring i håndverk, mens komposisjonsundervisningen handlet om å skrive større satser på egenhånd.

Det er ikke lett å forstå hvorfor orkestrering og form ikke ble prioritert, da dette er nødvendig håndverk for å kunne skrive større satser slik Reinecke ga i oppgave til studentene sine i komposisjon. Begge disiplinene virker å ha vært på pensum i teoriundervisningen tidligere som del av komposisjonsfaget (Phillips 1979:94). Richter underviste i instrumentasjon i 1846 (*ibid.* 117), og utga en lærebok i formlære flere år før Grieg begynte ved konservatoriet (Richter 1852). Det var altså ikke kompetansemangel det var snakk om, men kanskje heller en prioriteringssak. Det er uansett spesielt at Grieg hadde tre forskjellige teorilærere og en komposisjonslærer, og ingen av dem valgte å undervise i noe så grunnleggende som form og orkestrering. Til sammenlikning fikk Grieg tre separate innføringer i kontrapunkt.

Stilistisk var det den mer konservative klassisk-romantiske retning som rådet ved konservatoriet,²⁰ og denne var derfor også grunnlaget for teoriundervisningen. Dette sto i kontrast til tidens fascinasjon for «utvendig virtuositet og tom brillianse på den ene siden og et motepreget biedermeiersk salongpreg på den annen» (Skjellstad 1993:53). Avvik fra de klassiske formene, og den klarhet som følger disse, ble naturlig nok heller ikke godt mottatt. Således ble

¹⁹ Termen *Zukunftsmusik* («fremtidsmusikk») henter til den nytyske skoles estetikk, og ble gjerne brukt på en nedlatende måte av tilhengerne av den mer konservative fløy (jf. Taruskin 2010:421).

²⁰ Leipzig-stilen har hatt en enorm innvirkning på den nordiske nasjonalromantikken da skolen tiltrakk seg en god del skandinaviske studenter. Dette er faktisk ikke en ensidig, men gjensidig, påvirkning mellom sør og nord. Niels W. Gades første symfoni hadde nemlig stor betydning for Leipzig-miljøet i en tid hvor konservatoriet var i oppstartsfasen og ikke hadde fått noen faste estetiske tradisjoner knyttet til komposisjon (Skjellstad 1993:51f). Leipzig-stilen var altså påvirket av nordiske toner, og sluttet sirkelen ved å påvirke unge nordiske studenter.

både Wagner, Brahms og de mest fantasifulle klaververkene til Schumann kritisert av lærere ved konservatoriet (*ibid.* 54). Dette gjenspeiles i de fiendtlige holdningene til verk med ettersmak av *Zukunftsmusik* slik Grieg fremstiller Ferdinand Davids råd i sitatet ovenfor, samt i Griegs eget utsagn om at man som student ved konservatoriet ikke kunne studere Chopin, Schumann eller Wagner «uten å begå en dødssynd» (Grieg i Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:42).

I konservatoriets vedtekter fra oppstartsåret 1843 (gjengitt i Phillips 1979:94-98) kommer det frem at studentene skulle ha tre år med teoriundervisning. Første året skulle bestå av harmonilære og stemmeføring, andre året skulle være en overbinding hvor en skulle fortsette med harmonilære og samtidig introdusere kontrapunkt. I det siste året skulle studentene også studere dobbelt kontrapunkt²¹ og skrive fuger. Studenter som allerede var dyktige i musikkteori kunne ta teoritimer med studenter på et høyere klassetrinn og dermed korte ned studietiden i musikkteori. Christophersen (2016:240) ser det ikke som usannsynlig at dette er grunnen til at det bare finnes halvannet år med musikkteorioppgaver fra Svendsens hånd. Grieg fikk undervisning i teori av to lærere alle årene ved konservatoriet. Komposisjon sto derimot bare på timeplanen det siste skoleåret, og da med bare én lærer (Grieg 1957:25).²²

Kvinnelige studenter skulle ved Leipzig-konservatoriet følge et eget studieløp i musikkteori tilpasset deres behov. Dette skulle bare vare i to år, mot mennenes treårige studium. Dette er interessant, da det helt tydelig viser hvordan man på dette tidspunktet så for seg rollen som musiker-komponist som mer nærliggende for en mann enn for en kvinne. Dannede kvinner skulle kunne spille og undervise, så det var viktig å ha et alternativt teoretisk utdanningstilbud til disse.

Utfra læreplanen er det tydelig at hovedmålet var at studentene skulle mestre avansert kontrapunkt. Harmonilærekurset var mer en generell innføring i stemmeføringsprinsipper og generalbassteori. Harmonilæreoppgavene ble så til enkle kontrapunktoppgaver som til slutt endte i komplekse, polyfone stykker. Dinslage (2000:102) beskriver undervisningen på følgende måte: «In all exercises the aim was to develop a harmony in a contrapuntal style». Dette er en ganske presis beskrivelse. Harmonikken skulle vokse ut av kontrapunktikken, linjeføring sto i sentrum.

²¹ Teknikk for å skrive en motstemme som både kan fungere både under og over temaet det er skrevet til.

²² Griegs timeplan for dette siste skoleåret ligger i Griegsamlingen ved BOB. Den viser at Grieg – i tillegg til teori, klaver og komposisjon – også fikk undervisning i solospill og dirigering, sang i skolekor og fulgte den betydelige musikkhistorikeren Franz Brendels forelesninger i musikkhistorie og -estetikk. Brendel var for øvrig den eneste av lærerne ved konservatoriet som tok parti med nytyskerne (Skjellstad 1993:54).

Undervisning i kontrapunkt bygger ofte på Bachs stil, og det er naturlig at nettopp Bach var forbilde for undervisningen i Leipzig.²³ Det betyr likevel ikke at studentene lærte arkaisk kontrapunkt etter stilidealet fra Bachs tid. Det klanglige idealet var den tidlige romantikkens, mens tekstur og teknikk var hentet fra Bach-stilen. Den tyske musikkviteren Carl Dahlhaus omtaler dette stilidealet i undervisningen som «poetisk kontrapunkt», og definerer det på følgende måte:

et kontrapunkt hvor man forsøkte å orientere seg like mye mot Bachs fuger, som man oppfattet som karakterstykker på grunnlag av en harmonisk-motivisk basert polyfoni, som mot den «poetiske» kategorien som formet sentrum av Schumann og Mendelssohns romantiske estetikk.²⁴

At noe så abstrakt som «det poetiske» i musikken, estetikken etter Schumann og Mendelssohn, kan læres bort, er ingen selvfølge.²⁵ Dahlhaus argumenterer videre for hvordan dette elementet fungerte som del i undervisningen gjennom nettopp kontrapunkt, og ikke harmonikk:

Og like lite som den «poetiske» substansen i musikken viste seg å være mulig å lære, viser verkene som er preget av Leipzig-skolen tydelig at den musikalske tenkningen – like mye som det er inspirert av idéen om det «poetiske» – er primært bygd på kontrapunkt og ikke harmonikk. Riktignok på et kontrapunkt med roten i den frie satsens harmoniske implikasjoner, og som på den andre siden, mest ekstremt hos Grieg, fremtvang harmoniske konsekvenser.²⁶

Poetisk musikalsk tenkning nådde med andre ord gjennom til studentene, men ikke gjennom harmonikken. Idéen om det poetiske i musikken ble formidlet gjennom kontrapunktundervisningen, hvor harmonikken var friere enn i et arkaisk Bach-kontrapunkt. Dahlhaus argumenterer spesifikt for at denne undervisningen i «poetisk kontrapunkt» har påvirket Griegs harmonikk, en idé Dinslage har arbeidet videre med (2001) og som denne oppgaven har som formål å gå i sømmene.

²³ Bach virket som Thomaskantor (musikalsk leder for *Thomanerchor*, Thomaskirkens guttekor, og generelt musikalsk ansvar for flere kirker i Leipzig) fra 1723 og frem til sin død i 1750.

²⁴ Min oversettelse. «eines Kontrapunkts, der sich ebenso an Bachs Fugen, die man als Charakterstücke auf der Grundlage eine harmonisch-motivisch bestimmten Polyphonie verstand, wie an der Kategorie des «Poetischen», die das Zentrum der romantischen Ästhetik Schumanns und Mendelssohns bildete, zu orientieren versuchte.» (Dahlhaus 1989a:26)

²⁵ Å i det hele tatt definere noe så abstrakt, og på flere nivå selvmotsigende, som «det poetiske» i musikken – en idé som sto sentralt i musikkestetikken på tidlig 1800-tall – er i seg komplisert (jf. Dahlhaus 1989b:142-152).

²⁶ Min oversettelse. «Und sowenig die «poetische» Substanz von Musik lehrbar erschien, so deutlich zeigen die von der Leipziger Schule geprägten Werke, daß das musikalische Denken – auch und gerade das von der Idee des «Poetischen» inspirierte – primär vom Kontrapunkt, nicht von der Harmonik ausging, allerdings von einem Kontrapunkt, der im freien Satz und dessen harmonischen Implikationen wurzelte und andererseits, am extremsten bei Grieg, harmonische Konsequenzen gewissermaßen aus sich hervortrieb.» (Dahlhaus 1989a:26)

Under følger en presentasjon av lærerne i musikkteori i perioden Grieg studerte i Leipzig. I denne delen ønsker jeg å vise hvem de var, hva de er anerkjent for, og hva som kjennetegnet de som teoretikere, musikere og pedagoger. Hva Grieg lærte av de forskjellige lærerne gjennomgås i oppgavens andre del.

Moritz Hauptmann (1792-1868)

Moritz Hauptmann var Thomaskantor fra 1842 og frem til sin død i 1868. Han var den eldste av Griegs teorilærere, og den av teorilærerne som hadde arbeidet lengst ved konservatoriet.²⁷ Hauptmann var syk og dro ikke til konservatoriet i perioden han var Griegs lærer. Grieg dro derfor hjem til Hauptmann²⁸ for å få undervisning i perioden januar 1861 til uteksamineringen i 1862 (Grieg 1957:24). Når Grieg tenker tilbake på studiene sine, omtaler han Hauptmann som den teorilæreren han likte best: «Endelig fikk jeg timer hos Moritz Hauptmann og jeg takker endnu den elskelige olding for alt det han lærte mig gjennom sine fine og åndfulde bemerkninger.» (*ibid.* 23). Grieg likte Hauptmann godt fra starten av, også før han begynte å få timer av han. Den gamle teorilæreren hadde nemlig kommet bort til Grieg etter han hadde fremført et stykke han selv hadde skrevet og sagt «God dag, gutten min! Vi må bli gode venner».²⁹ Dette betydde mye for 16 år gamle Grieg, og er en av flere små suksesser han trekker frem i «Min første succes». Utfra vitnemålet og Hauptmanns attest virker det som at gleden var gjensidig. I vitnemålet skriver han nemlig at «Herr Grieg var alltid flittig og har ervervet seg fortreffelig kunnskap og ferdighet», mens i attesten står det at Grieg «må også henregnes til de beste elever i komposisjon, både hva det teoretiske og den praktiske utøvelse angår» (Hauptmann i Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:47).³⁰

Hauptmann virker å ha vært en godt likt lærer ved konservatoriet, og hadde som nevnt også en god tone med Grieg. Han hadde også en viss mengde humor i undervisningen. For eksempel skal han ha hatt for vane å uttale «Så stenger vi grisebingen!» etter å ha skrevet to fingertykke taktstreker på slutten av en teoriøvelse (Grieg 1998:1:322).³¹

Som teoretiker er Hauptmann mest kjent for boka *Die Natur der Harmonie und der Metrik* (1853). I *Grove Music Online* omtales teoriverket på følgende måte:

²⁷ Richter ble lærer ved konservatoriet samme år (Saslaw 2016), men er ikke nevnt i papirene som introduserer konservatoriet og dets lærere januar 1843 (jf. Phillips 1979:84).

²⁸ Som Thomaskantor bodde Hauptmann i J. S. Bachs gamle leilighet.

²⁹ Min oversettelse. «Guten Tag, meine Junge! Wir müssen gute Freunde werden» (Grieg 1957:24).

³⁰ Fra vitnemålet: «Herr Grieg war stets fleißig und hat sich vorzügliche Kenntnisse und Fertigkeiten erworben». Fra attesten: «ist auch in der Composition, im theoretischen wie im der praktischen Ausübung unter die besten Schöhler zu zählen». Begge kilder ligger i Griegsamlingen ved BOB.

³¹ «Und so machen wir den Schweinstall zu» (Grieg 1998:1:322).

Hauptmann aimed at a philosophical understanding of musical phenomena rather than a technical knowledge of them, an approach that he felt filled a gap among contemporary theory texts. For Hauptmann, the principles underlying music must be universally true of human thought. His basic principle comprises the elements unity, opposition and (re)union (higher unity). (...) Hauptmann's theory is often termed 'Hegelian'. It has been called 'deductive, transcendental and dialectical'. (Saslaw 2016b).

Det dialektiske i Hauptmanns teori kommer tydelig frem i hans syn på treklangene. For Hauptmann fungerer durklangens toner på følgende måte: Grunntonen representerer enhet/tese (*Einheit*), kvinten opposisjon/antitese (*Zweiheit*) og den store tersen forbindelse/syntese (*Verbindung*). Molltreklingen er igjen samme akkord «opp ned»; stor ters og kvint *ned* fra utgangspunktet. For Hauptmann blir mollakkordens kvint den viktigste tonen da denne er utgangspunktet for danningen av akkorden. Gjennom dette synet på dur- og moll-treklangene som et resultat av samme type prosess, er Hauptmann en representant for harmonisk dualisme, og legger viktig teoretisk grunnlag for Hugo Riemanns forståelse av harmonikk (jf. Klumpenhouwer 2002).

Begrepet «naturlig», satt i opposisjon til «teknisk», går ofte igjen i fremstillinger av Hauptmann som musikkteoretiker. At dette også påvirket hans undervisning, viser igjen i Griegs gjengivelse av han: «Trods al sin lærdom representerte han for mig det absolut ikke-skolastiske. Hos han betød reglerne ikke noget i sig selv, men et udtryk for naturens egne love» (Grieg 1957:23). Hauptmann skrev bare én tradisjonell lærebok i musikkteori: *Die Lehre von der Harmonik*.³² Den vil ikke være tema for denne oppgaven da Hauptmann bare underviste Grieg i kontrapunkt.

Patrick Dinslage fremstiller Hauptmanns undervisning i kontrapunkt som mer konservativ enn de andre teorilærerne ved konservatoriet. Dinslage (2001:5) påstår at mens de to andre lærerne fokuserte på et harmonisk-orientert kontrapunkt i Bach-tradisjonen etter Kirnberger,³³ bygde Hauptmann i større grad på Fux³⁴ og idealet etter Palestrina-stilen. Christophersen (2016:226) påpeker at dette er interessant, da Hauptmann synes Palestrinas musikk var svært lite spennende. Min gjennomgang av Griegs øvelser i oppgavens andre del vil gi en pekepinn på hvordan Hauptmann var som lærer sammenliknet med Richter og Papperitz, og jeg tar der opp tråden når det gjelder Hauptmanns tilknytning til Fux-tradisjonen.³⁵

³² Denne ble fullført av Oscar Paul og utgitt posthumt i 1868, samme år som Hauptmann gikk bort.

³³ Johann Philipp Kirnberger (1721-83). Musikkteoretiker og komponist. Studerte under J. S. Bach og skrev lærebok i kontrapunkt som baserer seg på Bachs metode.

³⁴ Johann Joseph Fux (1660-1741). Musikkteoretiker og komponist. Kjent for sin lærebok i *stile antico*-kontrapunkt etter Palestrina-stilen: *Gradus ad Parnassum* (1725).

³⁵ Se s. 68f nedenfor.

Ernst Friedrich Richter (1808-79)

Ernst Friedrich Richter var Griegs lærer i musikkteori alle årene han studerte ved konservatoriet. Han ble Thomaskantor etter Hauptmanns død i 1868, en stilling han beholdt frem til sin egen død i 1879. Richter er sentral i musikkteoriens historie ettersom han har forfattet en av de mest brukte harmonilærebøkene: *Lehrbuch der Harmonie* (1853). Hvis en regner med oversettelsene av boka, er den en av musikkteoribøkene med lengst utgivelsestid (Perone 1997:129f). Richter ga ut bøker om flere musikkteoretiske emner, og de mest sentrale er samlet i triologien *Die praktischen Studien zur Theorie der Musik*: den allerede nevnte harmonilæren fra 1853, *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* (1872) og *Lehrbuch der Fuge* (1859). Disse bøkene er et resultat av hans arbeid som lærer ved konservatoriet, og tematikken og fremgangsmåten er lik den man finner igjen i Griegs arbeidsbøker. Læreboka i kontrapunkt er skrevet sist, men er andre bind i samlingen. Dette er nok fordi oppgavene i denne er ment til å fungere som en bro mellom harmonilærepågangene og øvelsene i de polyfone formene.

Som lærer blir Richter oftest fremstilt som den «tørreste» av teoretikerne, noe som er rart da han i alle sine lærebøker prøver å presentere stoffet på en praktisk og kortfattet måte (Christophersen 2016:229). Denne oppfatningen går også igjen i Griegs fremstilling av læreren:

Hos E. F. Richter skrev jeg i begyndelsen til de opgivne basser altid de harmonier jeg likte, istedetfor de, som generalbasskriften forlangte. Senere kunde jeg nok til en fuge opfinde mangt et brugeligt tema. Men at få dette tema til at bøie sig under de vedtagne love, det var foreløbig ikke min sag. Jeg gik ud fra den feilagtige forudsætning, at når mine arbeider bare klang bra, så var dette hovedsagen. For Richter var derimod hovedsagen, at regnestykket var rigtigt. Og når det engang først og fremst skulde være regning og ikke musik, så havde han jo fra sit standpunkt ret. Men det var dette, som dengang ikke vilde gå op for mig. Jeg trodsede han hårdnakket og blev ved med mit. Jeg skjønnte endnu ikke, at det, jeg skulde lære var: at begrænse sig, at lystre og, som der står i fortalen til hans harmonilære, ikke at spørge om: «Warum». Tillyke blev vi aldrig uvenner. Han smilte bare overbærende til mine dumheder og med et: «Nein, falsch» forsynede han dem med en tyk blyantstreg, hvoraf jeg egentlig ikke kunde blive klog. Men vi var mange i timen og Richter kunde ikke opholde seg ved hver enkelt. (Grieg 1957:23)

Richters lærebok i harmonilære bygger på teori og metode etter teoretikere som Kirnberger og Weber³⁶ (Saslaw 2016a). For musikkteorien har den vært sentral i populariseringen av trinn-tallsanalysen, et prinsipp han hentet fra nettopp Weber (Wason 2002:64). Overgangen fra harmonilære til kontrapunkt er på den andre siden tydelig inspirert av Kirnberger, som mente at kontrapunktundervisningen burde begynne med fire, ikke to, stemmer. Etter Kirnbergers oppfatning kunne man bare skrive godt for færre stemmer når man allerede mestrer firestemmig

³⁶ Gottfried Weber (1779-1839). Musikkteoretiker, komponist og jurist.

kontrapunkt (Kirnberger i Jeppesen 1992:44). Richter følger Kirnberger på dette punktet, men bruker fortsatt et pedagogisk system med tette bånd til artslæren og Fux. Denne kombinasjonen som ble dyrket i Leipzig³⁷ har i senere tid møtt sterk kritikk hos kontrapunktforsker Knud Jeppesen (1992:50), som mente resultatet verken kunne kalles ekte harmonilære eller kontrapunkt.

Oppgavene som studenten skal gjøre i harmonilæren, er hovedsakelig realiseringer av gitte generalbasslinjer. Læreren oppfordrer ikke studenten til selv å dikte akkordprogresjoner, men til å først lære seg satsreglene gjennom å skrive ut firestemmig sats fra en gitt generalbasslinje. Overgangen fra harmonilære til kontrapunkt er svært flytende, slik at de siste øvelsene i harmonilæreboka³⁸ er vanskelig å kategorisk plassere i en av disiplinene. Disse overgangsøvelsene er i form av firestemmige harmoniseringer av en gitt melodi (*c.f.*) som kan ligge i hvilken som helst stemme. De første oppgavene likner førsteartskontrapunkt, og er derfor teksturmessig veldig like generalbassrealiseringene fra tidligere øvelser (jf. Richter 1853:128f). Senere skal motstemmene også bevege seg i andre- og tredjeartskontrapunkt (*ibid.* 167f), og bevegelsen mot kontrapunktikkens verden blir tydeligere. Fortsatt i disse oppgavene er progresjonene gitt av Richter, men her i form av besifring³⁹ og ikke generalbass. Dette av den enkle grunn at *c.f.* ikke trenger å ligge i bass. Disse avsluttende øvelsene i harmonilæren bygger en bro til liknende firestemmige øvelser i starten av kontrapunktlæreboka (Richter 1872:18ff). Øvelsene i kontrapunktboka skiller seg fra de siste øvelsene i harmonilæreboka ved at det ikke er en gitt besifring. Her skal studenten selv få skrive egne akkordprogresjoner, som resultat av linjeføringen, til en gitt *c.f.* Interessant nok er det først når termen «kontrapunkt» blir introdusert, studentene får frihet til selv å skape.

Ved å begynne kontrapunktundervisningen i fire stemmer skaper Richter en svært flytende overgang fra harmonilære til kontrapunkt. Kontrapunktøvelsene bygger direkte videre på kunnskapen fra harmonilæren, med den ene forskjellen at studentene får skrive egne akkordprogresjoner som skulle vokse ut av linjeføringen. Selv om opplæringen i harmonilære og kontrapunkt er adskilt i hvert sitt bind i hans teoriverk, sklir disse disiplinene inn i hverandre og er to sider av samme sak i overgangen fra bind en til bind to i teoritriologien.

³⁷ Metoden følges både av de andre lærerne til Grieg og den senere Leipzig-læreren Salomon Jadassohn.

³⁸ Harmonilærens kapittel 17 og 18: *Harmonische Begleitung zu einer gegebenen Stimme* (Richter 1853:128ff). Christophersen (2016:237) omtaler disse som en kombinasjon av firestemmig sats og artskontrapunkt.

³⁹ Termen «besifring» er gjennom oppgaven konsekvent brukt om *akkordsymboler* som ligner moderne gitarbesifring, og må ikke forveksles med generalbass som også kan regnes som en form for besifring. Generalbass vil gjennom oppgaven alltid bli omtalt som nettopp «generalbass».

Robert Papperitz (1826-1903)

Den yngste av teorilærerne ved konservatoriet, Robert Papperitz, var Griegs lærer fra oktober 1858 til mars 1860. Papperitz underviste Grieg i elementær musikkteori, harmonilære og kontrapunkt. Han er også, merkelig nok, den eneste av Griegs lærere som ga systematisk opplæring i modulasjon – en disiplin av høyeste relevans for datidens musikere og komponister.

Papperitz er definitivt den i ettertiden minst kjente av Griegs lærere i musikkteori, og derfor den læreren det er skrevet minst om. I Riemanns musikkleksikon (1900:832) står det at Papperitz også skrev musikkteoretiske tekster til sin undervisning. Disse har jeg ikke funnet omtalt andre steder. Det er selvsagt en mulighet at disse teoritekstene ikke ble utgitt, f.eks. at de bare var til bruk i hans egen undervisning. Det er derfor vanskelig å si noe eksakt om hvordan han var som pedagog og teoretiker. Dette blir i denne sammenheng utelukkende forstått ut fra Griegs øvelser for han.

Papperitz hadde studert filologi, og arbeidet som lærer før han valgte å satse fullt på musikken (Riemann 1900:832). Han studerte musikk ved Leipzig-konservatoriet årene 1848-51 (Reisus 1988:121). Lærerne hans var hans senere kolleger Hauptmann, Richter og Moscheles. Papperitz gikk i 1851 rett fra å være student til å undervise i harmonilære og kontrapunkt ved konservatoriet (Riemann 1900:832). Tross at han var en ung underviser, hadde han altså flere år med erfaring da Grieg ble hans elev i 1858. På lik linje med Richter og Hauptmann var Papperitz organist ved siden av undervisningsjobben, og skrev verk for orgel og kor (*ibid.*). I 1857 oppnådde han doktorgraden i filosofi ved Universitetet i Jena⁴⁰ (Reisus 1988:121), og ble utnevnt til professor i 1882 (Riemann 1900:832). Han hadde en ganske imponerende karriere både musikalsk og akademisk, men for ettertiden ble hans innflytelse minimal sammenliknet med både Richter og Hauptmann.

Grieg omtaler Papperitz som den teorilæreren som ga han friest tøyler, og mener dette resulterte i at han utnyttet friheten til å skrive oppgaver med ekstrem kromatikk (Grieg 1957:23). Papperitz skal i den sammenheng ha sammenliknet han med Spohr,⁴¹ noe Grieg ikke selv tok som et kompliment. Han anså Spohr for å være en «akademisk tørfisk» (*ibid.*) og omtaler i en annen kilde hans kromatiske tonespråk som usmakelig (Grieg 1998:2:10). At Papperitz skal ha kommentert Griegs arbeid på denne måten indikerer at han som student skilte seg

⁴⁰ Leipzigs naboby. Universitetsmiljøet i Jena er kjent for å ha vært et av hovedsetene for tysk filosofi i starten av romantikken. Hegel, Schelling, brødrene Schlegel, Wackenroder og Tieck hører til viktige personligheter som tilhørte universitetsmiljøet i Jena på starten av 1800-tallet.

⁴¹ Louis Spohr (1784-1859). Komponist, fiolinist og dirigent. I sin samtid en av Tysklands største musikere og komponister.

ut med utpreget kromatikk. Hvorvidt Griegs kromatikk i øvelsene var radikal, og om det ble ansett som positivt eller negativt, er ikke avklart. Schjelderup-Ebbe (1964:48f) mener David Monrad Johansen⁴² tar feil i sin slutning om at Grieg ikke var særlig radikal i øvelsene, og trekker frem en orgelkoral med flere kromatiske linjer som eksempel. Christophersen (2016:234) påstår at kromatisk harmonikk ikke var fremmed for teoriundervisningen, og viser til at dette gjennomgås i Richters lærebøker og også er å finne i Svendsens øvelser. Det kan ha vært noe spesielt ved Grieg som fikk Papperitz til å kommentere hans kromatiske linjeføring, men at han var spesielt radikal som student, er det altså ingen enighet om. Dette vil være et gjennomgående tema videre i oppgaven, og drøftes særlig oppgavens andre del nedenfor.

Edvard Grieg og Leipzig

I slutningen av «Min første succes» beskriver Grieg utbyttet av tiden ved konservatoriet på følgende måte:

Når jeg derfor i disse streifyls over konservatoriet har måttet dadle forskjelligt både hos person og institusjon, så skynder jeg mig at tilføje, at jeg holder det for givet, at det først og fremst var mit eget naturel, der lod mig gå ud af konservatoriet omtrent lige dum, som jeg var kommet derind. Jeg var en drømmer, uden anlæg for kappestrid. Jeg var tung, lidet meddelsom og alt andet end lærenem. (Grieg 1957:28f)

Dette er langt fra den eneste gangen Grieg klager over utbyttet etter studiene. I sitatet ovenfor legger Grieg i det minste skylden på deg selv, det er ikke alltid tilfelle i en del brev Grieg skriver til venner og kolleger. Til Röntgen 30. oktober 1884: «Hvor misunner jeg Dem Deres teknikk, som jeg hver dag savner mer og mer hos meg. Det er ikke bare meg som er skyld i det, men hovedsakelig det forbaskede Musikkonservatoriet i Leipzig der jeg jo **ikke har lært noenting!**» (Grieg i Stavland 1994:34).⁴³ I et brev til Iver Holter datert 9. februar 1897 forklarer han hvordan han «var ødelagt» etter studiene og gjerne ville «finde Udtryk for Noget af det Beste i mig, der lå 1000 Mile borte fra Leipzig og dens atmosfære» (Grieg 1998:1:446). Til Johan Halvorsen 6. desember 1901: «Hvor jeg dog hader dette Konservatorium i Leipzig!» (*Ibid.* 372).

Disse utsagnene er alle fra sent i Griegs liv. Det er bred enighet om at Grieg lærte *noe* i Leipzig. Utsagnene er, som Benestad og Schjelderup-Ebbe (2007:42) skriver, «farget av den motvilje han som moden kunstner etter hvert opparbeidet mot Leipzig-miljøet». De må regnes

⁴² Norsk komponist (1888-1974). Skrev en omfattende Grieg-biografi som ble utgitt første gang i 1934. Denne fungerte som standardbiografi om komponisten i mange år.

⁴³ «Wie beneide ich Sie um eine Technik, die ich jeden Tag bei mir selbst mehr und mehr vermisse. Daran bin ich aber nicht Schuld, sondern – und hauptsächlich – das vermaledeite Leipziger Conservatorium, wo man auch gar nichts gelernt hat.» (Grieg i Grieg og Röntgen 1997:40)

som et slags forsøk på å fraskrive studiene i Leipzig enhver form for ære for hans kunstneriske resultater. Disse var hans egne og i hans øyne ikke et resultat av studiene. John Horton, som i stor grad bygger på Schjelderup-Ebbes doktoravhandling, fjerner i sin Grieg-biografi all usikkerhet rundt disse utsagnene. Han poengterer at det er nok av bevis på at Grieg hadde et godt forhold til både lærere og medelever, og forlot konservatoriet med et solid teknisk grunnlag som både komponist og pianist (Horton 1978:17). Dette er igjen blitt bekreftet av flere Griegforskere som har vist at Grieg etter fullførte teoristudier hadde et strålende teknisk, særlig kontrapunktisk, utgangspunkt (Reisau 1992:24), og at dette var helt på nivå med andre store komponisters teknikk (Dorfmueller 1999:152 og Brügge 2011:81).

Det er likevel mulig at Grieg selv var skuffet over studieopplegget i Leipzig. Det er vanskelig å vite hvilke forventninger han som 15-åring hadde til musikkstudier i Tyskland. Benestad og Schjelderup-Ebbe (2007:42) påpeker at han var talentfull, men også ung og umoden, noe han selv kom til å innse et stykke inn i studiene. Troen på at studiene alene ville gjøre han til en «heksemester», var toppen av naivitet, og noe Grieg innså når han ble eldre og mer moden (Grieg 1957:19).

Grieg var ofte i Leipzig etter studiene for å holde konserter, men forholdet til byen og dets musikkmiljø var noe anstrengt. Anmelderen i det kjente musikktidsskriftet *Signale für die musikalische Welt*, Eduard Bernsdorf, var spesielt negativ i sine kritikker av Grieg og andre norske komponister (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:41). Et slikt anstrengt forhold til byens musikkmiljø kan neppe ha virket positivt på hans tanker om byen, og dermed også konservatoriet.

Forholdet til Griegs gamle komposisjonslærer ved konservatoriet, Carl Reinecke, var heller ikke godt. Reinecke var dirigent for Gewandhaus-orkesteret, og hadde derfor svært stor innflytelse. Den amerikanske komponisten og dirigenten Frank Van der Stucken gjenforteller i Henry T. Fincks Grieg-biografi flere anekdoter Grieg skal ha fortalt. En av dem gjengir hvordan Grieg skal ha levert Reinecke klaverkonsertens partitur i håp om en fremføring. Etter å ha ventet lenge, dro han hjem på besøk til tidligere lærer. Notene fikk han tilbake, uten at det virket som at Reinecke i det hele tatt hadde sett på dem (Van der Stucken i Finck 1910:86f).⁴⁴ Griegs mening om Reinecke kommer også tydelig frem i andre uttalelser. Når Grieg til sin 60-årsdag fikk en byste i Gewandhaus' foajé, reagerte han på følgende måte når han fikk vite at den ble satt opp ved siden av Reineckes byste:

⁴⁴ Den samme anekdoten skal Grieg også i 1905 ha fortalt til den amerikanske fiolinisten Arthur Hartmann. Han gjengir den i artikkelen «Edvard Grieg» (Hartmann 2003:221ff).

Er den oppstillet ved siden av Reinecke? Det manglet bare! Nuvel, det vilde da i det minste være en forsoning i marmor! Meget betegnende for vårt gjensidige forhold. Dog, jeg håper å kunne ha den lykke å få stå i nærheten av min ærede venn Tschaikowsky. Det er en mester efter mitt sinn. (Grieg i Johansen 1956:416)⁴⁵

Harald Herresthal og Ute Schwab belyser i sin artikkel «Edvard Grieg und seine Verhältnis zu Carl Reinecke» forholdet Grieg hadde til sin tidligere lærer og senere komponistkollega. Deres konklusjon er at forholdet var ambivalent og komplekst (Herresthal og Schwab 1999:166). Men, det virker ikke som Reinecke var den motvillige parten. Han oppførte nemlig Griegs musikk ved flere anledninger, men Grieg var ofte ikke fornøyd med Reineckes interpretasjoner og kunstneriske avgjørelser (*ibid.* 165).

Grieg var i det store og hele ikke særlig takknemlig for opplæringen han hadde fått ved konservatoriet. Han fremstilte det som om han ikke hadde lært noe, og han hadde senere i livet et anstrengt forhold til sentrale personligheter i Leipzigs musikkmiljø. Forskningen har pekt på at hans negative holdning til faglig utbytte fra studiene i stor grad virker å være konstruert av Grieg selv. Det samme kan muligens sies om hans forhold til Carl Reinecke. Attestene Grieg fikk fra lærerne ved konservatoriet, inkludert fra Reinecke, var positive (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:47).

Tross sin stadige kritikk av Leipzig-konservatoriet, la ikke Grieg skjul på de tyske røttene i musikken sin. Han vendte til folkemusikken og det nasjonale i søken etter nye veier, men musikken forble i den tyske tradisjonen slik han var opplært. Grieg går i et intervju fra 1907 så langt som å påstå at en god del av hans individualitet skyldes hans «germanisering» i ungdommen (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:338f).

I et annet intervju fra 1907 skal Grieg også ha uttalt seg om egen stil. Amerikaneren Arthur M. Abell gjengir i *Talks With Great Composers* det påståtte intervjuet med Grieg, hvor han skal ha sagt følgende:

I had great teachers – Hauptmann, Richter, Reinecke and Moscheles. They put me into a strait jacket that was very irksome, but absolutely necessary, for my untamed Norwegian temperament was badly in need of such discipline. (Grieg i Abell 1994:154)

Dette er oppsiktsvekkende, da det strider mot de ellers svært negative uttalelsene om studietiden. Intervjuet fremstiller en aldrende Grieg som viser større ydmykhet overfor konservatoriet,

⁴⁵ «Ist dieselbe neben Reinecke aufgestellt? Das fehlte nur! Nun, das wäre wenigstens eine Versöhnung in Marmor! Sehr bezeichnend für unser gegenseitiges Verhältniss. Doch, ich hoffe, ich habe das Glück, in der Nähe meine verehrten Freundes Tschaikowsky zu stehen. Das ist ein Meister nach meinem Sinn!» (Grieg 1996:529)

men kilden er problematisk. Abell ga ut boka sin først i 1955. Det store tidsspennet mellom det påståtte intervjuet og publiseringen av boka har gjorde det vanskelig å sikkert verifisere innholdet. I tillegg var det i 1955 kommet flere større Grieg-bøker på markedet, slik at det fantes nok biografisk stoff å bygge et fiktivt intervju på. Hovland (2017:52f) demonstrerer hvordan kilden likevel ble tatt for god fisk, og ble sentral i Grieg-forskernes konstruksjon av narrative strukturer. Også Harald Herresthal har sett mer kritisk på boka. Han viser hvordan Griegs uttalelser om Gade i det påståtte intervjuet må være forfalsket da de i stor grad viker fra uttalelser i sikrere kilder (Herresthal 2011:39ff). Således er det mer nærliggende å forstå Griegs uttalelser i sitatet ovenfor som en forsterkning av Herresthals argument om forfalskning, enn som en meningsendring hos Grieg.

Musikkteori i Griegs virke etter Leipzig-tiden

Det finnes flere indikasjoner på at Edvard Grieg hadde en fortsatt interesse for musikkteori og satsteknikk også etter han forlot konservatoriet. Allerede i 1866 gikk han for eksempel til sin venn Gottfred Matthison-Hansen for å lære å spille orgel. I forbindelse med disse studiene kopierte han flere større orgelverk av Bach, og fremførte bl.a. en fuge i g-moll av nevnte komponist (Schjelderup-Ebbe 1964:307).⁴⁶

Grieg figurerte også selv som lærer i musikkteori bare fem år etter avsluttede studier i Leipzig. Sammen med Otto Winter-Hjelm startet han nemlig et musikkakademi i Kristiania januar 1867. Der underviste begge grunnleggerne i teori, partiturspill og komposisjon (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:109). Grieg underviste også i klaverspill. Dette forsøket på å starte et konservatorium er lite betont i norsk musikkhistorie, og konsekvent redusert til en kort presentasjon i Grieg-biografiene. Dette er nok på grunn av akademiets korte levetid og mangelen på gode kilder på den faktiske undervisningsvirksomheten. Benestad og Schjelderup-Ebbe skriver at det humpet og gikk til Grieg dro på reise i 1869 (*ibid.*). Winter-Hjelm skriver i et brev til musikkhistorikeren O. M. Sandvik at prosjektet bare varte et års tid.⁴⁷ Først med Lindemans organistskole i 1883 fikk hovedstaden en varig institusjon for høyere musikkutdanning.

Otto Winter-Hjelm hadde drevet musikkskole siden 1864, men det var først når Grieg ble en del av prosjektet at dette skulle bli til et musikkakademi nærmere konservatoriumsnivå. Av teorifag var det harmonilære som sto på plakaten, og dette kurset kostet ekstra for studentene. Det er sannsynlig at de, som begge var tidligere Leipzig-studenter, bygde sitt kurs på

⁴⁶ Kilden spesifiserer ikke hvilken fuge i g-moll, men sannsynligvis er det snakk om enten «den store» (BWV 542) eller «den lille» (BWV 578) orgelfugen.

⁴⁷ Brevet det refereres til ligger blant Jens Arbos etterlatte dokumenter i Nasjonalbibliotekets samling.

Leipzig-konservatoriets modell. Winter-Hjelm viser også i sin senere harmonilære (1888) til Richters lærebok som videre lesning, noe som indikerer at han selv hadde Richter som pedagogisk forbilde.

Harald Herresthal (1993:187) viser at Griegs virke ved musikkakademiet kan ha hatt større innvirkning på hans stilistiske utvikling enn tidligere antatt. Winter-Hjelm var nemlig en forkjemper for en musikk-skole hvor de nasjonale tonene stod sentralt, og ga ut to hefter med pedagogiske folketonearrangementer av progressiv art. Det var i denne perioden Grieg skrev *Lyriske stykker I* (op. 12) og *25 norske folkeviser* (op. 17), og Herresthal spør om ikke disse kan være «frukter av et pedagogisk samarbeid og skapt i tilknytning til hans undervisningsaktivitet» (*ibid.*).

Så sent som i 1875 annonserte Grieg i en av Kristianias aviser at han fra 1. oktober kunne tilby undervisning i klaver og harmonilære (Horton 1978:50f). Det ble riktignok ikke noe av denne undervisningen grunnet foreldrenes død tidlig samme høst. Det viser uansett at Grieg i det minste hadde intensjoner om å gi enetimer også i harmonilære i hovedstaden flere år etter det mislykkede forsøket på å starte et norsk konservatorium.

En annen spennende indikasjon på at Grieg også i sine senere år beskjeftiget seg med musikkteori, er innholdet i hans personlige bibliotek. Foruten en stor notesamling på hele 1700 bind (Andersen 1993:38), finnes det her flere store musikkteoretiske verk. Listen nedenfor er et utvalg fra Bergen Offentlige Biblioteks oversikt over litteratur som ekteparet Grieg eide, og ble overlevert biblioteket i 1919.⁴⁸ Biografier er ikke tatt med da jeg har fokusert på musikkteoretisk litteratur. Så vidt meg bekjent, mangler det en systematisk studie av disse bøkene. En undersøkelse av eventuelle annoteringer eller markeringer gjort av Grieg i bøkene, kan muligens gi oss enda større innsikt i Griegs forhold til musikkteori.

Musikkteoretisk utvalg fra Edvard Griegs boksamling			
<i>Forfatter</i>	<i>Tittel</i>	<i>Utgitt</i>	<i>Kommentar</i> ⁴⁹
Berlioz, Hector	<i>Instrumentationslehre: Ein vollständiges Lehrbuch</i>	1864	Kjøpt i Berlin 8. mai 1866 (Grieg 1993:91).
Berlioz, Hector Strauss, Richard	<i>Intrumentationslehre – Ergänzt und revidert</i>	1905	«.....»
Chop, Max (Pseudonym: W. Charles)	<i>Zeitgenössische Tondichter: Studien und Skizzen</i>	1888	Om samtidens komponister. Inneholder et eget kapittel om Griegs musikk med analytiske kommentarer.

⁴⁸ Denne mottok jeg over epost fra BOB 21. oktober 2016.

⁴⁹ Kommentarer i anførselsteget er påskrift/dedikasjon i Griegs utgave.

Gassner, Ferdinand Simon	<i>Universal-Lexikon der Tonkunst: neue Hand-Ausgabe in einem Bande</i>	1849	«Edvard Grieg. Leipzig 1858»
Goodrich, Alfred John	<i>Complete musical analysis: a system designed to cultivate the art of analysing and criticising and to assist in the performance and understanding of the works of the great composers of different epochs.</i>	1889	«To Edvard Grieg, with profound regards of A.J. Goodrich. –Box 976, Chicago, Ill.»
Locher, Carl	<i>Erklärung der Orgel-Register und ihrer Klangfarben</i>	1896	Med lang dedikasjon fra forfatteren datert 2. Juli 1901.
Marx, Adolf Bernhard	<i>Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch theoretisch. Vierter Theil. Fortsetzung der angewandten Kompositionslehre</i>	1860	«Edvard Grieg, Leipzig 1861»
Muth-Rasmussen, Paul Diderich	<i>Theoretisk-praktik musikalsk Grammatik: en Haandbog især for Seminarister og vordende Organister, samt Andre, der ville skaffe sig en Oversigt over den musikalske Theorie</i>	1841	«Halfdan Kjerulf, 1841».
Prout, Ebenezer	<i>Harmony: its theory and practice</i>	[1889]	Utgivelsesår på førsteutgavene oppgitt. Ingen av eksemplarene i Griegs samling er førsteutgaver.
	<i>Counterpoint: strict and free</i>	[1890]	
	<i>Double counterpoint and canon</i>	[1891]	
	<i>Fugue</i>	[1891]	
	<i>Fugal analyses: a companion to «Fugue»: being a collection of fugues of various styles put into scores and analyzed</i>	[1892]	
	<i>Musical form</i>	[1893]	
	<i>Additional exercises to «Harmony: its theory and practice»</i>	[1890]	
	<i>Applied forms: a sequel to «Musical form»</i>	[1895]	
Richter, Ernst Friedrich	<i>Lehrbuch des einfachten und doppelten Contrapunkts: praktische Anleitung zu dem Studium desselben zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig</i>	1872	«Edvard Grieg»
Riehl, Wilhelm Heinrich	<i>Musikalische Charakterköpfe: ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch</i>	1853	«John Grieg»
Saint-Paul, Charles Ducup de	<i>Les Gammes. Note I. Création naturelle du système musical par consonances parfaites exclusivement</i>	1906	«à Monsieur E. Grieg. Hommage de l'auteur CDdeS.Paul. Paris le 12 Mars 1907»
Spencer, Herbert	<i>Musikkens vorden og virken: afhandling efter det engelske</i>	1882	
Södling, Carl Erik	<i>Tonologi: naturtonernas uppkomst och betydelse för tonkonsten och deklamationen</i>	1859	«Edv. Grieg Christiania av Förf.»
Woolhouse, Wesley	<i>Treatise on musical intervals, temperament, and the elementary principles of music</i>	1888	«Edvard Grieg Esq, with the author's best regards and admiration of his musical genius.»

Som dedikasjonene tydeliggjør, er flere av bøkene gitt direkte fra forfatterne til Grieg. Hvorvidt han leste disse eller lot de stå som pynt i bokhylla, er ukjent. Det er også bøker i samlingen som det er tydelig at Grieg anskaffet på eget initiativ, som f.eks. Berlioz' instrumentasjonslære og fjerde del av Marx' komposisjonslære.

Åtte av bøkene til den britiske musikkteoretikeren Ebenezer Prout er i Griegs samling. Prout var flere ganger i Norge, og prøvde ved flere anledninger å få til et besøk på Troldhaugen (Carley 2006:197f). Grieg var godt likt i England, og han besøkte Storbritannia flere ganger. På disse turene ble han personlig kjent med mange av de store i engelsk musikkliv, bl.a. nettopp Ebenezer Prout (*ibid.* 433). Det er dermed ikke usannsynlig at bøkene var en gave fra forfatteren selv, selv om det ikke er oppgitt noen dedikasjon i oversikten over Griegs bøker.

Det er interessant at Richters lærebok i kontrapunkt står oppført blant Griegs bøker, og ikke hans mer kjente harmonilære. Muligens eide han den aldri. Han kan også ha mistet den, gitt den bort eller solgt den før boksamlingen ble Bergen offentlige biblioteks eie i 1919. Grieg (1957:23) viser til harmonilærens forord i «Min første succes», så lest den har han i alle fall. Et viktig poeng er at kontrapunktboka kom ut ti år etter Grieg var ferdig som student. Denne er med andre ord ikke kjøpt inn i forbindelse med studiene, men sannsynligvis til eget bruk i etterkant av Leipzig-tiden.

Et annet poeng knyttet til kontrapunktboka, er at den bør ha gitt Grieg god kjennskap til kirketoneartene. Samtlige, både autentiske og plagale, blir gjennomgått i boka (Richter 1872:54ff). At Grieg kjente til kirketoneartene kommer også frem av brevet til den amerikanske biografen Henry Finck, hvor Grieg skriver at han bare unntaksvik har foretrukket å bruke de gamle kirketoneartene – og da ubevisst (Grieg 1998:2:10). Griegs første møte med modal musikk kan ha vært under studietiden. Det var riktignok ikke et fenomen som virker å ha fått mye plass i undervisningen, men helt fraværende var det heller ikke.⁵⁰ Det er derfor vanskelig å forstå hvorfor Grieg ikke selv kunne besvare sitt eget spørsmål i følgende brev til Johan Halvorsen 6. desember 1901:

Dette "mærkelige" som Du siger med Gis i D Dur var det som gjorde mig vild og gal i Året 1871. (...) Denne Tone er Noget for Forskeren. Den forstørrede Kvart kan også høres i Bondens Sang. Det er Gjengangere fra en eller anden gammel Skala. Men hvilken? (Grieg 1998:1:372)

En mulighet er selvsagt at lydisk var en fremmed modalitet for Grieg, da den i tradisjonell kirkemodal sammenheng ikke brukes. Dette er heller tvilsomt, da også lydisk gjennomgås i

⁵⁰ Grieg harmoniserer en koral for Richter som er merket *Phrygisch* (EG1.2:30hf).

Richters bok (1872:55). Det er derfor uansett merkverdig at Grieg, som tydelig kjente til modal teori, ikke så sammenhengen mellom denne teorien og den gamle skalaen han prøver å definere i brevet sitert ovenfor.

Grieg har ved flere anledninger kommentert sitt eget forhold til musikkteorien, særlig i brev til venner. Jeg har allerede sitert ett tilfelle hvor han skriver om samspillet mellom polyfoni og homofoni.⁵¹ Etter å ha skrevet op. 66, *Norske folkeviser*, gjør han rede for hvordan han har funnet frem til ymse radikale og innovative harmoniske vendinger i opuset. I et brev til Röntgen fra 1896 skriver han følgende:

Riktignok har jeg satt på papiret noen hårreisende harmoniske kombinasjoner. Til mitt forsvar kan det sies at de ikke har oppstått ved klaveret, men i hjernen. Når man har Vøringsfossen under seg, kjenner man seg mer uavhengig og våger mer enn nede i dalen. (Grieg i Stavland 1994:74)⁵²

Grieg forsvarer de «hårreisende» progresjonene ved å si at arrangementene ikke ble til ved klaveret. Han tørr å være *mer* radikal når han er i fjellet og må stole på, samt utfordre, sitt teoretiske fundament, enn når han improviserer ved klaveret. Dette er en ganske annen holdning enn at teorien var en tvangstrøye, og instrumentet en døråpner, og viser at teorien – i like stor grad som klanglige eksperiment ved klaveret – kunne hjelpe Grieg å finne nye veier.

⁵¹ Se s. 11 ovenfor.

⁵² «Allerdings habe ich haarreissende harmonische Kombinationen zu Papier gebracht. Zu meiner Entschuldigung sei aber gesagt, dass sie nicht am Klavier entstanden sind, sondern im Gehirn. Wenn man den Vöringfos unter sich hat, fühlt man sich unabhängiger und wagt mehr als unten im Thal.» (Grieg i Grieg og Röntgen 1997:169)

DEL 2: EN OVERSIKT OVER GRIEGS TEORIØVELSER

Denne delen av oppgaven har som mål å gjennomgå innholdet i Griegs arbeidsbøker med musikkteoretiske øvelser. Det finnes seks aktuelle kilder: tre arbeidsbøker i Bergen (EG1-3) og tre skissebøker i Oslo (EG4-5). Det er arbeidsbøkene i Bergen som vil være i fokus, da disse var Griegs innføringsbøker hvor han skrev oppgaver som ble rettet av lærerne. Jeg vil også kort kommentere de mer skissepregede bøkene som ligger oppbevart i Oslo.

Patrick Dinslage har forfattet en rekke artikler som står sentralt i moderne forskning på Griegs ungdomsår (1996, 2000, 2001, 2005). Hans studier på feltet er helt sentralt grunnlag for denne oppgaven. Men fordi Dinslages undersøkelser er publisert i artikkelformat, mangler litteraturen fortsatt en større og mer dyptgående gjennomgang av øvelsene i Griegs arbeidsbøker. De seks primærkildene inneholder med stor sannsynlighet alle Griegs øvelser i musikkteori (Dinslage 2000:100), og en slik mengde med stoff fortjener en grundigere gjennomgang enn det Grieg-forskningen i dag kan tilby.

Det jeg håper denne delen av oppgaven kan tilføre forskningen på Griegs arbeidsbøker, er en kombinasjon av en detaljert oversikt over øvelsene og analyse av interessant innhold. Kun gjennom en slik grundig gjennomgang av Griegs øvelser kan vi med større sikkerhet kunne finne frem til hva han lærte av musikkteori, og videre undersøke i hvilken grad det kan ha påvirket han som komponist.

Min telling og kategorisering av oppgavene har som formål å gå enda dypere inn i materien enn oversikten Christophersen publiserte i 2016, da han selv sier at sin telling av Griegs øvelser er av en mer overfladisk art (Christophersen 2016:233). Det er derfor ikke overraskende at mine resultat viker noe fra hans på flere punkt. Jeg vil ikke gjøre rede for alle detaljene som skiller tellingen min fra Christophersens da dette vil ta for mye plass og være på siden av poenget. For en fullstendig oversikt over min egen telling viser jeg til denne oppgavens tredje vedlegg, hvor jeg har gjort rede for alle innføringene i arbeidsbøkene.

Men først er det essensielt å definere hva som skal regnes som en øvelse. Christophersen (2016:232) jobber utfra at en øvelse begynner med en taktartsangivelse og slutter med en dobbel taktstrek. Dette er også mitt utgangspunkt, men med forbehold om at det i en del tilfeller må vises skjønn. I de tilfellene hvor det f.eks. ikke er angitt en taktart eller hvor det er tvetydig hvor oppgaven slutter,⁵³ er det ikke like enkelt å avgjøre hvor hver enkelt øvelse starter og slutter. Jeg kommer ikke til å bruke plass på å drøfte alternative tellemåter. Igjen viser jeg heller til oppgavens tredje vedlegg hvor hver øvelses lengde, slik jeg har talt, blir gjort rede for.

⁵³ Dette gjelder særlig mer tekniske øvelser, f.eks. en del av musikkklære-oppgavene for Papperitz.

I og med at jeg gjennomgår øvelsene for hver lærer separat, kan det være vanskelig å få et helhetsinntrykk av kronologien. Jeg har derfor nedenfor lagd en grov tidslinje basert på dateringene i arbeidsbøkene. Av tidslinjen kommer det tydelig frem hvordan Grieg på våren 1860 ble syk og sluttet å skrive øvelser for lærerne sine med bare ett unntak. Høstsemesteret var han fraværende, da han var dratt hjem til Norge. I arbeidsbøkene er det også oppført når sommerferiene starter og slutter, men det betyr ikke at Grieg ikke arbeidet. For eksempel skrev han oppgaver til Papperitz i sommerferien 1859 (EG1.1:25vff). Det er uvisst om dette var på eget initiativ eller sommerlekse fra læreren.

	R. Papperitz	E. F. Richter	M. Hauptmann
okt. 58	Musikklære og harmonilære	Harmonilære (generalbassrealisering)	
nov. 58			
des. 58			
jan. 59			
feb. 59			
mar. 59			
apr. 59	Kontrapunkt	Overgang til kontrapunkt	
mai. 59			
jun. 59			
jul. 59	Sommerferie		
aug. 59	Kontrapunkt	Overgang til kontrapunkt	
sep. 59			
okt. 59	Orgelkoral	Kontrapunkt	
nov. 59			
des. 59			
jan. 60	Imitasjon		
feb. 60	Modulasjon	Kanon	
mar. 60			
apr. 60			
mai. 60		Én orgelkoral	
jun. 60			
jul. 60	Sommerferie		
aug. 60	Syk og dratt hjem til Norge		
sep. 60			
okt. 60			
nov. 60			
des. 60			
jan. 61		Koralforspill	Kontrapunkt
feb. 61			
mar. 61			

apr. 61		Fuge	
mai. 61			
jun. 61			Kanon
jul. 61	Sommerferie		
aug. 61		Fuge	Kanon
sep. 61			
okt. 61			
nov. 61			
des. 61			Fuge
jan. 62			
feb. 62			
mar. 62			
apr. 62	Får vitnemål		

Etter å ha gjennomgått øvelsene i de tre innføringsbøkene (EG1-3), har jeg konkludert med at Grieg skrev totalt 967 øvelser til lærerne sine i musikkteori. Øvelsene utgjør totalt 8251 takter, og en gjennomsnittlig øvelse er derfor på ca. 8,5 takter. Tabellen nedenfor viser hvordan øvelsene fordeler seg mellom lærerne. Merk at dette ikke kan indikere faktisk arbeidsmengde, da det er stor variasjon i lengden på hver øvelse. På den ene siden finnes det svært mange spesielt korte øvelser i elementær musikk lære hos Papperitz, mens det på den andre siden finnes fuger som er over 100 takter lange i øvelsene for Richter.

<i>Lærer</i>	<i>Antall øvelser</i>
R. Papperitz	401
E. F. Richter	393
M. Hauptmann	173
Sum:	967

Øvelser under R. Papperitz

Grieg skrev øvelser til Robert Papperitz fra oktober 1858 til mars 1860. Disse er bevart i arbeidsbok én (EG1.1) og tre (EG3). Etter min gjennomgang av øvelsene, har jeg kommet frem til at Grieg skrev 401 øvelser for Papperitz. Tabellen nedenfor er en oversikt over de forskjellige oppgavene han gjorde, og hvor de er å finne i arbeidsbøkene.

Øvelser under Robert Papperitz 1858-60		
<i>Øvelsestype</i>	<i>Antall</i>	<i>Kildemateriale</i>
Intervaller	21	EG1.1:3h
Durskala	25	EG1.1:3h-4v
Durtreklanger i tett leie, forskjellig posisjon	8	EG1.1:4v
Enkle firestemmige akkordprogresjoner i tett leie	12	EG1.1:4h

Mollskala (harmonisk og melodisk)	8	EG1.1:4h-5v
Treklanger i den harmoniske mollskalaen	8	EG1.1:5v-5h
Durskalaens treklanger i omvendning	16	EG 1.1:5h-6v
Firestemmig sats med treklanger i omvendning	8	EG1.1:6v-6h
Septimakkorder i durskalaen	9	EG1.1:6h-7v
Oppløsning av septimakkorder, fallende kvinter	5	EG1.1:7v-7h
Firestemmig sats med septimakkorder	2	EG1.1:8v
Septimakkorder i den harmoniske mollskalaen	4	EG1.1:8v
Oppløsning av septimakkorder i omvendning	3	EG1.1:8v-8h
Firestemmig sats med septimakkorder i omv.	8	EG1.1:8h-9v
Treklanger og fireklanger med forholdning	31	EG1.1:9v, 9h, 10h, 11h-12v
Firestemmig sats med forholdninger	31	EG1.1:9v-9h, 10v-10h, 11v, 12h-13h
Transkripsjon av firestemmig sats til c-nøkler	2	EG1.1:11h
Firestemmig sats, c-nøkler	4	EG1.1:14v, 15v
Oppløsning av dominant med liten none	15	EG1.1:14h
Firestemmig sats, trad. <i>c.f.</i> (1. art)	3	EG1.1:15v-15h
Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i>	22	EG1.1:15h-19h
Kontrapunkt (2. og 4. art), 4 stemmer	21	EG1.1:19h-22v
Kontrapunkt (3. art), 4 stemmer	54	EG1.1:22v-29v
Kontrapunkt (3. art), 4 stemmer, i vekslende stemmer	14	EG1.1:29v-30h
Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer	11	EG1.1:30h-32h
Orgelkoral («Figurerte Choraler»)	17	EG3:4h-12h, 18v-18h
Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer	14	EG3:12h-15h
Modulasjonsøvelser, korte firestemmige satser for klaver	25	EG3:15h-18v
SUM:	401	

Musikklære og harmonilære

Robert Papperitz' første leksjoner begynte med grunnleggende musikklære. Første leksjon var i intervaller, mens andre var i durskalaen (EG1.1:3h-4v). Øvelsene er feilfrie fra Griegs side, et tydelig tegn på at han hadde god kontroll på grunnleggende musikkteori når han begynte å studere som 15-åring. Noe annet ville være rart. Han hadde tross alt allerede komponert musikk før han kom til Leipzig. Likevel er det viktig å poengtere at oppgavene var teoretisk komplekse, selv i slike grunnleggende emner. Grieg skrev opp *alle* durskalaer, selv de som utelukkende finnes i teorien. Skalaene ble skrevet rundt kvintsirkelen med utgangspunkt i C-dur, først i stigende kvinter frem til den enharmoniske skalaen Hiss-dur, deretter i fallende kvinter frem til den enharmoniske skalaen Dessess-dur.

Grieg gjorde seg uten tvil flid med de innledende musikkteoretiske øvelsene. Det som er ført inn i starten av den første arbeidsboka og fremvist for Papperitz virker nemlig bare å

være en brøkdel av arbeidet. Flere skisser er nemlig å finne bakerst i den tredje arbeidsboka (EG3:42h-47h). Der har han bl.a. skrevet ut over tre sider utelukkende med forskjellige utgaver av hvert enkelt intervall.

Etter disse innledende øvelsene, starter Papperitz med harmonilæreundervisningen. Den foregår parallelt med musikk læreundervisningen helt frem til de går over til kontrapunkt. Med parallelt mener jeg at øvelsene skifter mellom å være terping av skalaer, akkordtyper, omvendinger, oppløsninger osv. (musikk lære), og øvelser i å anvende dette i form av generalbassrealiseringer (harmonilære). Dette kommer frem av tabellen ovenfor, hvor det f.eks. først er gjort tørrtrening i å skrive treklanger i omvendning før det kommer oppgaveløsninger i firestemmig sats med treklanger i omvendning.

De første øvelsene skrevet i firestemmig sats (EG1.1:4h) består av treklanger i progresjoner hvor det alltid er en fellestone. Schönberg (1978:38f) bruker samme fremgangsmåte i sin langt senere utgitte harmonilære, fordi det vanskelig lar seg gjøre å skape satsfeil i disse progresjonene. Gitt at fellestonen holdes over og de andre stemmene går korteste vei, kan det ikke oppstå forbudte paralleller. Grieg jobbet med slike øvelser over tre leksjoner. Øvelsene til første leksjon tok bare i bruk durakkorder. Til neste leksjon brukte de også mollakkorder. Siste del av disse øvelsene inneholder også akkordforbindelser uten fellestone, så på dette tidspunktet har de lært hvordan de skal bevege seg mellom akkorder i sekundavstand uten at det oppstår forbudte paralleller.

Hvorvidt studentene fikk skrive akkordforbindelsene selv eller bare realiserte oppgitte generalbasslinjer, er ikke mulig å sikkert vite ved å bare undersøke Griegs arbeidsbøker. Også de senere harmonilæreoppgavene tatt i betraktning, virker det som harmonilæredelen til Papperitz ligger tett opptil Richters pedagogikk.⁵⁴ Der er harmonilæreoppgavene rene generalbassrealiseringer, mens det først er i kontrapunktoppgavene studenten selv får lage egne progresjoner. Det forklarer ev. hvorfor man ser svært lite av den tidligere nevnte kromatikken til Grieg før kontrapunktoppgavene. Jeg anser det derfor som mest sannsynlig at progresjonene, i form av generalbassnoter, var gitt i harmonilæredelen av kurset. Fordi dette kurset også var et innledende kurs i ganske grunnleggende tematikk, er det heller ikke overraskende at oppgavene er av diatonisk art.

Av nettopp denne grunn er det ikke særlig mye interessant å kommentere og analysere i disse oppgavene. De fleste er tekniske øvelser. Etter hvert som vanskelighetsgraden stiger, blir det selvsagt flere feil i oppgavene, men de fleste er av ganske triviell art. Slurv, rett og slett. I

⁵⁴ Jf. delkapittel om Richter ovenfor (s. 22ff). Richter var også Papperitz' tidligere lærer.

oppgavebøkene har Grieg hovedsakelig ført inn med blekk, og det er derfor tydelig hva Grieg har vist frem på timen og hvilke forbedringer og rettelser Papperitz har påført øvelsene med sin blyant.

Harmonilæreoppgavene er hovedsakelig skrevet ut i tett leie. I flertallet av de tidlige oppgavene skriver Grieg også tre realiseringer⁵⁵ av samme generalbasslinje. Dette gjelder særlig oppgavene i musikkklære og de kortere satsene. Akkordprogresjonen og leie er likt i alle tre realiseringer, mens akkordposisjonen er forskjellig.⁵⁶ De tidlige oppgavene skriver Grieg på to notelinjer med bassen i «venstre hånd» og de resterende tre stemmene i «høyre hånd». Senere blir flere og flere oppgaver skrevet på fire linjer og i c-nøkler.⁵⁷ Richter, som Grieg også hadde harmonilære med på dette tidspunktet, introduserte de forskjellige c-nøklerne svært tidlig i sin undervisning. Denne notasjonsmåten var derfor ikke ukjent for Grieg når Papperitz tar den i bruk. Som analyse skriver Grieg besifring og/eller trinnanalyse under basslinja og generalbassymboler over. Hvor mye av dette som var gitt fra Papperitz' side, er vanskelig å vite. Det virker sannsynlig at Papperitz fulgte samme modell som Richters lærebok i harmonilære, og at oppgavene derfor ble gitt som basslinjer med generalbass.

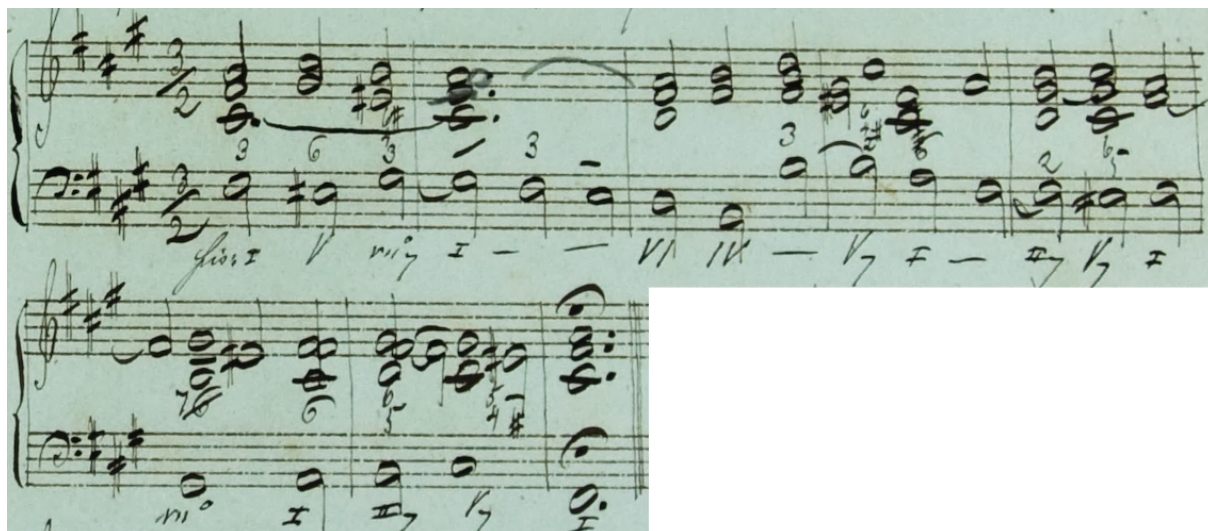
Som et eksempel på disse oppgavene har jeg valgt en av de firestemmige satsene med forholdninger (noteeks. 1). Denne er skrevet våren 1859, og er noe av det siste Grieg gjør for Papperitz av harmonilæreøvelser. Eksemplet demonstrerer en helt grunnleggende ting som blir påpekt av Christophersen (2016:237): De skrev med halvnoten som telleenhet, som på det tidspunktet var arkaisk og kunne gjøre det vanskeligere å relatere øvelsene til faktisk musikk.⁵⁸ Eksemplet er også noe spesielt fordi Papperitz her har strøket ut Griegs oppløsning av ledetonen i overgangen til andre takt og heller foreslått å føre alten til tonikas ters. Han foreslår nok dette for å unngå dobling av oppløsningen til bassens forholdning, men om det gir en særlig mye bedre løsning stemmeførings- og doblingsmessig er heller diskutabelt. Grieg skrev opp både generalbass, som mest sannsynlig var gitt av læreren, og trinntallsanalyse til øvelsene. Noteeksempel 1 demonstrerer at han på dette tidspunktet ikke var helt fortrolig med disse systemene. På tredje slag i første takt stemmer nemlig ikke trinntallsanalysen med notene eller generalbassymbolene, og på andre slag i femte takt stemmer ikke notene med verken generalbass eller trinntallsanalyse.

⁵⁵ Når disse er skrevet over samme basslinje teller jeg det som én oppgaveløsning bestående av fire notelinjer; én basslinje og tre linjer med forskjellige realiseringer av overstemmene.

⁵⁶ Posisjon avgjøres av øverste tone i første akkord. Alle øvelsene ble altså løst i oktav-, kvint- og tersposisjon.

⁵⁷ Sopran-, alt- og tenornøkkel. F-nøkkel brukes til basstemmen.

⁵⁸ I tillegg skrev studentene mange senere øvelser i c-nøkler. Korpartitur med dette oppsettet (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) finnes i utgaver av musikk fra denne tiden (bl.a. noe Wagner og Brahms). Dette var derfor ikke på denne tiden arkaisk, men virker å ha blitt mer uvanlig utover 1800-tallet – og er ikke brukt av Grieg etter studiene.



3 6 6# 3 3 - 3 6 6# 2 6

fiss I V vii^{o7} I - - VI IV - V⁷ I -

5 2 6 7 6 6 5 4 # 6

II⁷ V⁷ I vii^o I II⁷ V⁷ I

Noteeksempel 1: Firestemmig sats med forholdninger (EG1.1:13h). Faksimile (BOB) og digital transkripsjon.

Noteeksempel 1 er gjengitt med både faksimile for å vise Griegs notasjon og digital transkripsjon av denne for å kunne gjengi et tydeligere og ryddigere notebilde. Noter som er strøket over av Papperitz, er også strøket over i transkripsjonen. Papperitz' forslag til forbedringer er notert med små notehoder. På denne måten viser også transkripsjonen både Griegs oppgaveløsning og lærerens kritikk av denne. Denne praksisen vil bli fulgt i alle eksemplene fra arbeidsbøkene. Av plasshensyn vil de resterende noteeksemplene bare gjengis i transkripsjon, men alltid med tydelig referanse slik at disse enkelt kan kontrolleres mot Griegs notasjon i de digitaliserte arbeidsbøkene. Eventuelle endringer eller utelatelser gjort i transkripsjonen til digital noteskrift vil tydeliggjøres i den aktuelle bildeteksten.

Kontrapunkt

Målet for kontrapunktundervisningen Grieg fikk hos Papperitz, virker å ha vært polyfone orgelkoraler, da de jobbet med denne formen over veldig lang tid. Den aller siste øvelsen Grieg skriver til Papperitz, er også en orgelkoral. Overgangen fra musikk- og harmonilære til kontrapunkt skjedde på slutten av våren 1859,⁵⁹ og starter med førsteartsøvelser i fire stemmer.

De to første kategoriene med kontrapunktøvelser for Papperitz, er i grenseland mellom det som kalles harmonilære og det som kalles kontrapunkt. Dette fordi de er firestemmige og homofone, men har en *cantus firmus* (*c.f.*)⁶⁰ som kan ligge i hvilken som helst stemme – et prinsipp som står sentralt i tradisjonell kontrapunktundervisning. Dette skiller de fra harmonilæreøvelsene, hvor den gitte stemmen skulle ligge i bass. Målet med øvelsene, både de med tradisjonell og rytmisert *c.f.*,⁶¹ er å gjøre en harmonisk bearbeidelse av en gitt melodi i fire stemmer. Disse øvelsene er en kombinasjon av å anvende lærdommen fra harmonilærekurset, og å trene grunnleggende kontrapunktikk. I tradisjonell kontrapunktundervisning etter Fux starter man med to stemmer for i høyest mulig grad kunne trene på musikkens horisontale aspekt (jf. Fux 1971:27ff). I Leipzig foretrakk de heller å starte med fire stemmer, høyst sannsynlig for å skape en mer flytende overgang fra harmonilærekurset. Christophersen (2016:237) påpeker at disse oppgavetyperne som ligger mellom harmonilære og kontrapunkt, blir gitt av alle lærerne og er fremstilt i Richters harmonilære kapittel 17-18.⁶²

Øvelsene med tradisjonell *c.f.* er helt klart trening i tradisjonell kontrapunktlære etter det Fux kaller første art, mens øvelsene med rytmisert *c.f.* er en mer sammensatt øvelsestype hvor trekk fra både andre og fjerde art kommer til syne (jf. noteeks. 2). Jeg har derfor kalt overgangsøvelsene for Papperitz for firestemmige satser, da de ikke lar seg lett plassere innenfor kontrapunktartene. Oppgavene kan helt klart tolkes som både øvelser i harmonilære og i kontrapunkt. Øvelsene holder på teksturen fra harmonilærekursets generalbassrealiseringer, men innfører prinsipper fra kontrapunktlæren.

I oppgavene skriver Grieg først inn *c.f.*-melodien med besifring over. Hvorvidt denne var gitt fra Papperitz eller bare var hans egen skisse før han skrev ut de andre stemmene, er ikke godt å si. Det er eksempler hvor besifringen ikke følges, så hvis den var gitt av Papperitz var

⁵⁹ Første datering (EG1.1:16v) er mai 1859, men dette er altså litt inn i kontrapunktøvelsene. Eksakt når de begynte med kontrapunkt, er ikke sikkert.

⁶⁰ Melodi som er gitt på forhånd.

⁶¹ Det opereres med to former for *cantus firmus*. Den tradisjonelle varianten er notert i helnoter, mens den rytmiserte bruker forskjellige rytmefigurer og ligger derfor tettere opp til faktiske melodier. Skillet er gammelt og strekker seg tilbake til noen av de eldste kontrapunktmanualene hvor man skilte mellom *cantus planus* og *cantus figuratus* (Jeppesen 1992:11).

⁶² *Harmonische Begleitung zu einer gegebenen Stimme* (Richter 1853:128ff).

den i all hovedsak veiledende. Det er for denne studien interessant at det først er når kontrapunkt blir introdusert i undervisningen at studentene får frihet til å skrive egne akkordprogresjoner. Læreren virker å åpne for harmonisk kreativitet i kontrapunktundervisningen, og ikke i harmonilære-undervisningen. Dette er enda tydeligere i Richters undervisning og lærebøker.

Som et eksempel på overgangsøvelsene for Papperitz har jeg valgt ut en sats i tretakt med rytmisert *c.f.* i altstemmen (noteeks. 2). Teksturmessig er det lett å se likheten mellom noteeksempel 1 og noteeksempel 2, men fremgangsmåten er annerledes. Det er fortsatt en tradisjonell firestemmig sats, men i stedet for å realisere en gitt generalbasslinje, er det her snakk om å harmonisere en *c.f.* som kan ligge i en hvilken som helst stemme.

Satsteknisk er noteeksempel 2 helt fin⁶³ frem til avslutningen. Der slurver Grieg og glemmer store deler av lærdommen fra harmonilærekurset. Først et stemmeskred i takt seks, så kvintparallellene inn i takt åtte. Hva Grieg har tenkt i den avsluttende kadensen, er ikke godt å si. Der er septimen doblet, og i tenoren blir den heller ikke oppløst i siste takt. Det som i starten virker å være en inspirert students besvarelse, blir i avslutningen rotet bort i grove satsfeil.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures with chords G, D, G, and D7. The second system has five measures with chords G, 7, D, G, C, D, and G. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with a cadence in the final measure.

Noteeksempel 2: Firestemmig sats, rytmisert *c.f.* (EG1.1:16h). *C.f.* i alt. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka.

Blant disse oppgavene finnes det også en øvelse Grieg har kalt «*Selbstversuch*» (noteeks. 3), som etter tittelen å dømme virker å være et eget eksperiment gjort utenfor undervisningen.

⁶³ Det er rettet en tone som var feil i takt 5, men dette er tydelig gjort med en annen blyant enn resten av rettingene. Derfor har jeg ikke tatt med denne feilen, da det er sannsynlig at det var Grieg selv som rettet opp en note han førte inn feil.

Dinslage (2000:101) kaller øvelsen for et forsøk på «a new contrapuntal sound», ulikt noe annet Grieg har skrevet av øvelser tidligere. Dette er interessant, da det viser den unge studentens iver etter å lære seg god linjeføring. Egenøvelsen er tross alt skrevet blant de tidlige, innledende kontrapunktøvelsene. Det som er nytt i dette selvstendige eksperimentet, er innblandingen av romantikkens harmoniske stil i kontrapunktøvelsene – bl.a. alterert vekseldominant i takt seks. At dette skjer i denne delen av oppgaveboka, er ikke særlig overraskende. Jeg har allerede påpekt at de tidligere oppgavene utelukkende var tekniske øvelser i generalbassrealisering, og at det først i denne delen av boka gis gradvis mer kreativ frihet i oppgaveløsningene. Egenøvingen er rettet av Grieg selv (*ibid.*), og ble utvidet og levert til Richter under tittelen «Choral» (EG1.2:18v).

Øvelsene Grieg gjør i artskontrapunkt for Papperitz er hovedsakelig tradisjonelle og diatoniske, slik noteeksempel 2 ovenfor viste. Grieg forskutterer det mer «poetiske» kontrapunktet i dette egne eksperimentet. Han har i denne skissen rettet to ting: tenorstemmen er flyttet en oktav ned og ass er endret til giss i sjette takt. Begge rettelsene indikerer at egenøvingen er utført ved klaveret, da verken enharmonikk eller vokalregister ble tatt med i beregningen.

Noteeksempel 3: «Selbstversuch» (EG1.1:17h). Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel).⁶⁴ I arbeidsboka er det også ført opp generalbassymboler og besifring. Disse er utelatt i noteeksemplet.

Etter overgangsøvelsene gjør Grieg øvelser i andre og fjerde art. Disse er entydige øvelser i kontrapunktikk. Det er her snakk om tradisjonelle øvelser, hvor én stemme har *c.f.* i helnoter,

⁶⁴ Tenorstemmen er i oppgaveboka skrevet i to oktaver. I den første versjonen begynte tenorstemmen på enstrøken f, men senere er hele stemmen skrevet ned en oktav med blyant. I noteeksempel 3 gjengir jeg den bare i én oktav, da det ville blitt vanskelig å lese om begge variantene ble tatt med.

én stemme kontrapunkt i halvnoter (2:1-forhold eller forholdninger) og de resterende to stemmene helnoter. Dette tilsvarer øvelser i firestemmig kontrapunkt hos f.eks. Fux, men her blandes andre og fjerde art. Christophersen (2016:238) har i disse øvelsene funnet samme *c.f.* brukt i både Svendsens og Griegs oppgavebøker, og sammenliknet deres løsninger.⁶⁵ Han vurderer Svendsens løsning til å være både satsteknisk og estetisk bedre enn Griegs løsning, hovedsakelig fordi Svendsen mestret bruken av forholdninger bedre enn Grieg (*ibid.* 239). Svendsen var både eldre og mer erfaren som student, så at han gjorde det bedre enn Grieg på dette tidspunktet i utdanningsløpet, er ikke veldig overraskende. Sammenlikner man derimot komponistene som avgangselever, var situasjonen muligens noe annerledes. Grieg var nemlig både flittigere i sine øvelser i musikkteori (*ibid.* 233) og hadde teoriundervisning dobbelt så lenge som Svendsen (*ibid.* 240).

Øvelsene Grieg gjorde flest av for Papperitz, er tradisjonelle øvelser i tredje art for fire stemmer. I disse øvelsene er det én stemme som beveger seg i firedeler, mens de tre andre stemmene, hvor én er *c.f.*, beveger seg i helnoter. Det er 36 slike øvelser i todelt takt, 12 øvelser i tredelt takt og seks øvelser i tredelt takt hvor den kontrapunkterende stemmen beveger seg i firedelstrioler. De etterfølgende øvelsene er like, men her veksler de tre kontrapunkterende stemmene for hver takt på å ha firedeler, slik at det alltid er én stemme som beveger seg i det karakteristiske forholdet firedel mot helnote, ev. punktert helnote.

Noteeksempel 4: Øvelse i tredjeartskontrapunkt (EG1.1:29v). *C.f.* i bass. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka. I arbeidsboka er det påført besifring over *c.f.* som ikke er tatt med i noteeksemplet.

Noteeksempel 4 er den siste av de tradisjonelle tredjeartsøvelsene før øvelsene med kontrapunktet i vekslende stemmer begynner. Bruken av kromatiske alterasjoner er fremtredende,

⁶⁵ Se EG1.1:19h for Griegs løsning. Christophersen viser Svendsen og Griegs løsninger parallelt.

men disse er av en annen art enn de i egenøvingen vist i forrige noteeksempel. Kromatikken er her i form av kromatiske dreietoner. Det virker som kromatiske dreietoner er blitt demonstrert av Papperitz i undervisningen, da de gradvis blir hyppigere brukt i Griegs tredjeartsøvelser. Den eneste rettelsen i eksemplet er gjort for å få tersen med i sluttakkorden. Det er bemerkverdig at Papperitz ikke kommenterer stemmeskredet inn i andre takt, da stemmeskred blir kommentert ved andre anledninger i oppgavene Grieg skriver til han.

De resterende oppgavene for Papperitz er mer enn bare øvelser. De er heller ikke selvstendige stykker, til det er de for korte. De ligger et sted mellom øvelse og komposisjon. Men at Grieg har tenkt øvelsene som små stykker musikk, kommer frem av at han ved flere anledninger har skrevet inn triller og ritardandoer. Øvelsene består av frie polyfone satser, orgelkoraler, imiterende satser og øvelser i modulasjon.⁶⁶

De frie polyfone satsene virker å være basert på en gitt stemme, en rytmisert *c.f.* Denne har, som i de tidligere oppgavene, besifring påskrevet. De andre stemmene beveger seg fritt. I disse øvelsene ligger det et interessant tilfelle hvor Grieg har skrevet to alternative avslutninger til en av oppgavene. Hvorvidt han skrev begge på egen oppfordring, eller ble bedt om å skrive en revidert kadens av Papperitz, er ikke mulig å vite. Øvelsen er gjengitt nedenfor (noteeks. 5).

Noteeksempel 5: Fri polyfon sats til rytmisert *c.f.* (EG1.1:31v). *C.f.* i sopran. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og *f*-nøkkel) i arbeidsboka. Det er også påført besifring som er utelatt i noteeksemplet.

I nest siste takt i det første avslutningsalternativet er det en interessant rettelse. Grieg har her tydelig tenkt horisontalt, og derfor notert andre tone i alten som ass, fordi den peker nedover mot *g*. Funksjonelt er tonen ters i vekseldominanten, og Papperitz har derfor endret den til giss

⁶⁶ Modulasjon behandles i et eget delkapittel nedenfor (s. 47ff).

– Dette fjerner også simultantverrstanden med basstonen. På den andre siden er den alternative avslutningen preget av å peke seg inn mot varianttonearten. Eksemplet demonstrer fint hvordan satsene som Grieg her skrev, er noe mer enn bare teknisk tørrtrening. De er langt fra lange nok til å kunne kalles stykker, men de er absolutt mer et estetisk produkt enn de tidligere øvelsene. Trillen som er skrevet inn, det tonale utsvinget til subdominantens parallell og utforskningen av alternative måter å avslutte på, eksemplifiserer dette.

Grieg skrev orgelkoraler, eller «Figurerede Choraler» som han kalte dem, til Papperitz fra oktober 1859 til januar 1861. Disse satsene er lengre, og ligger derfor enda tettere opp mot faktiske musikkstykker. Schjelderup-Ebbe (1964:49) mener at kromatikken Grieg legger inn i disse øvelsene oppfattes som fremmed for stilen. På linje med satslæretradisjonen i Norge virker det som han bruker Bach-stilen som målestokk for hva som er naturlig i øvelsessammenheng. Igjen blir det viktig å presisere at det var en form for det Dahlhaus kaller «poetisk» kontrapunkt⁶⁷ som ble undervist ved Leipzig-konservatoriet. Alterert harmonikk⁶⁸ er grundig gjennomgått i Richters læreverk (jf. 1853:76ff), noe også Christophersen (2016:234) påpeker. Jeg tror derfor oppgaveløsningene ikke virket så unaturlig og fremmed for stilen som lærerne fremmet, slik Schjelderup-Ebbe fremstiller det. Det er også viktig å presisere at kromatikk i seg selv ikke nødvendigvis peker mot et romantisk stilideal. J. S. Bach brukte ofte ekspressiv kromatikk i sine verk, og kromatikk alene kan derfor like så naturlig bety inspirasjon fra barokken som det betyr inspirasjon fra samtiden. Det romantikerne tilfører er gjerne en normalisering av kromatisk harmonikk, og på den måten viser Grieg en kobling til sine romantiske forgjengere.

Grieg blir riktignok «overkromatisk» i noen tilfeller. Noen steder eksperimenterer han såpass mye med de kromatiske linjene at det blir unaturlig, og det er nok disse tilfellene som fikk Papperitz til å sammenlikne han med Spohr.⁶⁹ Det er ikke unaturlig at det for en ung student med *Sturm und Drang*-tendenser, kan bli litt «mye». Det mener jeg er tilfellet i de eksemplene som blir dratt frem når en argumenterer for Grieg som en spesielt radikal student,⁷⁰ men disse øvelsene er helt klart i mindretall. Grieg skriver i sin tids harmoniske stil. Jeg er enig med Christophersen (2016:242) i hans oppsummering: «It has been claimed that Grieg's attraction to chromaticism is evident in his exercises. That might be true, but it depends on which exercises one chooses to highlight – my examples here could suggest the opposite. Thus, such a

⁶⁷ Jf. delkapittel om teoriundervisningen ved konservatoriet ovenfor (s. 16ff).

⁶⁸ Med alterert harmonikk menes akkorder hvor en eller flere toner er kromatisk hevet eller senket. Typiske eksempler er de altererte vekseldominantene og den neapolitanske subdominanten.

⁶⁹ Jf. delkapittelet om Papperitz i oppgavens første del ovenfor (s. 24f).

⁷⁰ Jf. for eksempel noteeksemplene som er brukt i Schjelderup-Ebbe 1964:49f og Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:43.

claim is clearly teleological». Hvis man ønsker å fremstille Grieg som en student med en kromatisk stil, er dette mulig, men det vil bare være halve sannheten. Hvis man ikke har som formål å forklare Griegs kromatiske vesen, men heller å vise hvordan han faktisk var som teoristudent, er bildet mer sammensatt – og det tror jeg kommer tydelig frem gjennom de veldig forskjellige noteeksemplene som er, og vil bli, gitt i oppgaven.

Åpningstaktene til den siste orgelkoralen Grieg skriver før han går over til imiterende satser, er et fint eksempel på det gjeldende stilidealet (noteeks. 6). Dette passer også fint under termen «poetisk kontrapunkt», da stilidealet virker å være polyfon sats etter Bachs prinsipper tilpasset romantikkens poetiske estetikk. Jeg har skrevet en enkel funksjonsanalyse under eksemplet for å vise hvordan dets tonale skjelett er bygd opp. Av analysen kommer det frem at strofen er godt plantet i G-dur, med en dominanttrekke som kadens. Det er flere korte kromatiske linjer som viser denne mye omtalte kromatikken i Griegs øvelser, men radikale kan de ikke kalles. De er i høy grad funksjonelle, og hører hjemme i stilidealet som Grieg her fulgte: tidlig tysk romantikk etter Mendelssohn og Schumann. De kromatiske linjene skaper her dominantforbindelser. I tredje takt sniker han også inn en fransk alterert dominant når han fører fiss ned til f.

Noteeksempel 6: Orgelkoral, første fire takter (EG3:12v). Notert for orgel på tre notelinjer (g-, f- og f-nøkkel) i arbeidsboka. Det er også påført besifring som er utelatt i noteeksemplet. Min analyse.

Den siste kontrapunktøvelsestypen Grieg gjør for Papperitz før han begynner med øvelser i modulasjon, er imiterende satser. De er skrevet for fire stemmer i c-nøkler, og har tradisjonell *c.f.* i helnoter. De resterende stemmene imiterer hverandre. Inntrykket er at øvelsene ikke virker å ha vært inspirerende arbeid for Grieg. I motsetning til eksperimentene i samtidas stil i orgelkoralene, er det her ganske «tørre» oppgavebesvarelser med lite kromatikk. Grieg skrev slike satser fra 5. januar til 2. februar 1860. Noteeksempel 7 er et eksempel på en slik sats.

Noteeksempel 7: Imiterende sats med c.f. (EG3:13v). C.f. i sopran. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka. Det er også påført besifring som er utelatt i noteeksemplet.

Modulasjon

Papperitz er den eneste av Griegs lærere som gir egne oppgaver i modulasjon. Flere av øvelsene er polyfone, så de er på mange måter en fortsettelse av kontrapunkttreningen, men her med fokus på å komme seg fra en toneart til en annen. Schjelderup-Ebbe skriver at Grieg må ha følt seg hjemme i disse oppgavene, og at han gjennom en rekke kromatiske vendinger glir fra en toneart til den neste (Schjelderup-Ebbe 1964:49). Øvelsene inneholder tidvis mye kromatikk, men igjen kommer det veldig an på hvilke øvelser man velger å se på.

Richter (1853:84ff) skriver veldig kort om modulasjon i sin bok. Han er derfor blitt kritisert for sin enkle holdning til modulasjon. Arnold Schönberg (1978:15) kritiserer for eksempel hvordan det fremstår som at det eneste som skal til for å modulere er en dominant-septimakkord eller forminskent septimakkord. Papperitz virker ikke å ha fulgt sin kollegas lærebok i dette emnet. Satsene i Griegs oppgavebok er på åtte takter og alle bruker tid på å komme seg fra A til B på en best mulig måte.

Grieg skriver 25 modulasjonsøvelser fra januar til mars 1860. De første fire er forøvelser hvor han i firestemmig sats skriver ut enkleste vei fra C-dur til de nærliggende toneartene G-dur, F-dur, B-dur og D-dur. De resterende 21 øvelsene varer lenger, og flere av dem er polyfone. De første 12 øvelsene begynner i C-dur, og modulerer til alle andre durtonearter. De første modulerer til toneartene med ett fortegn, så til de med to osv. frem til Fiss og Gess-dur med sine seks faste fortegn. De resterende oppgavene starter i a-moll og modulerer til andre molltonearter etter samme mønster, men går ikke her helt rundt kvintsirkelen. Det er interessant at de ikke gjorde noen øvelser fra dur til moll eller motsatt, da dette er helt essensielt å kunne når man skriver i de store klassiske former.

Nedenfor er øvelsen fra C- til Ess-dur (noteeks. 8), som er en av de mest homofone øvelsene teksturmessig. Den er ikke like kromatisk som eksemplet Schjelderup-Ebbe (1964:50) bruker, men eksemplifiserer gjerne enda klarere hvordan Grieg smyger seg fra en toneart til en annen helt i romantikernes ånd.⁷¹ Papperitz har med buer og streker både markert antiparallell, betoningsparallel og åpen kvintparallel i satsen. Merkelig nok har han *ikke* kommentert antiparallellene i første og tredje takt som er helt like den i femte takt.

C-Es Allegro

(Piano)

Noteeksempel 8: Modulasjonsøvelse (EG3:16v). Streker og buer viser Papperitz' markeringer i satsen.

C: T S D ⁷ T	Ts (D ⁹) [Sp	T	- S D ⁷ T	[D ⁹	T _v	T _p	Ts S ⁶ D ⁷ T
	(d:)			Ess:)			
	T			D ⁹			
				D ^{7<}			
				(D ⁷)			
				(C:)			
					T S D ⁷ T	Ts S ₃ D ⁷ T	S ₃ (D ⁷) T _p

Illustrasjon 2: Harmonisk analyse av noteeksempel 8.

For å tydeliggjør hvilke harmoniske midler Grieg bruker for å komme seg fra C- til Ess-dur, viser jeg til forlaget til funksjonsanalyse av satsen gjengitt i illustrasjon 2. Gjennom analysen tydeliggjøres det at Grieg svinger innom både d-moll og c-moll før målet, Ess-dur. I de to første tilfellene er det den forminskede septimakkorden som leder an modulasjonen før en mer utførlig kadens fester tonearten. Fra Ess-dur til c-moll og tilbake er det mer flytende, da disse er parallelltonearter og deler mange akkorder som kan omtolkes. Å svinge innom c-moll her er helt klart hensiktsmessig, da det er varianttonearten til utgangspunktet og parallelltonearten til målet. Takt 1, 3 og 5 er varianter av samme fullstendig tonale kadens. Takt 3 er en sekvensert

⁷¹ En av de mer kromatiske modulasjonsøvelsene er også gjengitt som noteeksempel 47 (s. 112) og blir drøftet i oppgavens tredje del i forbindelse med en av Griegs komposisjoner fra studietiden.

utgave av takt 1, fra C-dur til d-moll, mens takt 5 er samme figur i c-moll. Melodien i takt 6 er en repetisjon av takt 5, men her er harmonikken variert. Disse mer kompositoriske elementene binder satsen sammen selv om den flyter mellom fire forskjellige tonale plan i løpet av åtte takter.

Harmoniseringen av fjerde takt er også interessant. Melodiens fiss peker mot G-dur, og C-durs vekseldominant på andre slag ville vært naturlig, men i stedet tvinger Grieg slutningen til Ess-dur allerede her og lar melodiens fiss være dominantens hevede kvint. Bruk av durtreklang med hevet kvint, er ikke uvanlig å finne i Griegs senere produksjon. Ekkehard Kreft (2000:12) fremstiller Grieg som en forkjemper for denne akkordtypen, da den er sjelden i musikken til samtidige komponister.

Avsluttende øvelse

Den siste øvelsen Grieg skriver for Papperitz, er titulert «Choral» og datert 26. mars 1860 (noteeks. 9). Koralmelodien «Was Gott tut, das ist wohlgetan» er utgangspunktet for komposisjonen. Øvelsen er en orgelkoral av typen han skrev mange av høsten 1859 og starten av vårsemesteret 1860, men er skrevet etter øvelsene i modulasjon. Denne orgelkoralen oppsummerer fint Griegs studier hos Papperitz, og er det nærmeste man kommer et «svennestykke» fra disse studiene. Øvelsen har bare en eneste retting for å gjøre opp for en betoningsparallel, og samtidig fylle inn en manglende grunntone. Hvorvidt det er Papperitz eller Grieg som har gjort denne rettingen, er ikke godt å si. Satsen har sine svakheter som ikke er blitt rettet, bl.a. flere tilfeller av betoningsparallel og «død bass». Den er ingen perfekt besvarelse, men viser Griegs forståelse av kontrapunktikk på dette stadiet i hans læringsprosess.

Satsen er også fin til å vurdere stilidealet i øvelsene, gjerne særlig med tanke på diskusjonen rundt «radikal» kromatikk i Griegs øvelser. Dinslage (2001:99) omtaler satsen som et stilistisk kuriosum. Ser man den derimot i lys av andre Grieg-øvelser, skiller den seg ikke ut stilistisk.⁷² Oppgaven har sine kromatiske partier, men de er ikke radikale sett i lys av datidens stilideal. Gjennom blandingen av den tidlige romantikkens «poetiske» klavermusikk og den strenge kontrapunktiske stilen arvet fra barokken, eksemplifiserer orgelkoralen det «poetiske» kontrapunktet som var målet for undervisningen. At dette ikke er noen Bach-etterlikning, men en romantisering av den barokke orgelkoralen, er f.eks. tydelig i bruken av altererte akkorder. Disse er særlig fremtredende i kadensene, f.eks. i takt 7 og i takt 19.

⁷² Jf. for eksempel med noteeksempel 6 og 8.

Noteeksempel 9 viser at Grieg etter timer med Papperitz er godt på vei til å erverve grunnleggende kontrapunktiske ferdigheter. Det virker også som arbeidet, spesielt orgelkorallene og modulasjonsøvelsene, har virket inspirerende på han som student. Fremgangen Grieg viser hos Papperitz, særlig i kontrapunktøvelsene hvor han selv får skrive egne akkordprogresjoner, er et helt tydelig bevis på at Grieg lærte mye i disse teoritimene. Da er det også naturlig å anta at han tok med seg mye av denne lærdommen inn i sitt eget komposisjonsverksted. Når en ser hvilket stilideal som var utgangspunkt for undervisningen, er ikke veien lang fra disse øvelsene og til hans egne frie komposisjoner.

The image displays a musical score for a piece titled "Choral" by Edvard Grieg. The score is presented on three staves, which is noted as being for organ in the working book. The music is in G major and 3/4 time. It consists of 18 measures, with measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, demonstrating complex counterpoint.

Noteeksempel 9: "Choral" (EG3:18vf). Takt 8 er notert slik i arbeidsboka. Notert for orgel på tre notelinjer (g-, f- og f-nøkkel) i arbeidsboka.

Øvelser under E. F. Richter

Grieg skrev øvelser til Ernst Friedrich Richter fra han begynte å studere i oktober 1858 til han forlot konservatoriet våren 1862.⁷³ Disse er bevart i arbeidsbok én (EG1.2) og to (EG2). Schjelderup-Ebbe (1964:60) påstår, med rette, at Richter må anses som den viktigste av Griegs teorilærere. Dette fordi man i øvelsene for Richter finner det mest progressive, og satsteknisk briljerende, arbeidet. Dette på tross av Griegs negative uttalelser om Richter, hvor han fremstilles som en i overkant pedantisk lærer med mer sans for regler enn musikalsk praksis (jf. Grieg 1957:23). Etter min gjennomgang av øvelsene, har jeg konkludert med at Grieg skrev 393 øvelser for Richter. Tabellen nedenfor er en oversikt over de forskjellige oppgavene han gjorde og hvor de er å finne i oppgavebøkene.

Øvelser under Ernst Friedrich Richter 1858-62		
<i>Øvelsestype</i>	<i>Antall</i>	<i>Kildemateriale</i>
Firestemmig sats, generalbassrealisering	76	EG1.2:3h-7h
Firestemmig sats, generalbassrealisering, c-nøkler	23	EG1.2:8v-12v
Firestemmig sats, trad. <i>c.f.</i> (1. art)	27	EG1.2:12v-16v
Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i>	22	EG1.2:16h-19h
<i>Der gleiche Contrapunkt</i> (1. art), 4 stemmer	37	EG1.2:19h-23v, 25v-25h, 26h-28h
<i>Der ungleiche Contrapunkt</i> (2./4. art), 4 stemmer	33	EG1.2:23h-28v
Koralharmonisering, 4 stemmer	19	EG1.2:28h-33v, EG1.1:33v-33h, EG2:4h-5v, 11v-13v
Koral, figurert (2. art), 4 stemmer	7	EG1.2:33hf, EG1.1:33vf, EG2:4h-5h, 11v-13h
Kontrapunkt, 2 stemmer, tredelt takt, rytmisert <i>c.f.</i>	4	EG2:5h
Kontrapunkt, 3 stemmer, tredelt takt, rytmisert <i>c.f.</i>	11	EG2:6v-7v
Kontrapunkt, 4 stemmer, tredelt takt, rytmisert <i>c.f.</i>	24	EG2:7v-10h
Dobbelt kontrapunkt	8	EG2:13h-14h
Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats	15	EG2:14h-17h
Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats	15	EG2:17h-20v
Tostemmig kanon	9	EG2:20v-21v
Trestemmig kanon	2	EG2:21v
Tostemmig kanon i trestemmig sats	6	EG2:21v-22v
Tostemmig kanon i firestemmig sats	7	EG2:22v-23v
Trestemmig orgelkoral	1	EG2:24v-25v
Firestemmig koralforspill	8	EG2:24v-32h
De første taktene av en fuge	21	EG2:32h-34v

⁷³ Høsten 1860 var Grieg syk og reist hjem til Bergen. Det er derfor ikke løst noen oppgaver for Richter mellom mai 1860 og januar 1861.

Trangføring	6	EG2:34v-34h
Tostemmig fuge for klaver	2	EG2:35v-36v
Trestemmig fuge for klaver	3	EG2:36v-37v, 43h-44h
Firestemmig fuge for klaver	1	EG2:37h-38v
Firestemmig fuge for orgel	1	EG2:38v-39v
Firestemmig fuge for strykekvartett	1	EG2:39v-41h
Firestemmig fuge for kor («Dona nobis pacem»)	1	EG2:42v-43h
Dobbelfuge, 4 stemmer	1	EG2:44h-45h
Dobbelfuge, 4 stemmer («GADE»)	1	EG2:46v-48v
Trippelfuge, 4 stemmer	1	EG2:48v-50h
SUM:	393	

Harmonilære

De første 99 oppgavene er generalbassrealiseringer, og demonstrerer Richters gjennomgang av grunnleggende harmonilære. 76 av oppgavene er skrevet på to notelinjer med g- og f-nøkkel, mens de resterende 23 er skrevet på fire linjer i c-nøkler.

I motsetning til Papperitz, gir ikke Richter øvelser i ren musikkteori.⁷⁴ Her er det rett på firestemmig sats, noe som gjenspeiler hans praktiske holdning til faget.⁷⁵ Resultatet av å starte rett på generalbassrealiseringer ble i større grad «prøv og feil» for studentene, og det er derfor ikke overraskende at det finnes en del rettelser i Griegs øvelser. Det er særlig en del feil i øvelsene i c-nøkler. Dette var tydelig et fremmet format for Grieg på denne tiden.

De første oppgavene er veldig enkle, og introduserer hovedtreklange i grunnstilling. Richter introduserer så gradvis nye elementer: bitreklange, treklanger i omvendning, septimakkorder, fireklanger i omvendning, bidominanter, gjennomgangstoner og forholdninger. I de senere oppgavene viser også Richter mulighetene knyttet til kromatisk stemmeføring, samt utnyttelsen av septimakkorder på andre trinn enn dominanten. Noteeksempel 10 illustrerer hvordan Richter, gjennom en gitt generalbasslinje, demonstrerte progresjoner med kromatisk bass. Richter har ikke rettet noe i Griegs besvarelse, men den er ikke uten satsfeil. I første takt har det nemlig sneket seg inn en åpen kvintparallell i mellomstemmene.

Christophersen mener man i tidligere Grieg-fremstillinger har hatt en feil oppfatning av hva som ble forventet av studentene, og skriver følgende:

[Benestad and Schjelderup-Ebbe] note with surprise Richter's acceptance of the liberties taken in Grieg's chromatic voice-leading, which they saw as inherent in Grieg's signature style. While this might be true (...) Richter's endorsement of them should be no surprise, as the examples in

⁷⁴ Opptegninger av forskjellige intervaller, skalaer, akkorder osv.

⁷⁵ Jf. delkapittelet om Richter som pedagog ovenfor (s. 22ff).

his own books show similar chromatic passages. Grieg and Richter were simply sharing a harmonic language that was common in both music theory and practical composition at that time.
(Christophersen 2016:228)

Noteeksempel 10 viser ingen radikal kromatikk, men demonstrerer hvordan kromatisk stemmeføring kan brukes i funksjonsharmonisk sats. Når slike oppgaver ble gitt av læreren, er det ikke unaturlig at studentene også tar i bruk kromatisk stemmeføring i egne progresjoner. Det at det i teoriundervisningen ble oppmuntret til utforskning av kromatisk harmonikk, kan ha hatt betydning for at dette ble en såpass viktig del av Griegs stil senere i hans karriere.

CI FI GV⁷ CV FI CI DV⁷ GV⁷ CI dII⁷ GV⁷ CI

Noteeksempel 10: Firestemmig sats, generalbassrealisering (EG1.2:7v).

Merk den spesielle formen for analyse under notene i noteeksempel 10. Her skriver Grieg en slags form for syntese av besifring og trinntallsanalyse. Akkordsymbolene viser grunntone og tonekjønn, mens romertallene indikerer generell funksjon og om det er snakk om tre- eller fireklang. Omvendning er overlatt til generalbassnotasjonen. Interessant nok blir den første F-durakkorden analysert som I og ikke IV – det må være en glipp fra Griegs side. Denne formen for analyse med både akkordsymboler og trinntallsanalyse er gjennomført i de tidligste oppgavene, mest sannsynlig fordi det egner seg best når satsene ikke har tonale utsving.⁷⁶ I senere øvelser skriver Grieg vanlig trinntallsanalyse i tillegg til de gitte generalbasssymbolene.

Overgang fra harmonilære til kontrapunkt

Richter har en spesielt glidende overgang fra harmonilæreøvelser til øvelser i kontrapunkt. I overgangsfasen er det ikke mulig å plassere øvelsene i én av kategoriene. Begge ferdighetene trenes samtidig, og blir på den måten to sider av samme sak. Dette blir på lik linje som Papperitz' overgang til kontrapunkt, men hos Richter blir det viet lenger tid i undervisningen til en enda mer smidig overgang. Våren og sommeren 1859 blir brukt til slike overgangsøvelser.

⁷⁶ Noteeksempel 10 er således ikke et godt eksempel på praksisen, da oppgaven helt tydelig utfordrer grensene til analysesystemet.

Overgangen starter med firestemmig sats til en *c.f.* som kan ligge i hvilken som helst stemme.⁷⁷ Dette gjøres både med tradisjonell *c.f.* i helnoter (noteeks. 11) og med rytmisert *c.f.* (noteeks. 12). Disse oppgavetyperne er like overgangsøvelsene Grieg også skriver for Papperitz.⁷⁸ Øvelsene med rytmisert *c.f.* er av mer kompleks art teksturmessig. Dette gjenspeiles ved at det er vesentlig flere feil i oppgaveløsningene, noe som også kommer frem av de mange rettelsene foreslått i noteeksempel 12. Til begge øvelsestypene fikk studentene *c.f.* besifret. Dette kan jeg anta med større sikkerhet i forbindelse med Richter enn Papperitz da oppgavetyperne Grieg gjør også finnes i Richters lærebøker. Grieg skrev med andre ord ikke egne akkordprogresjoner når han arbeidet med disse øvelsene.

Noteeksempel 11: Firestemmig sats (1. art), trad. *c.f.* (EG1.2:13v). *C.f.* i sopran. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka.

Noteeksempel 12: Firestemmig sats, rytmisert *c.f.* (EG1.2:18h). *C.f.* i sopran. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka.

Richter (1872:18ff) opererer ikke med artsbegrepet, men skiller mellom *der gleiche Contrapunkt*,⁷⁹ *der ungleiche Contrapunkt*⁸⁰ og *der Contrapunkt in Vierteln*⁸¹ i de innledende kapitlene i *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* (1872). I overgangen til kontrapunkt gjør Grieg øvelser i de to første kategoriene. Hovedforskjellen fra den tradisjonelle artslæren er at Richter slår sammen andre og fjerde art til en generell øvelse med to til én forhold og forholdninger (*der ungleiche Contrapunkt*). En annen vesentlig forskjell er at han begynner med firestemmig kontrapunkt, slik at øvelsene i *der gleiche Contrapunkt* er veldig like øvelsene i

⁷⁷ I Richters harmonilære kalles dette *Harmonische Begleitung zu einer gegebenen Stimme* (Richter 1853:128ff).

⁷⁸ Jf. noteeksempel 2 (s. 41).

⁷⁹ Note mot note.

⁸⁰ Halvnote mot helnote, inkludert forholdninger.

⁸¹ Firedeler mot helnote.

firestemmig sats til tradisjonell *c.f.* (jf. noteeks. 11 og 13). Den eneste forskjellen mellom øvelsestypene er enkelt og greit at Richter i oppgavene i kontrapunkt ikke gir *c.f.* besifret. Her må studentene selv skrive akkordprogresjoner. Grieg gjør først øvelser med tradisjonell *c.f.* (noteeks. 13 og 14) før han skriver koralharmoniseringer og figurerte koraler etter samme prinsipp (noteeks. 15 og 16).

The image shows a musical score for four voices on a grand staff. The top two staves are for soprano and alto, and the bottom two are for tenor and bass. The music consists of a single melodic line in the tenor voice, with the other three voices providing a constant harmonic accompaniment. The notes are: soprano (G4, A4, B4, C5), alto (F4, G4, A4, B4), tenor (G3, A3, B3, C4), and bass (F3, G3, A3, B3). The notes are tied across measures, and there are some accidentals (sharps) on the alto and bass lines. The piece is in 4/4 time and ends with a fermata on the final note.

Noteeksempel 13: *Der gleiche Contrapunkt* (1. art), 4 stemmer (EG1.2:22h). *C.f.* i tenor. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka.

The image shows a musical score for four voices on a grand staff. The top two staves are for soprano and alto, and the bottom two are for tenor and bass. The music consists of a single melodic line in the soprano voice, with the other three voices providing a constant harmonic accompaniment. The notes are: soprano (G4, A4, B4, C5), alto (F4, G4, A4, B4), tenor (G3, A3, B3, C4), and bass (F3, G3, A3, B3). The notes are tied across measures, and there are some accidentals (sharps) on the alto and bass lines. The piece is in 4/4 time and ends with a fermata on the final note.

Noteeksempel 14: *Der ungleiche Contrapunkt* (2. og 4. art), 4 stemmer (EG1.2:24h). *C.f.* i sopran, kontrapunkt i alt. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka. Generalbass påført av Richter er utelatt i eksemplet.

The image shows a musical score for four voices on a grand staff. The top two staves are for soprano and alto, and the bottom two are for tenor and bass. The music consists of a single melodic line in the soprano voice, with the other three voices providing a constant harmonic accompaniment. The notes are: soprano (G4, A4, B4, C5), alto (F4, G4, A4, B4), tenor (G3, A3, B3, C4), and bass (F3, G3, A3, B3). The notes are tied across measures, and there are some accidentals (sharps) on the alto and bass lines. The piece is in 4/4 time and ends with a fermata on the final note.

Noteeksempel 15: Koralarmonisering, 4 stemmer (EG2:4hf). Første frase. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka. Generalbass påført av Richter sammen med retelsen i tredje takt.

The image shows a musical score for four voices on a grand staff. The top two staves are for soprano and alto, and the bottom two are for tenor and bass. The music consists of a single melodic line in the soprano voice, with the other three voices providing a constant harmonic accompaniment. The notes are: soprano (G4, A4, B4, C5), alto (F4, G4, A4, B4), tenor (G3, A3, B3, C4), and bass (F3, G3, A3, B3). The notes are tied across measures, and there are some accidentals (sharps) on the alto and bass lines. The piece is in 4/4 time and ends with a fermata on the final note.

Noteeksempel 16: Koral, figurert (2. art), 4 stemmer (EG2:5v). Første frase. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka.

Her er det interessant å merke seg hvordan Richter introduserer koralharmonisering først etter å ha introdusert de grunnleggende kontrapunktiske prinsippene. I moderne harmonilære slik

den praktiseres i Norge i dag, er koralharmonisering noe av det første som blir presentert. Fordi koralharmonisering, særlig i homofon stil/første art helt klart kan knyttes til harmonilærens områder, blir den her brukt som en avsluttende overgangsøvelse. I Richters læreverk blir koralharmonisering bare kort introdusert i siste del av harmonilæren (Richter 1853:147ff), mens det blir grundig gjennomgått i andre del av kontrapunkt-læreboka (Richter 1872:52ff). I kontrapunkt-boka går han gjennom harmonisering etter prinsipper fra både *der gleiche* og *der ungleiche Contrapunkt*. Altså det man kaller koralharmonisering og koraler med en figurerende stemme (jf. noteeks. 15 og 16).

Disse oppgavetyperne som utgjør overgangen, viser Richter som en ekstremt grundig lærer, som arbeidet sakte og tok ting steg for steg. De demonstrerer også hvordan han som lærer først i overgangen til kontrapunktundervisningen lar studentene skrive egne akkordprogresjoner. De første kontrapunktoppgavene var likevel såpass like harmonilæreoppgavene teksturmessig at overgangen for studentens del ble veldig flytende, og det ble lett å anvende kunnskapen fra harmonilæretimene i løsningen av de første kontrapunktoppgavene. Det er i forbindelse med disse overgangsøvelsene Dinslage (2000:102) påpeker hvordan målet med øvelsene var å utvikle harmonikken i en kontrapunktisk stil. Dette fordi det ved å studere de enkelte øvelsetypene blir klart hvordan kontrapunktikken i undervisningen vokser ut av harmonilæreøvelsene samtidig som studentene slippes «fri» og ikke lenger er bundet av gitte akkordprogresjoner.

Noteeksempel 11-16 demonstrerer hvordan øvelsene gradvis går fra å behandle det vertikale til det horisontale aspektet i musikken, samtidig som studenten løsrives fra lærerens gitte akkordprogresjoner og blir bedt om å skrive egne med utgangspunkt i god linjeføring. Overgangen demonstrerer også et viktig poeng fra innledningen til Richters *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* (1872:13): Studentene måtte mestre harmonilærens disipliner før de kunne begynne å studere kontrapunkt.

Kontrapunkt

Schjelderup-Ebbe (1964:55) beskriver Richter som Griegs hovedlærer i kontrapunkt: Grieg fikk opplæring i kontrapunkt av Hauptmann samtidig som han hadde Richter, men det var Richter som presenterte emnene først og det er for han Grieg skriver de mest progressive fugene. Det finnes også flere eksempler hvor Grieg først har skrevet en fuge for Richter for så senere å levere den samme fugen til Hauptmann for å spare tid og arbeid. Papperitz underviste også i kontrapunkt, men nådde ikke å komme til fugen i perioden han underviste Grieg.

Når Grieg høsten 1859 begynner med øvelser i tostemmig kontrapunkt, gjør han det under overskriften «Contrapunkt». Dette er første gang ordet dukker opp i arbeidsbøkene for

Richter. Dette på tross av at han i overgangsøvelsene helt tydelig har trent på flere av «artene» i kontrapunkt læren. Det kan derfor virke som det å skrive tostemmig ble oppfattet som mer ekte, eller rent, kontrapunkt enn de firestemmige øvelsene han hadde gjort tidligere. Dette er nok også tradisjonsbettinget, da den enormt innflytelsesrike kontrapunkt læren etter Fux begynner med øvelser i tostemmig kontrapunkt.

Øvelsene i kontrapunkt for to, tre og fire stemmer, er skrevet til rytmiserte *c.f.* Kontrapunktet har firedelsbevegelse,⁸² mens de resterende stemmene er friere og beveger seg enten i halvnoter eller helnoter. Alle *c.f.*-ene blir også realisert én gang uten noen stemme i firedeler,⁸³ som en slags forberedelse. I og med at *c.f.* er rytmisert blir det ikke et fast forhold mellom stemmene, og således ingen spesifikk art, men stemmen med firedelsbevegelse minner klart om tredje art. Nettopp fordi en av stemmene beveger seg i firedeler, er det lett å se likheten til øvelsene i figurerte koraler hvor nettopp én av stemmene også beveget seg i firedeler (jf. noteeks. 16). Igjen sørger Richter for en smidig overgang fra en øvelsestype til en annen. Interessant nok skriver Grieg noen koraler, både homofone og figurerte, rett etter han har fullført de firestemmige øvelsene (EG2:11v-13h). Dette demonstrerer godt hvordan Richter knyttet tørrtreningen i kontrapunkt opp mot koralharmonisering – en sjanger Richter allerede hadde demonstrert i overgangsfasen mellom øvelser i harmonilære og kontrapunkt. Noteeksempel 17 eksemplifiserer en øvelse med kontrapunkt i firedeler. Det er bemerkelsesverdig at Richter ikke har kommentert oktavparallellen i tredje takt, da han ofte er veldig nøye på både skjulte og åpne paralleller (jf. noteeks. 12).



Noteeksempel 17: Kontrapunkt (3. art), 3 stemmer, tredelt takt (EG2:6h). *C.f.* i sopran. Notert på tre notelinjer (sopran-, alt- og f-nøkkel) i arbeidsboka.

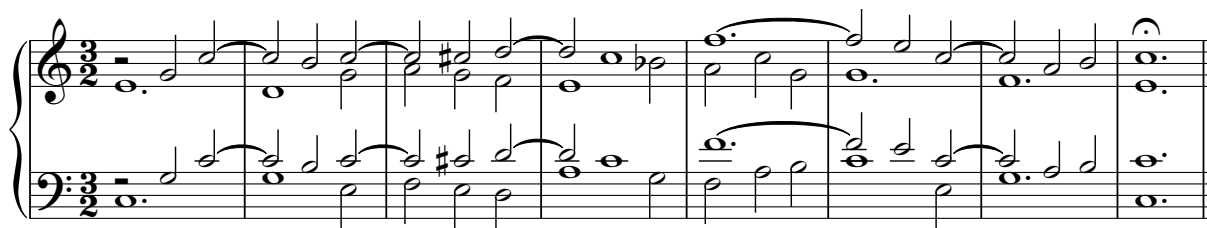
Grieg fortsetter tørrtreningen i kontrapunktikk med øvelser i dobbelt kontrapunkt. Øvelsene er utelukkende i oktav, der en av stemmene skal kunne bytte oktav og kontrapunktet fortsatt skal være riktig.⁸⁴ Det som er interessant med disse øvelsene, er at Richter også gir oppgaver hvor

⁸² En variant av Richters *Der Contrapunkt in Vierteln*. I Richters lærebok (1872) er oppgavene dog med tradisjonell *c.f.* og i fire stemmer, mens det her er rytmisert *c.f.* og i to, tre og fire stemmer.

⁸³ Jf. Richters *Der ungleiche Contrapunkt*. En blandingsform av andre og fjerde art som Richter også hadde introdusert tidligere i undervisningen i firestemmig variant.

⁸⁴ Richter (1872:130ff) gjennomgår også dobbelt kontrapunkt i decim og duodecim i sin kontrapunkt lærebok.

studentene skal skrive dobbelt kontrapunkt i en tre- eller firestemmig sats. Det er ikke snakk om trippelt og kvadruppelt kontrapunkt, men en sats hvor to av stemmene er skrevet som dobbelt kontrapunkt og de resterende stemmene er frie. Dette vitner om hans *praktiske* innretning mot faget. Christophersen (2016:254) påpeker at å skrive dobbelt kontrapunkt fortsatt var en populær komposisjonsteknikk blant 1800-tallets komponister, dette fordi det ga muligheter for en tilfredsstillende variasjon når stemmene bytter plass.



Noteeksempel 18: Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (EG2:14h). Kontrapunktet er skrevet ut i både sopran- og tenorstemmen, men er bare tenkt spilt i én av dem av gangen. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka. I kilden er det også flere svake markeringer med blyant. Disse virker å være Griegs skisser, ikke Richters rettelser, og er derfor ikke tatt med i eksemplet.

Noteeksempel 18 viser en øvelse i trestemmig sats, hvor de to øverste stemmene er skrevet i dobbelt kontrapunkt og dermed kan bytte plass. I praksis betyr dette at linjen som er skrevet i sopran, like lett kan legges ned i tenorstemmen og bli understemme til alten.

De etterfølgende øvelsene i dobbelt kontrapunkt i firestemmig, er i realiteten også øvelser i trippelt kontrapunkt. Dette fordi *c.f.* ligger i bass mens sopran og tenor bytter plass. Da *må* altstemmen kunne brukes både over og under de to andre kontrapunktene, og kan derfor ikke regnes som fri. Grieg demonstrerer ikke flere ombytninger enn sopran og tenor i øvelsene for Richter, altlinjen blir i alle eksemplene alltid liggende i alt, og jeg har derfor valgt å kalle øvelsene for dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats. Jeg kaller dem dette med forbehold om at disse øvelsene også rommer elementær trening i trippelt kontrapunkt. Hvorvidt studenten selv var klar over dette, er ikke lett å vite når ingen av Griegs øvelser for Richter benytter seg av muligheten som ligger i å flytte på altstemmens linje.

Kanonen er den første imiterende formen Richter introduserer studentene for, og det er denne Grieg fokuserer på våren 1860. Først skriver Grieg to- og trestemmige kanoner, før han begynner med øvelser i kanon med en eller flere fritt akkompagnerende stemmer.⁸⁵ På lik linje som med satsene med dobbelt kontrapunkt i tre- og firestemmig sats, skulle Grieg her kunne sette kanonen i en kontekst. Dette gjorde det helt klart lettere for studentene å se et praktisk

⁸⁵ *Der zweistimmige Canon mit Begleitung* (Richter 1859:22ff). Tittelen «*Canons mit Begleitung im vierstimmigen Satze*» dukker etterhvert opp i Griegs øvelser for Richter (EG2:22v).

formål med studiene, da det ville være lettere i senere komposisjonsvirksomhet å bygge inn imiterende passasjer i en mer kompleks tekstur.

Ytterst få av øvelsene er kanoner i oktav eller prim. Innsatser i kvart og kvint er de vanligste, men også septim er godt representert. Noteeksempel 19 viser således ikke normen, da kanonen mellom sopran og tenor er i oktav. Likevel eksemplifiserer oppgaven godt teksturen i disse satsene og hvordan Grieg bygger inn en tostemmig kanon i en firestemmig sats. Legg også merke til de hyppige tilfellene av kromatiske linjer i den frie altstemmen.

Noteeksempel 19: Tostemmig kanon i firestemmig sats (EG2:22h). Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka.

Det var altså ikke bare hos Papperitz Grieg skrev kromatiske linjer, også hos Richter er de hyppige.⁸⁶ Dette understøtter at kromatikk var en naturlig del av tonespråket lærerne lærte bort, og ikke nødvendigvis noe Grieg «snek» seg til hos Papperitz fordi han var så mye mer liberal som lærer enn Richter (jf. Grieg 1957:23). Flere av kanontemaene, slik som i noteeksempel 19, inneholder også kromatikk. Det er naturlig å tenke seg, men vanskelig å bevise, at disse var gitt av Richter. Således kan også *utgangspunktet* for oppgaveløsningene ha vært i et kromatisk tonespråk.⁸⁷ Schjelderup-Ebbe vurderer Griegs utsagn om kromatikk i øvelsene for Richter på følgende måte:

The exercises [for Richter] do not bear out Grieg's statement from 1903 that he 'defied him obstinately and carried on in my own way'. Although he may have obtained still 'freer reins' from Papperitz, as he says, the reins of Richter were free enough. (Schjelderup-Ebbe 1964:46)

Schjelderup-Ebbe (1964:44) har rett når han skriver: «the style employed in the exercise books is contemporary romantic, while the media are those of the past». Der jeg derimot mener han er på tynn is, er når han påstår at Richter «accepted [these chromaticisms] as an intrinsic part of his young pupil's style» (*ibid.* 46). Jeg anser det som like sannsynlig at forholdet er omvendt.

⁸⁶ Schjelderup-Ebbe (1964:46) bruker en av de figurerte koralene (EG1.1:33vf) som eksempel på kromatikk i øvelsene for Richter.

⁸⁷ På samme måte som generalbassoppgaven i noteeksempel 10 (s. 53).

Grieg var fortsatt veldig ung, og det er ikke sikkert det er riktig å påstå at han hadde et personlig stilideal allerede da. Richter, derimot, var moden og hadde eksperimentert med kromatikk over lengre tid som komponist, organist og lærer. Han underviste riktignok i streng stil, men tone-språket tilhørte tidlig 1800-tall i Mendelssohns ånd. Dette bekreftes av hans grundige gjennomgang av altererte akkorder, deriblant de altererte vekseldominantene, i *Lehrbuch der Harmonie* (Richter 1853:74ff). I stedet for å si at Richter godtok Griegs kromatikk, kan en tenke seg at Richter inspirerte til nettopp dette, og således var en viktig faktor i å forme Griegs stil.

Neste emne for tur er koralforspill. Grieg skriver én trestemmig orgelkoral i mai 1860 før han tar ett semesters pause fra studiene grunnet sykdom. Det er tydelig at han har hatt lite krefter også på slutten av våren 1860. Hans avsluttende øvelse for Papperitz ble skrevet i mars, og denne ene orgelkoralen er det eneste han skriver for Richter i løpet av de tre siste månedene av vårsemesteret. Sannsynligvis den siste kontakten med Richter før reisen hjem til Norge, er en enkel avskjedshilsen skrevet i Griegs minnebok datert 23. juni.⁸⁸

Når Grieg er tilbake i januar 1861, skriver han åtte firestemmige koralforspill. I motsetning til orgelkoralen han skrev i mai 1860, og tilsvarende øvelser for Papperitz høsten 1859 og våren 1860, er disse skrevet på fire notelinjer og i c-nøkler. De tidligere koralene er skrevet ut på tre linjer med g- og f-nøkler, og er derfor tydelig for orgel. Koralene for Richter kunne like gjerne også vært kalt «figurerte», men jeg kaller de koralforspill for å skille mellom den simple formen for figurering som forekom i overgangsøvelsene. Øvelsene skiller seg også ut ved at Grieg har oppgitt nøyaktig hva oppgaven fra Richter var: «Choraler med motiv (opgivet) til at gjennomføre, med For- og Mellemspil» (EG2:23). Studentene har med andre ord fått to elementer gitt fra Richter: en koralmelodi og et motiv som skulle være grunnlag for for- og mellomspill i motstemmene.

På lik linje som med orgelkoralene for Papperitz, er disse koralforspillene mer enn bare øvelse. I og med at disse er skrevet en stund senere viser de også en mer moden kunstner. Særlig bærer de preg av et bevisst forhold til imitasjon og komplementærrytmikkk hos studenten (jf. noteeks. 20). Orgelkoralen og koralforspillene er også per i dag de tidligste av Griegs teoriøvelser som er utgitt og står oppført i fortegnelsen over Griegs verk uten opusnummer (EG 185a-i). Noteeksempel 20 viser de første taktene av et av disse koralforspillene. De senere delene av øvelsen har mange rettelser, men åpningen er ikke kommentert. Eksemplet viser en Grieg som mestrer håndverket og klarer å anvende det på en estetisk tilfredsstillende måte.

⁸⁸ Se vedlegg 1 for faksimile og transkripsjon av hilsenen.

Noteeksempel 20: Firestemmig koralforspill (EG2:26vf). Forspill og første frase. Notert på fire notelinjer (sopran-, alt-, tenor- og f-nøkkel) i arbeidsboka.

Fuge

Øvelsene i fugeskriving begynner med tørrtrening i form av å skrive ut de innledende taktene av forskjellige fuger. Først er det bare korte tostemmige øvelser hvor *dux*,⁸⁹ *comes*⁹⁰ og et kontrapunkt blir presentert. Gradvis utvikler disse øvelsene seg til å bli hele trestemmige eksposisjoner med en kort episode mellom andre og tredje temainnsats. Etter å ha trent på å skrive eksposisjon, øver Grieg på å skrive trangføringspassasjer.⁹¹ Her inkorporeres det aktuelle temaet i *dux*- og *comes*-form, samt i omvendning.

Grieg skriver tolv hele fuger for Richter. Flere av disse er fullføringer av fugeeksposisjonene han skrev som forberedende øvelser i fugeskriving. Alle er som små, men likevel selvstendige, verk å regne, og er oppført i verkfortegnelsen som EG 114, 159, 184a-g og 186c-g. Fugene er veldig forskjellige, og de blir gradvis mer komplekse. To er tostemmige fuger som virker å være skrevet for klaver (EG2:35vff = EG 184a-b). Det er også to liknende trestemmige fuger (EG2:36vff = EG 184c-d) og én firestemmig (EG2:37hf = EG 184e). Den første fugen med angitt instrumentasjon er den firestemmige fugen for orgel (EG2:38vff = EG 186c). Etter den følger det en firestemmig fuge for strykekvartett (EG2:39vff = EG 114), en firestemmig fuge for kor (EG2:42vff = EG 159)⁹² og en trestemmig fuge for klaver (EG2:43hff = EG 184f). De tre siste fugene er de mest kontrapunktisk komplekse, og står ikke oppført med en eksplisitt gitt instrumentasjon: en dobbeltfuge (EG2:44hff = EG 184g), en dobbeltfuge over «GADE» (EG2:46vff = EG 186f) og en trippelfuge (EG2:48vff = EG 186g). Utfra notasjonsmåte virker

⁸⁹ Fugetemaet i sin opprinnelige form.

⁹⁰ Fugetemaet som «svar» på dominantplanet.

⁹¹ Også kalt *stretti*.

⁹² «Dona nobis pacem». Se oppgavens forside for faksimile av fugens to første sider.

den første dobbeltfugen å være tenkt for klaver mens GADE-fugen og trippelfugen virker å være tiltenkt orgel.

Richter (1859:51ff) gir i *Lehrbuch der Fuge* detaljerte instruksjoner for hvordan man skal konstruere *comes*. I hans øyne er det spesielt viktig at *comes* er tonalt. Han virker å mislike den reale fugen sterkt:

The Real Fugue is now very rarely written; and indeed to the ear which is accustomed to the close relationship between subject and answer, which is brought about by the correspondence between subject and answer, it appears unsatisfactory, if not absolutely false. (Richter 1878:52)⁹³

Likevel er over halvparten av Griegs fuger for Richter skrevet med realt *comes*. Dette er et resultat av at temaet bestemmer formen på svaret, og at det derfor i mange tilfeller vil bli reale svar selv ved bruk av Richters metode. Det er hovedsakelig hvis temaet tidlig har bevegelse fra første til femte skalatrinn eller motsatt – ev. hvis det inneholder modulasjon til dominantplanet – det er nødvendig med et tonalt svar. Nedenfor fører temaet i noteeksempel 22 naturlig til et realt svar mens temaet i noteeksempel 23 krever et tonalt svar.

Fugetemaene er av varierende kompleksitet. Det er riktig, som Schjelderup-Ebbe skriver (1964:55), at Grieg skrev noen «progressive» fuger under Richter. Dette gjelder likevel ikke alle. Igjen er vi tilbake til at utvalget av øvelser man velger å bruke som eksempel er avgjørende for hvilket bilde en får av Grieg som student (jf. Christophersen 2016:242). Noteeksempel 22 og 23 er f.eks. datert med bare 14 dagers mellomrom, og er vidt forskjellige. Mens temaet i D-durfugen (noteeks. 21) er spesielt kromatisk og komplekst er temaet i a-mollfugen (noteeks. 22) diatonisk og simpelt.

Det er tydelig at Grieg tar hensyn til temaets karakter når han skriver resten av fugen. Når temaet i noteeksempel 21 preges av kromatiske linjer, overføres dette også til den overordnede stilen. Dette eksemplifiseres gjerne tydeligst ved den fransk-altererte vekseldominanten som antydes når A senkes til Ass på tampen av femte takt. Til sammenlikning er noteeksempel 22 nærmest som heldiatonisk å regne. Én eneste kromatisk linje oppstår i sopranstemmen i takt 7. Den er en helt naturlig del av modulasjonen tilbake til a-moll som starter med *dux*-innsatsen i basstemmen, og oppfattes på ingen måte som malplassert i den ellers så diatoniske eksposisjonen.

⁹³ «Die *Fuga reale* kommt sehr selten vor, und wird immer dem Ohre, welches an die enge Beziehung des Führers und Gefärten durch Gegenüberstellung der Tonika und Dominante, gewöhnt ist, ungenügend, wenn nicht unrichtig vorkommen.» (Richter 1859:57)

Andante non troppo

Noteeksempel 21: «Fuga a 3». Tre-stemmig fugue for klaver (EG2:36v). Eksposisjon.

Allegro

Noteeksempel 22: «Fuga a 3». Tre-stemmig fugue for klaver (EG2:36h). Eksposisjon.

Fugene Grieg skriver for Richter er typiske «skolefuger». De følger en enkel oppbygning hvor eksposisjonen følges av noen modulerende episoder og kortere gjennomføringer før en trangføring leder inn til satsens avsluttende koda. De varierer veldig i lengde. Mens den korteste fugen bare er 27 takter, er den lengste 114.

Fugen for strykekvartett (EG2:39vff = EG 114) er med sine 103 takter den nest lengste fugen Grieg skriver for Richter. Den er spesielt egenartet, og av Schjelderup-Ebbe (1964:56) regnet som klimakset i Griegs utvikling innen kontrapunktisk teknikk. Ikke bare mener han den er en av de beste øvelsene Grieg har skrevet, men også blant de aller beste av Griegs ungdomsverk også medregnet stoff han skrev utenfor skolesammenheng (*ibid.*). Han gir en oversiktlig analyse av strykekvartettfugen i *Edvard Grieg 1858-1867*.

Det som er overraskende, er Schjelderup-Ebbes degradering av de andre større fugene Grieg skriver for Richter:

In comparison to [the fugue for string quartet] his later work under Richter in this field (the particularly chromatic vocal fugue Dona Nobis Pacem, some piano fugues, the fugue on GADE, a double fugue and a triple fugue) are less significant and lack the burst of inspiration of the earlier work. These fugues contain more of routine craft than of art. (Schjelderup-Ebbe 1964:59)

Dinslage (1996:27) er uenig med Schjelderup-Ebbe, og påpeker at GADE-fugen (EG2:46vff = EG 186f) er interessant av to grunner: Den er et imponerende satsteknisk arbeid og viser en interessant kobling mellom Grieg og Gade allerede fra studieårene.⁹⁴ En tredje – og for denne oppgaven mer interessant – grunn for å løfte frem nettopp denne fugen, er Griegs uttalelser om den i «Min første succes»:

I harmonilære opstod ved disse timer hos to forskjellige lærere lot den ulempe, at vi fik mere at udarbejde, end vi kunde overkomme. Især da vi kom så langt, at vi skulde skrive kompliserede fuger med 2 og 3 temaer både til den ene og til den anden. Jeg antar at mere end en elev har gjort som jeg: At forevise begge lærere det samme musikstykke. Dette inbragte mig imidlertid atter en «succes». En fuge over navner «Gade», som ikke havde fundet nåde for Richters øine, vakte i den grad Hauptmanns bifald, at han mod al sædvane efterat have gennemlæst den og under læsningen dvælet ved enkeltheder i mit arbejde, udbrød: «Das muss sehr hübsch klinge. Lassen Sie mal hören!» Da jeg havde endt, sagte han med sit lune, elskværdige smil: «Sehr schön, sehr musikalisch!». (Grieg 1957:24f)

Grieg trekker altså frem denne fugen, og ikke strykekvartettfugen, som en av sine første suksesser. Selv om «Min første succes» må ta med en klype salt som korrekt historisk gjengivelse, forteller den oss uansett at det er GADE-fugen den aldrende Grieg husker som en særlig god prestasjon fra studietiden. Dette er hovedgrunnen til at jeg ønsker å bruke siste del av dette delkapittelet på å kommentere nettopp denne fugen.

Mens den første av Griegs to dobbelfuger (EG2:44hf = EG 184g) introduserer begge fugetemaene samtidig, er GADE-fugen av den mer tradisjonelle arten. Her blir det første fugetemaet, som begynner med tonene GADE, introdusert og behandlet alene før det kommer en helt ny eksposisjon hvor det andre fugetemaet blir introdusert. Først etter fugetema to er blitt behandlet alene, settes temaene sammen. Grieg demonstrerer i GADE-fugen at han mestrer mange av virkemidlene som er typiske for fugeformen. Det er i flere passasjer en veldig flyktig tonalitetsfølelse, som bare dras ned på jorda av tydelige orgelpunkt. I tillegg behandler han motiver fra temaene i episoder, og bruker dem flittig til «falske innsatser» hvor åpningstonene

⁹⁴ Grieg møter for første gang den danske mesteren året etter denne fugen er skrevet, og får ved flere anledninger tilbakemeldinger på skissene sine fra nettopp Gade i København-perioden (jf. Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:63,78f).

blir spilt, men ikke leder videre til en fullstendig gjennomføring. Fugens temaer er fremstilt i noteeksempel 23.

Noteeksempel 23: GADE-fugens temaer i dux- og comes-form.

Et av de mest fascinerende partiene i fugen, er takt 53-68 (noteeks. 24). Den andre eksposisjonen er ferdig i takt 52, og Grieg behandler her det andre fugetemaet. Harmonikken er kromatisk og tonalitetsfølelsen flyktig. Det gjør den vanskelig å fange i tradisjonell funksjonsharmonisk tenkning.⁹⁵ På lik linje som i strykekvartettfugen bruker Grieg liggetoner/orgelpunkt og lengre kromatiske linjer for å skape friske klanger, men her uten å bryte den polyfone teksturen slik han gjør i kvartettfugen (jf. Schjelderup-Ebbe 1964:58f).

Fugen har også flere tilfeller av det Schjelderup-Ebbe (1953:23f) omtaler som «modale progresjoner» i *A Study of Grieg's Harmony*. I eksemplet er progresjonen D-S i t. 58, med vekt på S, tydelig modal. Når denne ikke vender tilbake til D umiddelbart for så å få en oppløsning, svekker den dominantens spenning og dermed også den funksjonelle tonaliteten. I realiteten får ikke a-molls dominant, som blir utbrodert kromatisk over orgelpunktet på E i t. 54-58, noen skikkelig oppløsning i det hele tatt.

Den kromatiske basslinjen inn i B-dur (t. 59-60), er også et interessant eksempel på en harmonisering hvor akkordfunksjonene er tydelig svekket, og dermed kan leses som mer modal enn funksjonell. Linjen Giss-A-B blir harmonisert med akkordene E⁷-Dm-B, med tonen D som fellestone. Den første vendingen blir den samme modale progresjonen fra D til S som nevnt i forrige avsnitt. B-durakkorden kommer enda mer overraskende på, da den verken hører hjemme i a-moll eller hovedtonearten C-dur. Funksjonelt er den a-molls neapolitanske subdominant i grunnstilling, men jeg anser det som en ganske søkt analyse da den ikke fungerer som S i denne konteksten. Det er rett og slett et rykk som forflytter det tonale senteret midlertidig til B-dur gjennom mediantforbindelsen mellom akkordene d-moll og B-dur. Det er ingen tydelig kadens

⁹⁵ Se vedlegg 2 for en detaljert analyse av noteeksempel 24.

inn i B-dur, men etter flere lengre kromatiske linjer og uoppløste dominanter står ikke tonalitetsfølelsen i a-moll støtt,⁹⁶ og det skal derfor lite til å forflytte det tonale senteret.⁹⁷

Noteeksempel 24: Dobbelfuge over GADE (EG2:46hf). Takt 53-68. Notert for orgel på tre notelinjer (g-, f- og f-nøkkel) i arbeidsboka.

Starten av kvintskrittsekvensen (t. 63-67) i noteeksempel 24 er spesielt fascinerende. Det som i takt 62 virker som enda et hint mot d-moll i form av en forkortet dominant, blir starten på veien «hjem» da den i takt 63 blir omtolket som tredjedominant⁹⁸ i C-dur. Ved så å substituere det andre leddet i kvintskrittsekvensen med en italiensk vekseldominant, blir det i takt 63 en form for parallellføring av dominanter ned til G-dur i takt 64. Etter dette fortsetter sekvensen som «normalt», bygget på B-durs trinn. Denne leder frem til en kadens i C-dur og satsen har på denne måten modulert tilbake til tonikaplanet for neste gjennomføring av fugetemaet.

Grieg bevarer i eksemplet den polyfone teksturen og følelsen av at både tema og tonalitet er på «flukt», slik tilfellet skal være i en fuge. Dette er ikke til hinder for hans harmoniske

⁹⁶ Den kromatiske dreietonen til ciss i t. 58 hjelper heller ikke, da den henter mot d-moll.

⁹⁷ Interessant nok trekker også strykekvartettfugen (i f-moll) mot toneartens lave andretrinn i sitt mest kromatiske parti, men der i en homofon tekstur og med tydelig vekt på dominantforholdet mellom Dess og Gess (jf. Schjelderup-Ebbe 1964:58).

⁹⁸ Vekseldominantens dominant.

kreativitet, og særlig er kromatiske linjer fremtredende. Her er det mulig å se en linje til Griegs senere produksjon. Dette er gjerne mest tydelig i tendensene til parallellføring som er synlige i starten av kvintskrittssekvensen.⁹⁹

Øvelser under M. Hauptmann

Grieg skrev øvelser til Moritz Hauptmann fra januar 1861 til han forlot konservatoriet våren 1862. Disse er bevart i arbeidsbok tre (EG3). Etter min gjennomgang av øvelsene, har jeg konkludert med at Grieg skrev 173 øvelser for Hauptmann. Tabellen nedenfor er en oversikt over oppgavene, med henvisninger til hvor de er å finne i arbeidsbøkene.

Øvelser under Moritz Hauptmann 1861-62		
<i>Øvelsestype</i>	<i>Antall</i>	<i>Kildemateriale</i>
Kontrapunkt (1.-4. art), 4 stemmer	50	EG3:19v-25v
Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats	10	EG3:25v-26h
Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats	35	EG3:26h-30h
Kontrapunkt (1.-4. art), 2 stemmer	13	EG3:30h-31v
Tostemmig kanon	8	EG3:31h
Tostemmig kanon i trestemmig sats	13	EG3:32v-33v
Utforming av tonalt <i>comes</i>	24	EG3:33h-35v
Fugeeksposisjon	4	EG3:34v-34h
Dobbelt kontrapunkt til fugetema	12	EG3:35v-35h
Tostemmig fuge	2	EG3:35h-36v
Trestemmig fuge	2	EG3:35h-38v
Fuger som også er levert til Richter	(3)	EG3:37v-40h
SUM:	173	

Innledende øvelser i kontrapunkt

På tross av at Grieg på dette tidspunktet hadde vært gjennom grunnleggende kontrapunkttrening med både Richter og Papperitz, ber Hauptmann Grieg begynne «på ny» med grunnleggende øvelser i kontrapunkt. Disse innledende øvelsene består av firestemmig kontrapunkt, dobbelt og trippelt kontrapunkt, og tostemmig kontrapunkt.

Selv om Hauptmann ba Grieg gjøre øvelsestyper han allerede hadde gjort for de andre lærerne, er det tydelig at han visste at studenten allerede var drevet i kontrapunkt. Hauptmann gir ingen gradvis opplæring slik de andre lærerne gjorde. Han ber Grieg skrive forskjellige kontrapunkt til en gitt tradisjonell *c.f* med en gang. Hver *c.f* skrives først med fire stemmer i

⁹⁹ Dette drøftes videre i forbindelse med noteeksempel 52 (s. 120).

helnoter (første art), så skrives en av stemmene i halvnoter (andre art), før en av stemmene skrives i firedeler (tredje art). I både øvelsene med kontrapunkt i halv- og firedelsnoter blir det brukt forholdninger (fjerde art). At Hauptmann ber Grieg demonstrere alle disse «artene» fra første dag, viser at han forventet at studenten hadde kjennskap til håndverket fra før. At han gjorde rett i å be Grieg skrive mange slike øvelser, gjenspeiles i de mange rettelsene i arbeidsboka. Enten var Hauptmann strengere enn de tidligere lærerne, ellers hadde Grieg glemt mye av kunnskapen etter sykdomsoppholdet høsten 1860.

Som nevnt i del 1, beskriver Patrick Dinslage (2001:94) Hauptmanns undervisning i kontrapunkt som mer farget av Fux og Palestrina-stilen¹⁰⁰ enn de andre lærerne. Dette påpeker Christophersen (2016:226) er rart, da Hauptmann ikke var noen tilhenger av Palestrinas musikk. Det som er innlysende i oppgavene for Hauptmann, er en mer konservativ holdning. Oppgaveløsningene er alle av mer diatonisk karakter enn tilsvarende for Richter og Papperitz. I tillegg er alle øvelsene med tradisjonell *c.f.*, på lik linje som oppgavene fra Fux' kjente kontrapunktlære (jf. Fux 1975). Dette skiller Hauptmanns metode fra Richters læreverk, hvor rytmisert *c.f.* tidlig introduseres. På den måten beholder Richter en mer praktisk innfallsvinkel, da man sjelden møter på tradisjonell *c.f.* i faktisk musikk fra denne perioden. Teksturmessig er oppgavene for Hauptmann nærmere Fux-tradisjonen, men jeg ønsker likevel å presisere at det likevel *ikke* er snakk om Fux' oppfatning av Palestrina-stil. Likheten til Fux' pedagogikk er begrenset til tekstur og diatonikk. For det første begynner han undervisningen med kontrapunkt i fire stemmer, og ikke i to. På lik linje med Richter, befinner han seg her mer i Kirnberger-tradisjonen enn Fux-tradisjonen. For det andre behandles hver *c.f.* på tre forskjellige måter i oppgavene for fire stemmer. Disse måtene sammenfaller med Richters (1872:18ff) inndeling i *der gleiche Contrapunkt*, *der ungleiche Contrapunkt* og *der Contrapunkt in Vierteln*. Han slår altså sammen andre og fjerde art på lik linje med Richter, i stedet for å følge de fem tradisjonelle artene etter Fux.

Når en først sammenlikner lærerne med kontrapunkt etter Fux og Palestrina-stilen, er det viktig å poengtere at ingen av lærerne introduserer kirketoneartene. All opplæring er innenfor dur/moll-systemet. Øvelsene Grieg gjør for Hauptmann i tostemmig kontrapunkt er teksturmessig like Fux-øvelser, men skiller seg fra disse ved å søke et klart funksjonelt harmonisk grunnlag. Det eneste klare tilfellet av de eldre modalitetene i arbeidsbøkene er Griegs harmonisering av en koral i frygisk for Richter (EG1.2:30hf). Her har Grieg notert *Phrygisch* i

¹⁰⁰ Fux hevdet selv at han formidlet en kontrapunktlære etter Palestrinas stil, men 1900-tallets forskning på kontrapunktteori har vist at deler av Fux' teori ikke samsvarer med Palestrinas faktiske praksis (Jeppesen 1992:39f). På 1800-tallet var han uansett representanten for kontrapunktikk etter det man da antok var Palestrinas stil.

arbeidsboka, noe som vitner om at Richter har gjort studentene bevisst på hvordan en kan harmonisere modale melodier. I Richters lærebok i kontrapunkt (1872:54ff) blir de forskjellige kirketoneartene gjennomgått. Da det bare er ett tilfelle av dette i arbeidsbøkene, vil jeg tro det ikke fikk like mye plass i undervisningen Grieg fulgte som i boka Richter ga ut ti år senere.

De innledende øvelsene i kontrapunkt Grieg skriver til Hauptmann, er i all hovedsak diatoniske. Som tidligere nevnt var dette også normalen i flertallet av øvelsene for Richter og Papperitz, men øvelsene for Hauptmann skiller seg ut ved å være særlig preget av diatonikk. Det er mulig at de mange rettelsene fra Hauptmann fikk Grieg til å «holde tilbake» i større grad. For selv om det diatoniske også var hovedregelen i de innledende øvelsene for de andre lærerne, er det viktig å huske på at det på den tiden var snakk om nytt stoff for Grieg. Øvelsene for Hauptmann er gjort en god stund etter han har gjort vellykkede eksperimenter med kromatikk i øvelsene for de to andre lærerne, og likevel unngår han i stor grad kromatiske passasjer i de innledende kontrapunktøvelsene.

De første øvelsestypene kan også kalles *harmonische Begleitung zu einer gegebenen Stimme* (jf. Richter 1853:128ff), da de fremstår som en blanding av tradisjonell firestemmig sats og øvelser i kontrapunkt. Dette gjelder særlig øvelsene hvor alle stemmene beveger seg i helnoter, men betegnelsen kan også brukes på øvelsene hvor én eller flere stemmer er «figurert».¹⁰¹ Denne typen overgangsøvelse mellom harmonilære og kontrapunkt skriver altså Grieg for *alle* teorilærerne. Dette er en av de få fellesnevnerne mellom lærerne og øvelsene de gir – et stort fokus på en flytende overgang fra harmonilæren og inn i kontrapunktikken. Sånt sett blir også kontrapunktet bygd på et funksjonelt harmonisk grunnlag i fire stemmer, en arv fra Bach-kontrapunktet etter Kirnbergers pedagogikk. I motsetning bygger Palestrina-stilen etter Fux' pedagogikk på at linjene skal bygge harmonikken fra første øvelse av.

Et annet trekk i Hauptmanns undervisning er hans insistering på å skrive mange forskjellige kontrapunkt til samme *c.f.* Fra 16. februar til 2. mars jobbet f.eks. Grieg bare med én *c.f.* i G-dur (EG3:21h-23h). Til denne skrev han tre løsninger i det Fux ville kalt første art, seks løsninger i kombinert andre/fjerde og like mange i tredje. *C.f.* ligger i bass i alle 15 oppgaveløsningene. De andre stemmene ruller på å ha den kontrapunkerende stemmen, mens de to andre stemmene beveger seg i helnoter. Halvparten av kontrapunktene starter på første slag i takten, mens halvparten har pause på første slag. Det er således en systematikk i produksjonen

¹⁰¹ Richter (1853:128f) kaller øvelsene i helnoter for *die einfach harmonische Begleitung zu einer gegebenen Stimme*, og utvikler dette til å også innebære akkompagnerende stemmer i halvnotebevegelse i kapitlet *Erweiterung der harmonischen Begleitung* (*ibid.* 147f). Begge disse variantene er derfor som overgangsøvelser å regne (jf. s. 53ff).

av alle disse kontrapunktene til denne ene basslinjen. Christophersen (2016:240f) påpeker at det er interessant å se hvor systematisk Hauptmann er, da han ofte fremstilles som en lærer som ikke hadde sansen for lærebøker og så på hver elev som unik. Gjennom Christophersens sammenlikning av øvelsene til Grieg og Svendsen, virker det også som både Richter og Papperitz tillot mer frihet enn Hauptmann (*ibid.*).

Etter øvelsene i firestemmig kontrapunkt, hvor noen av øvelsene like gjerne kan betegnes som overgangsøvelser mellom harmonilære og kontrapunkt, skriver Grieg øvelser i dobbelt kontrapunkt. På lik linje som hos Richter, skriver han her øvelser i trestemmig sats, slik at én stemme er fri. Dette utvides så til trippelt kontrapunkt i firestemmig sats. Her er det åpenbart at det er snakk om trippelt kontrapunkt, og ikke dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats,¹⁰² da Grieg har skrevet ut en av øvelsene i alle seks mulige ombytninger. Også i øvelsene i dobbelt og trippelt kontrapunkt blir hver *c.f.* brukt flere ganger, og Grieg veksler mellom å skrive kontrapunkt i første, andre/fjerde og tredje art. Det er tydelig at disse øvelsene, særlig de i trippelt kontrapunkt, virket som en tvangstrøye. Ofte blir en stemme veldig passiv og liggende på samme tone over lengre tid.

De tostemmige øvelsene for Hauptmann er bygd opp som de foregående: først øvelser med kontrapunkt i helnoter, så med halvnoter og forholdninger og til slutt i firedeler. De nevnte innledende øvelsene i kontrapunkt for Hauptmann skiller seg i liten grad fra liknende øvelser for Richter, som er nøye gjennomgått og eksemplifisert ovenfor. Jeg har derfor ikke prioritert å bruke plass på å eksemplifisere de forskjellige variantene. Jeg lar heller den siste tostemmige oppgaveløsningen (noteeks. 25) stå som eksempel på stilen som er gjeldende i disse innledende øvelsene i kontrapunktikk for Hauptmann. Denne er skrevet 31. mai. Grieg har derfor brukt så og si hele vårsemesteret 1861 på å repetere grunnleggende kontrapunktisk teknikk med Hauptmann.



Noteeksempel 25: Kontrapunkt (3. art), 2 stemmer (EG3:31v). Notert i sopran- og altnøkkel i arbeidsboka. Skissen har også noen blyantskriblerier som vanskelig lar seg tyde som ikke er tatt med i noteeksemplet.

¹⁰² Jf. oppgavene i dobbelt kontrapunkt for Richter (s. 58) hvor er en del av oppgavene i realiteten også er øvelser i trippelt kontrapunkt.

Kanon og fuge

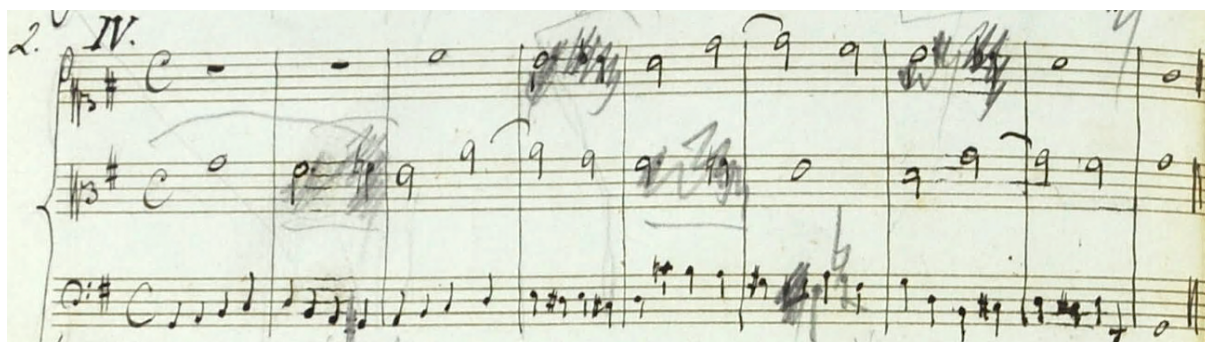
Det som skiller Griegs øvelser i kanon og fuge for Hauptmann fra liknende øvelser for Richter, er den gjennomgående diatoniske karakteren. Mens flere av kanonene og fugene for Richter var sterkt preget av kromatikk, er dette ikke tilfellet i arbeidsboka for Hauptmann. De mest kromatiske partiene er å finne i fugene som er levert både til Richter og Hauptmann.

Ønsket Hauptmann et mer diatonisk uttrykk i oppgavebesvarelsene, eller var ikke Grieg særlig inspirert i arbeidet med øvelsene for han? Det er vanskelig å se for seg at han ikke tillot kromatikk samtidig som han skrøt av GADE-fugen.¹⁰³ Grieg (1957:23) beskriver også læreren som en elskelig olding som satt reglene til side for naturens egne lover. At han derfor kan ha blitt mindre inspirert under han enn under Richter, som han ikke uttaler seg like positivt om, er vanskelig å se for seg. Det mest sannsynlige er at det rett og slett var mengden arbeid i disipliner han allerede hadde studert tidligere, som tok fra han motivasjonen. Oppgaveløsningene ble med andre ord rutinearbeid i større grad enn for de to andre lærerne.

Grieg skriver flere korte kanonøvelser for Hauptmann. Først vanlige tostemmige kanoner, så tostemmige kanoner med en fritt akkompagnerende stemme.¹⁰⁴ På lik linje som i øvelsene for Richter, er det stor variasjon i hvilket intervall kanonene er i. Det er generelt få rettelsener i øvelsene i vanlig tostemt kanon, mens det er mange i øvelsene i tostemt kanon i trestemmig sats. Teksturmessig er kanonene like lignende øvelser som Grieg tidligere hadde skrevet til Richter. Det er noen få tilfeller av kromatikk, men dette er på ingen måte fremtredende slik som det er i en del av kanonene for Richter. Det er fascinerende at Grieg ikke skriver mer interessante ting for Hauptmann på dette feltet, og at han tross sin grundige kjennskap til kanonformen likevel får mange rettelsener. Et interessant tilfelle er en kanon hvor Grieg faktisk bruker et kromatisk kanontema (illustrasjon 3). Der er alle de kromatiske linjene i temaet strøket ut av Hauptmann. Dette viser Hauptmann som en lærer som ga mindre frie tøyler enn de to andre lærerne, og utgjør en motsetning til Griegs fremstilling av Hauptmann. Ut fra øvelsene virker det nemlig ikke som Hauptmann representerte det «ikke-skolastiske» hvor reglene i seg selv var uviktig, men heller var «udtryk for naturens egne love» – som en kontrast til Richters fokus på reglene og at «regnestykket» skulle være riktig (jf. Grieg 1957:23). Sammenlikner man øvelsene for Richter og øvelsene for Hauptmann, kan det nærmest virke som det var stikk motsatt.

¹⁰³ Jf. noteekempel 24 og kommentarer til dette ovenfor.

¹⁰⁴ Disse kaller han *Canons mit Begleitung* i arbeidsboka (EG3:32v).



Illustrasjon 3: Faksimile av EG3:32v. BOB.

Det siste emnet i Hauptmanns undervisning er fugen. Også her gir Hauptmann en grundig innføring i grunnleggende prinsipper som Grieg allerede kjente godt fra Richters undervisning. I denne sammenheng er det særlig utforming av *comes* som ikke var noe nytt for Grieg. Som jeg har vist ovenfor, ble det brukt mye tid på dette hos Richter i øvelsene i å skrive begynnelsen på en fuge.

En av de få nye øvelsestypene Hauptmann introduserer Grieg for, er øvelser i å bruke dobbelt kontrapunkt i fugeskriving. I disse øvelsene skriver Grieg kontrapunkt som skal fungere både over og under fugetemaet, og i tillegg både passe til *dux* og *comes*. Noteeksempel 26 viser en slik øvelse. Oppgavene er i det hele praktiske, og viser hvordan konseptet dobbelt kontrapunkt kan brukes i faktisk musikk og ikke bare i øvelser.



Noteeksempel 26: Dobbelt kontrapunkt til fugetema (EG3:35v). Notert i tenor- og bassnøkkel i arbeidsboka.

Grieg skriver bare fire fuger eksklusivt for Hauptmann. Disse er alle utgitt og er oppført som EG 186a, 186b, 186d og 186e i fortegnelsen over Griegs verk uten opusnummer. I tillegg til disse står det tre fuger i arbeidsboka som også er levert til Richter.¹⁰⁵ Grieg har også begynt å kopiere en fjerde, men stoppet etter bare noen takter. Av disse fugene er det interessant å merke seg at én er skrevet til Hauptmann først (EG3:38vff = EG 184f), før den bare elleve dager senere også ble levert til Richter. Det er derfor fullt mulig at han har skrevet den med tanker om å

¹⁰⁵ GADE-fugen er ikke en av disse. Likevel skriver Grieg (1957:24f) at han har vist denne til både Richter og Hauptmann. Det er derfor mulig at flere av fugene Grieg skrev til Richter ble vurdert av Hauptmann uten at han tok seg bryet med å kopiere disse fra en arbeidsbok til en annen. En kan heller ikke utelukke at Grieg, som med flere andre momenter i «Min første succes», ikke gjengir hendelsene helt slik det faktisk var. Uansett beviser de fugene som faktisk er kopiert fra EG2 til EG3 at Grieg fikk vurdert noen av fugene av begge lærerne.

levere den til begge lærerne. De to andre fugene hadde Grieg levert til Richter flere måneder før han også leverte dem til Hauptmann. Disse ble altså tydelig skrevet med Richter i tankene før han på våren kom frem til at han kunne bruke de en gang til.

Ingen av fugene Grieg skriver for Hauptmann er firestemmige. Det er også bare den som senere ble levert til Richter, som har oppgitt instrumentasjon – *pianoforte*. De fire andre fugene, to tostemmige og to trestemmige, er skrevet uten oppgitt instrumentasjon og i c-nøkler. Som de fleste øvelsene for Hauptmann, er også fugene overveiende diatoniske. De virker å være et resultat av rent rutinearbeid. Det er kanskje ikke så rart, da han skrev tostemmige fuger for Hauptmann samtidig som han skrev firestemmige for Richter. Sistnevnte arbeid virker å ha vært både mer krevende, og mer inspirerende, i alle fall etter resultatet å dømme.

For å eksemplifisere kontrasten mellom arbeidet for Hauptmann og Richter, har jeg valgt ut noen avsluttende kadenser fra Grieg-fuger. Noteeksempel 27 viser avslutningen på den tostemmige fugen Grieg skrev til Hauptmann 23. november 1861 (EG3:35h = EG 186a). Til sammenlikning viser noteeksempel 28 de siste taktene fra en fuge for orgel¹⁰⁶ skrevet til Richter 12. november 1861 – elleve dager tidligere (EG2:37hff = EG 184e). Denne ble også levert til Hauptmann 27. januar neste år (EG3:39vf). Schjelderup-Ebbe (1964:55) bruker den avsluttende kadensen fra noteeksempel 28 til å illustrere Griegs «well-developed sense of color, by which chromatic harmony logically builds up tension before the cadence, while at the same time there is a decrease in dynamics from fortissimo to piano».¹⁰⁷ Det samme kan ikke sies om det heldiatoniske uttrykket i noteeksempel 27.

Det er helt klart at tostemmigheten i seg selv setter grenser, men det er en så stor forskjell i generell inspirasjon at det ikke ene og alene kan skyldes på antall stemmer. At det ikke bare er tostemmigheten som har skylden kan en også enkelt bevise ved å sammenlikne med de tostemmige fugene for Richter. Noteeksempel 29 viser avslutningen på en av disse (EG2:35vf = EG 186a), og er skrevet så tidlig som i juni 1861. Det er en helt annen kreativitet som kommer til syne her. De virtuose sekstendedelene er ikke et resultat av rutinearbeid, men genuin inspirasjon. Det er smertefullt tydelig at mens Grieg utviklet sitt kunstneriske uttrykk i øvelsene for Richter, ble de samtidige arbeidene for Hauptmann ren rutine. Det var på ingen måte evnene

¹⁰⁶ Fugen står uten instrumentangivning i arbeidsboka for Richter (EG2:37h), men er spesifisert for orgel når den senere er kopiert inn i arbeidsboka for Hauptmann (EG3:39v). Den er skrevet på to notelinjer i begge arbeidsbøkene. Dette kan tyde på en mulig usikkerhet knyttet til om fugen skulle være for klaver eller orgel.

¹⁰⁷ På samme måte som i strykekvartettfugen (jf. EG2:41h), bryter Grieg her ut av den polyfone teksturens fordel for en mer homofon tilnærming. Dette går likevel ikke, i noen av fugene, på bekostning av linjeføringens funksjon som harmonikkens grunnlag. De horisontale kreftene forblir altså i høy grad strukturerende på tross av teksturendringen. Denne formen for linjebasert harmonikk vil være tema i oppgavens tredje del nedenfor. For øvrig er det overraskende at verken Richter eller Hauptmann korrigerer den åpne kvintparallellen i eksemplets første takt!

det sto på, men en prioriteringssak hvor Grieg heller valgte å jobbe med de mer utfordrende oppgavene til Richter som i tillegg virker å ha vært mindre «streng» som lærer.

Noteeksempel 27: Tostemmig fuge for Hauptmann (EG3:35h). Avslutning. Notert i sopran- og altnøkkel i arbeidsboka.

Noteeksempel 28: Firestemmig fuge for Richter (EG2:38v). Avslutning. I arbeidsboka for Richter har Grieg skrevet inn en taktstrek for mye (før siste akkord). Denne er fjernet i kopien skrevet for Hauptmann (EG3:39h).

Noteeksempel 29: Tostemmig fuge for Richter (EG2:35h). Avslutning. Gjengitt som notert i arbeidsboka.

De trestemmige fugene Grieg skriver for Hauptmann viser større grad av inspirasjon og ligger nærmere fugene han skriver til Richter. Selv om de har høyere estetisk verdi enn de tostemmige,

kan de ikke sies å nå opp til samme nivå som fugene for Richter og fugene levert til både Richter og Hauptmann.

Som jeg har vist gjennom hele dette delkapittelet, er øvelsene for Hauptmann av mye mer diatonisk art enn de man finner hos de andre lærerne. Han virker også å ha vært mye strengere, da oppgavene ofte har rettelser på småting (jf. noteeks. 27). Jeg stiller meg derfor spørrende til oppfattelsen av Richter som den pedantiske av lærerne på skolen, slik det blir fremstilt flere steder – f.eks. i Schjelderup-Ebbe:

There appears to have been no basic difference in approach to the forming of Grieg's style by his two counterpoint teachers, and it seems that Richter's attitude to Grieg was just as tolerant and understanding as that of Hauptmann. (...) Richter may have struck Grieg as being more of the pedantic type than Hauptmann, who appears to have been a particularly amicable person. (Schjelderup-Ebbe 1964:60)

Ut fra eksemplene gitt ovenfor, virker det som Hauptmann var den pedantiske, og ikke motiverte til utviklingen av en egen stil. Det var, i motsetning til slik Schjelderup-Ebbe påstår, stor forskjell mellom Richter og Hauptmann. Dette har Dinslage (2001:94) tydelig fått frem ved å plassere Richter og Papperitz i Kirnberger-/Bach-tradisjonen og Hauptmann i Fux-/Palestrina-tradisjonen, men dette blir igjen en overforenkling. Det vil være mer presist å si at han foretrakk diatonikk over kromatikk. På grunn av diatonikken virker øvelsene Grieg gjør for Hauptmann å tilhøre en eldre stil, men langt fra så arkaisk at de kan sies å ha noen relasjon til Palestrina, som Fux etterlikner. Dette er muligens et utslag av Hauptmanns forståelse av musikkens «natur» som diatonisk, nøye gjennomgått i hans filosofiske teoriverk *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (1853). Likevel blir denne teorien problematisk da det virker som han hadde sans for både GADE-fugen og de tre kromatiske fugene som ble levert til både han og Richter. Jeg mener det er mest sannsynlig at øvelsene er av mer diatonisk art fordi Grieg gjorde dem av ren rutine. Dette har sine naturlige årsaker i at Hauptmann ba han skrive mange øvelser i emner han allerede var «ferdig» med hos de andre lærerne for lengst. Dette kombinert med Hauptmanns strenge retting kan ha tatt bort mye av Griegs motivasjon i oppgaveskrivingen for han.

Griegs skissebøker fra studietiden

I tillegg til de tre arbeidsbøkene som nå er gjennomgått (EG1-3), ligger det tre skissebøker fra Griegs studietid i Nasjonalbibliotekets samling i Oslo. Disse er ikke av like stor interesse for denne studien av flere grunner. For det første er de *skissebøker*, og har derfor lite sammenhengende musikk. Mange av skissene er også å finne i arbeidsbøkene, der de er fint innskrevet med

blekk for fremvisning til lærerne. For det andre ble ikke disse bøkene tatt vare på av Grieg selv. De tre arbeidsbøkene som er en del av Griegsamlingen, er imponerende godt bevart av Grieg. Disse har tross alt vært med på diverse flyttelass etter studietiden og helt frem til de ble gitt til biblioteket når Nina solgte Troidhaugen i 1919. Dette vitner om at han selv holdt av arbeidsbøkene, og så en reell verdi i å ta vare på disse innføringene av øvelser i musikkteori. Jeg skal likevel, for helhetens skyld, gi en kort oversikt over hva skissebøkene inneholder.

Nasjonalbiblioteket eier to veldig små skissebøker (EG4-5) og en større bok kalt «Oppgaver i kontrapunkt» (EG6). Sistnevnte dukket helt tilfeldig opp på en auksjon i London på 60-tallet en gang. Den er derfor ikke omtalt i Schjelderup-Ebbes avhandling (1964:61), som kun gir en kort karakteristikk av de små skissebøkene. Disse skissebøkene virker å være noe studentene brukte for å ta egne notater og prøve ut idéer. Materialet likner en tynn krittavle, og det virker som det er nettopp kritt det er blitt skrevet med. Av den grunn er de av liten verdi for studien, da så og si alt som en gang har stått der, er blitt vasket bort. Det som står igjen er uten sammenheng og virker å både være skisser til kontrapunktoppgaver og tematiske idéer til egen komposisjonsvirksomhet.

Den større skisseboka (EG6) er av mye større interesse, da den har mye innhold. Dette innholdet er dessverre preget av manglende sammenheng og systematikk. Det er helt tydelig at denne boka har hatt en helt annen funksjon enn arbeidsbøkene (EG1-3). Her er blyant normen, og den brukes både til å skrive skisser til oppgaver og skisser til komposisjoner. Dette var en bok Grieg brukte som musikalsk notatblokk, mens EG1-3 var innføringsbøker ment for fremvisning av oppgaver for lærerne.

Mye plass i boka er viet skisser til øvelser som senere er innført i de gjennomgåtte arbeidsbøkene (EG1-3). Boka har 173 sider, der så og si alt er utskrevet. Det er tydelig at Grieg har vært pragmatisk og ikke systematisk i denne boka. Han har rett og slett skrevet der hvor det har vært ledig plass. En kontrapunktoppgave levert til Hauptmann 31. mai 1861 (EG3:31v) er for eksempel skissert på samme side (EG6:30)¹⁰⁸ som et koralforspill levert til Richter 12. januar samme år (jf. EG2:24v). Den manglende kronologien og systematikken gjør det vanskelig å utfra denne boka forstå Griegs progresjon som teoristudent.

Den tidligere nevnte GADE-fugen¹⁰⁹ er skissert i boka (EG6:92ff), og det er få forskjeller mellom skissen og innføringen Grieg skrev 5. mars 1862 (EG2:46vff). Skissen er skrevet på to notelinjer i stedet for tre, noe som kan indikere at Grieg først tenkte fugen for klaver og ikke

¹⁰⁸ For å være konsekvent i referansene, viser jeg her til skann-nr. til den digitaliserte utgaven og ikke sidetall. Dette på tross av at det i akkurat denne boka er blitt skrevet inn sidetall.

¹⁰⁹ Jf. noteeksempel 24 (s. 66) med tilhørende kommentarer.

for orgel. Grieg har også først skrevet to kryss som faste fortegn, for så å ha strøket dem ut. Utenom disse observasjonene, er det lite skissen kan fortelle oss om fugen.

Det er alt annet enn sikkert at det var Griegs intensjon at denne boka skulle bli brukt for å skisse øvelser og andre mer tilfeldige «skriblerier». De første sidene tyder på det stikk motsatte, og er viet større komposisjonsprosjekt. Det første som er skrevet i boka er et forsøk på en Kyrie-sats for kor, orgel og strykeorkester. Forsøket er dessverre ikke datert, men da det står helt fremst i boka, er det naturlig å anta at det var blant det første han skrev i den. Hvis det er tilfellet, er dette blant Griegs aller første forsøk på å skrive for stor besetning. Det virker ikke å ha gått særlig bra, da det bare ble med noen få takter. Det er flere skisser til komposisjoner i boka – særlig i starten – men lite som er sammenhengende eller av særlig varighet.

For å bygge en bro til neste delkapittel, som omhandler overgangen fra øvelser til komposisjon, ønsker jeg å trekke frem en orgelsats som står i skisseboka (noteeks. 30). Den er ikke å finne i de andre arbeidsbøkene, og er således spesiell for denne boka. Det korte stykket er interessant fordi Grieg tydelig eksperimenterer med forskjellige teksturer. Hele satsen har en inspirert ungdoms *Sturm und Drang*-preg: I løpet av 28 hurtige *alla breve*-takter ønsker Grieg å vise hva han kan, og dynamikken spenner på denne korte tiden fra pianissimo til fortissimo. Resultatet blir en relativt rotete blanding av komposisjonsteknikker, og nettopp dette gjør satsen interessant for oppgaven. Her prøver Grieg å anvende teknikker fra teoriundervisningen i egen komposisjonsvirksomhet.

Den polyfone teksten står sentralt, og satsen åpner med fri imitasjon. Denne teksten blir utfordret av homofone (t. 5, t. 17-18 og 23-24) og mer rapsodiske (t. 9-10) partier. Den største kontrasten til den polyfone teksten er helt klart temainnsatsen i oktaver (t. 15-16). Med så mange teksturskifter, er det lett for at satsen mister all form for sammenheng. Satsens integritet reddes så vidt av at Grieg holder seg til ett enkelt tema gjennom det korte stykket. Som komposisjon kan eksemplet derfor ikke sies å være særlig vellykket, men som eksperiment viser det tydelig hvordan Grieg gjorde forsøk på selv å dra nytte av teoristudiene utenfor klasserommet.

Allegro

p

7

12

19 *Un poco ritard.*

ff *pp* *ff*

24

Noteeksempel 30: Orgelsats fra skisseboka «Oppgaver i kontrapunkt» (EG6:100f). Takt 4 mangler et slag i sopranstemmen i manuskriptet. Griegs utstrykninger og rettelser i manuskriptet er ikke tatt med i noteeksemplet.

Om overgangen fra teoriøvelser til fri komposisjon

Jeg har i denne andre delen av oppgaven redegjort for Griegs teoristudier, og inntrykket er at han var en svært produktiv og flittig student. Det vil derfor være naturlig å tro at dette arbeidet hadde en slags innvirkning også på hans egen komposisjonsvirksomhet utenfor klasserommet i studietiden. I tillegg er det naturlig å regne noen av øvelsene som selvstendige verk med egen, estetisk verdi som komposisjoner. Det er ikke nødvendigvis et klart skille mellom øvelse og komposisjon i studieårene, noe som øker sannsynligheten for en påvirkning fra teoristudiene på Griegs utvikling av et personlig stilideal.

Grieg skriver om den arkaiserende *Fra Holbergs tid* (op. 40) i et brev til Röntgen i 1884: «Det er egentlig som unntak en god øvelse å skjule sin personlighet. Det minner meg om den tid da man ikke engang hadde noen personlighet; uten å savne noe slikt skrev man stadig canons, figurerte koraler og fuger» (Grieg i Stavland 1994:33).¹¹⁰ Det er enkelt for Grieg i 1884 å avskrive arbeidet fra studietiden som upersonlig, men er det så enkelt? Utviklingen av en musikalsk identitet – en personlighet – er tross alt oftest en prosess, og studiene bør anses som en del av denne. Schjelderup-Ebbe vurderer også flere av de tidlige verkene, inkludert strykekvartettfugen, som både personlige og av høyere estetisk verdi enn en del senere verk:

Grieg's compositions indicate a talent that had been awakened early and which at the Conservatory went through a process of rapid development, bearing fruit in such compositions as his op. 1 and 2 and Fuge für Streichquartett. These works show him as a composer arriving at a definite style, with independent ideas, and conscious of where his main interest lay, namely in the field of harmony. In fact, the quality of several of his compositions from the Leipzig period can be compared favorably with some of the weaker of his later works, in which facility and routine had supplanted the exuberance of invention that belonged to the style of his youth. (Schjelderup-Ebbe 1964:83)

Det er enkelt å forestille seg at Grieg viser til manglende «norskhet» når han omtaler de tidlige verkene som uten personlighet. Sosiologen Dag Østerberg (1997:138) legger frem hvordan det må ha vært en bekymring for den unge, nyutdannede komponisten å føle seg som undersått i den tyske romantikken uten å ha noe selvstendig å bidra med til denne tradisjonen. Svaret, hans *personal touch*, skulle bli «det norske» gjennom stiltrekk fra folkemusikken – på tross av at han ikke selv var oppvokst med denne musikktradisjonen (*ibid.* 138f).¹¹¹ Med ett ben i det tyske og

¹¹⁰ «Es ist eigentlich als Ausnahme eine gute Übung, seine eigene Persönlichkeit zu verstecken. Es erinnert an die Zeit, wo man gar keine Persönlichkeit hatte, sondern ohne etwas derartiges zu vermissen, immer Canons, figurierte Choräle und Fugen los darauf schrieb.» (Grieg i Grieg og Röntgen 1997:34)

¹¹¹ Ikke nok med at hans egen utdanning var tysk, moren hans var også utdannet pianist fra Tyskland. Griegs oppvekst var altså tett knyttet til den tyske musikktradisjonen. Som bygutt oppvokst i handelsborgerskapet i Bergen, var ikke norsk bondeliv og folkemusikk en betydelig del av hans identitet i oppveksten.

ett i det norske ble hans misjon å styrke integrasjonen av Norge «fra utsiden» (*ibid.* 140). I nasjonsbyggingsprosessen ble Griegs rolle å vise frem Norge til et større musikkpublikum, og dette gjennom å dra de fremmede folkemusikktrekkene inn i den tyske romantiske tradisjonen.¹¹² Og det er her *rammene* for Griegs musikalske personlighet kommer inn. Som Østerberg skriver, var Griegs handlingsfelt «begrenset av hans musikalske oppdragelse og utdanning» (*ibid.* 145). Hans eneste vei utenom dette, ville vært å gi opp både nasjonalitetstanke og romantisk filosofi til fordel for eksperimentell og grensesprengende musikk (*ibid.*). Det valgte han som kjent ikke å gjøre, og studier av hans utdanning – hans møte med den tyske romantiske tradisjonen – er derfor av høyeste relevans for vår forståelse av hans stil.

Det personlige i Griegs musikk må anses som todelt. Det er i bunn og grunn tuftet på den tyske romantiske tradisjonen, men iblandet en nasjonalromantisk estetikk preget av stiltrekk fra norsk folkemusikk. For denne oppgavens del, er det den første delen av Griegs musikalske personlighet som kan komme til syne i overgangen fra øvelser til egne komposisjoner. Særlig hans harmoniske språk, som står så sentralt i hans stilideal, har røtter i den tyske romantikken og studiene i Leipzig. Som jeg har vist ovenfor, var det tross alt bare harmonilære og kontrapunkt som ble prioritert i den veldig omfattende teoriutdannelsen. David Monrad Johansen mente Grieg hadde et problematisk knyttet forhold til sin tyske utdanning, da den «ikke hadde formådd å løse de krefter som lå bundet *dypest* i hans vesen» (Johansen 1956:422). Det er vanskelig å vise hva studiene i Leipzig *ikke* klarte å løse av Griegs krefter, og det er derfor denne oppgavens hensikt å studere hvilke krefter studiene faktisk klarte å utløse.

Verkene Grieg skrev under studietiden, er hovedsakelig for klaver. 23 av disse er samlet i *Små klaverstykker* (EG 104).¹¹³ Manuskriptet bærer påskriften «Tilintetgjøres efter min död. Må aldrig trykkes!».¹¹⁴ Dette kan indikere at Grieg regnet disse korte stykkene som en form for øvelser – ev. «studentkomposisjoner». Det er i tilfelle en interessant parallell til øvelsene i arbeidsbøkene, som også er komposisjoner som Grieg tok vare på hele livet uten å ha som intensjon å utgi dem.

Tre klaverstykker (EG 105), *Fire klaverstykker* (op. 1) og *Fire sanger* (op. 2) er også skrevet i Leipzig-årene. I tillegg er en del av de tidlige komposisjonene gått tapt, som f.eks.

¹¹² Merk at dette nasjonsbyggingsprosjektet ikke var særegent for Norge og norsk musikk på denne tiden. Det nasjonalromantiske prosjektet sto sentralt i vestlig kunstmusikk i andre halvdel av 1800-tallet, og bruk av formler fra folkemusikk (som er overraskende like på tvers av landegrenser, men likevel brukes som nasjonale identitetsmarkører (jf. Dahlhaus 1989b:305f)) ble svært vanlig i kunstmusikken.

¹¹³ EG 104 inneholder også satsene fra *Ni barnestykker* (EG 103). Disse er datert 28. juli 1859, og har påskriften «op. 17» (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:432). Dette indikerer enten at Grieg hadde en relativt stor produksjon av stykker fra barndommen, eller at han ønsket å skryte på seg mer erfaring overfor mottakeren av denne tidlige samlingen.

¹¹⁴ Faksimile av manuskriptet er, på tross av Griegs anmodning, trykt i bind 20 av *Samlede verker*.

strykekvartetten i d-moll som han skrev til Reinecke i komposisjonsundervisningen og fikk gode tilbakemeldinger på (Schjelderup-Ebbe 1964:61f). Klaverstykkene og sangene som utgjør Griegs to første opus viser i følge Benestad og Schjelderup-Ebbe (2007:46) at konservatorieutdannelsen hadde gitt han «en grundig teknisk skolering» og tilbakeviser derfor Griegs påstander om at studietiden hadde vært en «hemmende ballast».

I februar 1860, samtidig som han leverer tostemmige kanoner til Richter, skriver Grieg også en firestemmig klaverkanon. Denne er oppført som EG 179 i verkfortegnelsen. Den står ikke i noen av arbeidsbøkene til teorilærerne, og det er derfor naturlig å anta at dette er noe Grieg har gjort utenom undervisningen, slik Dorfmueller (1999:150) også påstår. Kanonen er skissert i den store skisseboka, der med mange overstrykninger som viser vanskeligheten knyttet til å skrive en slik firestemmig kanon (EG6:104). I sin lærebok om kanon og fuge gjør Richter det tydelig at strenge kanoner for tre, og særlig fire, stemmer er mye vanskeligere enn liknende komposisjoner for to stemmer (Richter 1859:25). At Grieg i februar 1860 helt tydelig mestrer denne komplekse formen for kontrapunktisk komposisjon, beviser at han var på et spesielt høyt teknisk nivå til 16 år gammel konservatoriestudent å være. Denne kanonen er av mye høyere kompleksitet enn noen av kanonen i arbeidsbøkene, og krever også høy grad av virtuositet av utøveren.¹¹⁵ Joachim Brügg (2011:80) mener Grieg kan ha hatt en spesifikk Clementi-kanon som modell, som ikke er usannsynlig gitt at Grieg, motvillig, spilte mye Clementi i klavertimene til Plaids (Grieg 1957:20). Kanonen beviser at Grieg også utenfor teoritimene skrev kontrapunktiske komposisjoner, og prøvde seg på mer kompliserte former enn det lærerne oppfordret til på tidspunktet.¹¹⁶ Dette vitner om at Grieg var en spesielt dedikert teoristudent, og at veien fra teoriundervisningen til egen komposisjonspraksis på fritiden, var svært kort.

Når det gjelder øvelsene, er det vanskelig å vite hvilke man skal regne som selvstendige komposisjoner og hvilke som faktisk bare har verdi som øvelser. Det er tydelig at det ikke alltid har vært enighet om dette, da det bare var noen få av øvelsene som fikk innpass i Edvard Griegs *Samlede verker*. Da denne utgaven ble utgitt i perioden 1977-1995, var det bare fugen i f-moll for strykekvartett (EG 114) og korfugen *Dona nobis pacem* (EG 159) av øvelsene som ble ansett som verdig utgivelse. I senere tid har resten av fugene, i tillegg til flere av orgelkoralene, blitt utgitt (EG 184-86). At de fleste fugene fortjener å bli spilt, mener jeg flere av eksemplene i denne delen av oppgaven har bevist. De befinner seg i et ingenmannsland mellom øvelse og komposisjon, tidvis med overvekt på sistnevnte. På den andre siden stiller jeg meg spørrende

¹¹⁵ Som også er bakgrunnen for at Brügg (2011:81) omtaler kanonen som *Kabinetstück*.

¹¹⁶ Jf. også tidligere nevnte «eksperiment» (s. 42).

til utgivelsen av fugene for Hauptmann (EG 186a-e). Disse er i mye større grad som øvelser å regne sammenliknet med fugene for Richter,¹¹⁷ og jeg stiller meg bak Christophersens vurdering av disse:

One could possibly consider them to be compositions, or self-contained pieces, but I have concluded that the two- and three-part fugues by Grieg and Svendsen written for Hauptmann are in fact exercises that were not intended for performance. They clearly derive from the previous exercises and have little in common with each composer's personal style and artistic aims. (Christophersen 2016:246)

Det er utfordrende å trekke en klar linje for å bestemme hvilke øvelser som skal få verkstatus. En må hele veien ha *in mente* at notene i all hovedsak er skrevet som øvelser i *musikkteori*, ikke øvelser i komposisjonsfaget til Reinecke. Christophersen (2016:246) argumenterer for at fugene for Richter i større grad er som komposisjoner å regne fordi de tydelig er skrevet for gitte instrumenter og i tillegg er mer ekspressive, i motsetning til de nevnte fugene for Hauptmann som står skrevet i c-nøkler og er mer som rene teori-fuger å regne. På den andre siden, er fugeformen utenfor «Grieg's general artistic profile» (*ibid.*), noe som gjør øvelsene vanskeligere å relatere til Griegs egne komposisjoner – både komposisjoner fra Leipzig-tiden og senere.

Det store spørsmålet, og nøkkelen til hele denne oppgavens problemstilling generelt og dette delkapittelet spesielt, er hvordan øvelser i teori kan ha påvirkning på komposisjonspraksis. Hvordan kan øvelsene i fugeskriving ha påvirket en komponist som aldri senere skulle bry seg særlig med fugeformen? Richter gir selv tydelige svar på dette i sine lærebøker, og jeg ønsker her å vie litt plass til hans utsagn om egen pedagogikk.

I læreboka i kontrapunkt vier han et kapittel til tilbakeblikk på studentens studier så langt, hvor han gjør det tydelig at en må være tålmodig som student. Man lærer elementene hver for seg, for så å kunne sette dem sammen til et musikalsk produkt. I denne sammenheng viser han også hvordan han tenker at harmonilæreøvelsene skal gli over i øvelsene i kontrapunktikk som etterhvert skal bringe studenten nærmere målet, som er faktisk musikk:

Armed with the complete knowledge of harmony and the laws of its connection, we began, with these as a basis, the free development of the voices in the simplest kinds of movement, which are adapted to make us acquainted with the technical mode of future procedure. Here there were no flowers to pluck; the way, sterile and barren, with a very restricted view, was tedious enough, and the only satisfaction consisted in the pleasure of having completed difficult and troublesome tasks. The blooming land of musical poesy still lay far in distance, invisible to the view. Happy he whose powers, without real refreshment, refused not to press unceasingly forward; in whose breast not only the sense of duty to be fulfilled and of entire trust in the guidance has remained

¹¹⁷ Jf. noteksempel 27 (s. 74) med tilhørende kommentarer.

alive, but to whom the instinctive right feeling has been vouchsafed; the realizing sense that every work of art is, after all, only made up out of single elements, which, in themselves insignificant, beget, in their combination only, the Art-life; that single word-combinations do not, in themselves, make out the spiritual contents, but that they are, nevertheless, necessary to its expression. (Richter 1884:93)¹¹⁸

I læreboka om fuge og kanon tydeliggjør Richter at en kunstner alltid er i kontroll over hvilke teknikker og uttrykksmåter han selv ønsker å benytte seg av for å få ut uttrykket sitt. De som sier de ikke har bruk for å kunne skrive i kontrapunktiske former, sier dette bare fordi de selv vet de ikke hadde fått det til, og er derfor dårligere stilt som kunstnere:

The ignorant and the half-learned may pretend to despise all such strict forms of composition as canon and fugue, for their own attempts would assuredly fail by reason of their own weaknesses; but the master feels himself free in and through all, for the movements of genius are as little shackled by strict rules as the imagination of the poet by the laws of grammatical speech. (Richter 1878:87)¹¹⁹

I sitt neste kapittel skriver Richter (1859:44f) mer spesifikt hvordan trening i fugeformen er den beste måten å lære seg god stemmeføring – også om man ikke har tenkt å skrive i de kontrapunktiske formene etter studietiden. Hvis Richter har klart å formidle sine egne pedagogiske prinsipper til sine elever, er det naturlig å tenke at Grieg forsto hvordan han kunne dra nytte av kontrapunktstudiene også utenfor strengt polyfone satstyper.

På tross av at fugeformen ikke er typisk for Griegs senere stil, mener Schjelderup-Ebbe (1964:56) at strykekvartettfugen (EG 114) er å regne som «one of the most important and artistically satisfying compositions of Grieg's earliest period on the whole». Særlig trekker han frem følgende: «The harmonic treatment is bolder than any previous work of his and constitutes an individualistic utterance of significance in Grieg's development» (*ibid.*). Det er tydelig at

¹¹⁸ «Ausgerüstet mit möglichst vollständiger Kenntnis der Harmonie und ihrer Verbindungsgesetze, begannen wir auf dem Grund derselben die freie Entwicklung der Stimmen in den einfachsten Bewegungsarten, die geeignet sind, das technische Verfahren kennen zu lernen. Es gab da keine Blumen zu pflücken; der Weg, steril und öde, mit sehr beschränkter Fernsicht, war mühsam genug, und die einzige Genugtuung bestand in der Freude, schwere und mühsame Arbeiten vollendet zu haben. Das blühende Land der musikalischen Poesie lag da noch in weiter Ferne, den Blicken unerreichbar. Wohl dem, dessen Kräfte nicht versagten, ohne eigentliche Erquickung unaufhaltsam vorwärts zu schreiten, in dessen Brust nicht allein das Gefühl der Pflichterfüllung, das hingebende Vertrauen in die Leitung lebendig geblieben ist, sondern dem die Ahnung, das richtige Gefühl verliehen ist: dass jede Kunstleistung im Grunde doch nur aus einzelnen Elementen zusammengesetzt ist, die, an sich unscheinbar, nur in ihrem Zusammenwirken das Kunstleben erzeugen; dass einzelne Wortfügungen an sich nicht den geistigen Inhalt ausmachen, dass sie aber zum Ausdruck desselben notwendig sind.» (Richter 1872:89)

¹¹⁹ «Der Halb- und Nichtwisseur mag diese und andere beschränkende Formen, wie die Fuge, verschmähen, den jeder Versuch würde an der eigenen Schwäche scheitern; der Meister fühlt sich überall frei, denn er beherrscht die Formen und erringt da die rechten Erfolge, wo es gilt, Kenntnisse und Kräfte anzuwenden, und die Schwingungen des Geistes werden durch das Maassvolle so wenig gefesselt, so wenig dem Dichter die gebundene Rede eine wirkliche Schranke ist.» (Richter 1859:42)

Schjelderup-Ebbe ser en klar kobling mellom Griegs teoristudier og begynnelsen av utviklingen av hans personlige stil som komponist, men dog hovedsakelig knyttet til strykekvartettfugen. Han avskriver de andre fugene for Richter som rutinearbeid (*ibid.* 59), noe jeg mener er feilaktig da mange av de samme tendensene – flere ganger også enda tydeligere – er å finne i disse fugene også.¹²⁰

På tross av sin klare favorisering av én enkelt øvelse, mener Schjelderup-Ebbe (1964:60) likevel at Richter står igjen som en essensiell person i formingen av Griegs tidlige stil. Jeg mener tendenser i de siste øvelsene Grieg skriver, som er lengre og mer komplekse, er viktige i overgangen fra ren øvelse til komposisjon. Da få øvelser for Hauptmann har liten verdi utenfor arbeidsbøkene og Papperitz ikke underviste Grieg den siste tiden som student, er det riktig at arbeidet for Richter bør regnes som det viktigste bidraget til denne overgangen til egen komponering.

Avslutningsvis for denne oppgavens andre del, er det viktig å få presisert at konkrete linjer vanskelig lar seg demonstrere. Det blir videre snakk om å se hvordan Grieg kan ha anvendt generell lærdom fra utdanningen i kontrapunkt til å konstruere en egen harmonisk stil. Jeg ser på overgangen fra øvelser til komposisjoner som et diskursskifte for Grieg: Han trer ut av en konservatoriumsdiskurs og inn i en komponistdiskurs. Med dette blir Grieg ikke lenger pålagt å skrive kontrapunktisk eller å følge konvensjonelle satsregler, men med seg fra øvelsene har han en satsteknisk verktøykasse fylt med mulige komposisjonsteknikker som han kan bruke for å realisere sine egne kreative idéer som komponist. Schjelderup-Ebbe (1992:46) og Dinslage (2005:65) argumenter begge for at det vanskelig lar seg gjøre å forestille seg Griegs karriere uten læreårene ved konservatoriet. Hovland (2017:54) oppfordrer til at en heller bør ta Griegs kritikk av konservatoriet på alvor, og lese den som at Grieg – på lik linje som Debussy – innså at studiene var av liten nytte i utviklingen av ny musikk. Det er ubestridelig at Grieg valgte å ikke anvende en del av lærdommen fra studiene, f.eks. fugeformen, men det er vanskelig å se for seg at den grundige opplæringen som er skissert gjennom denne oppgavens andre del ikke har spilt noen som helst rolle i Griegs utforskning av nye stilistiske veier. Som Østerberg (1997:145) skriver, måtte Grieg ha valgt en vesentlig mer eksperimentell vei utenom romantikkens rammeverk for å unnsnippe begrensningene satt av hans musikalske oppdragelse og utdanning. Det gjør ikke Grieg, i motsetning til f.eks. Debussy. Oppgavens tredje del vil med dette som utgangspunkt vurdere på hvilken måte, og i hvilken grad, prinsipper fra teoriopplæringen kan ha fungert som satsteknisk grunnlag i Griegs utvikling av en egen harmonisk stil.

¹²⁰ Jf. noteksempel 24 (s. 66) med tilhørende kommentarer.

DEL 3: STUDIENES INNVIRKNING PÅ GRIEGS HARMONIKK

Fokuset i denne avsluttende delen av oppgaven vil ligge på å avdekke hvordan de satstekniske mulighetene som utdannelsen ga Grieg, kan ha påvirket hans harmoniske stil. Gitt at hovedvekten i teoriundervisningen lå på kontrapunkt, vil det være naturlig å se hvordan de lineære kreftene har vært med å forme Griegs harmonikk.

Dag Schjelderup-Ebbe (1992:41) konstaterer i et innlegg ved Edvard Grieg-symposiet i Leipzig 1991 at påvirkningen Griegs studier har hatt på hans senere produksjon er lite undersøkt. Schjelderup-Ebbe presenterer en Grieg som i årene etter studiene utvikler sitt personlige stilideal til å gradvis bli mer og mer nordisk, og senere mer spesifikt norsk (*ibid.*). I 1865, når Grieg skriver *Humoresker* (op. 6) og *Pianosonate i e-moll* (op. 7), har han funnet frem til mye av det som kjennetegner Grieg-stil, og Schjelderup-Ebbe påpeker at han gjør dette gjennom en syntese av håndverksmessige ferdigheter fra studiene og egne, nye elementer (*ibid.* 46). Dette er ikke en overraskende konklusjon, og sier lite om hvordan studiene ved konservatoriet påvirket Griegs stil: Schjelderup-Ebbe bare konstaterer at håndverket Grieg lærte i studietiden fungerte som et utgangspunkt for hans egen eksperimentering.

Det er på det rene at Grieg fikk mer ut av undervisningen ved konservatoriet enn han selv påsto. Grieg-litteraturen har likevel hatt for vane å fremstille Grieg som en radikal, ung student. For eksempel skriver Schjelderup-Ebbe følgende:

Grieg may have been 'a pupil with respect for authority', but all the same he did entertain progressive, if not directly 'revolutionary' ideas. He was not in revolt against the Conservatory, however, since that was not necessary. The institution gave him the freedom he required.
(Schjelderup-Ebbe 1964:82)

Dette har jeg så vidt vært innom i oppgavens forrige del,¹²¹ hvor jeg viste til at Bjørn Morten Christophersen (2016:242) har påpekt at dette kommer helt an på hvilke oppgaver man velger å studere – man kan like gjerne argumentere for at Grieg ikke var særlig radikal. Etter min gjennomgang av øvelsene, mener jeg å ha vist at det er tydelig at Grieg eksperimenterte innenfor rammene gitt av lærerne. Det er derfor snakk om arbeid innenfor en gitt stil med gitte regler, som av mange anses som det motsatte av frihet og radikalitet. Griegs oppgaveløsninger er ikke særlig mer kromatisk enn stoff som gjennomgås i Richters lærebøker, som oppfordrer til å skrive i datidens romantiske stilideal. Christophersen (2016:234) påpeker også dette, og ser heller ingen tydelig forskjell på mengden kromatikk i oppgavene til Grieg og Svendsen. Således er det naturlig å tenke at Grieg ikke var særlig radikal på denne tiden, men heller en flittig,

¹²¹ Jf. s. 45 og 62

talentfull og nysgjerrig teoristudent. En bør med andre ord ikke lese Grieg som en student som kom til timene med egne kunstneriske intensjoner, men heller en student som gikk til timene og fikk tilført nye håndverksmessige og estetiske idéer til egen kunstnerisk virksomhet. Et endelig svar på hvorvidt Grieg var spesielt radikal, vil en bare kunne få gjennom en større studie hvor en jamfører øvelsene hans med flere samtidige studenters øvelser. Det arbeidet har det ikke vært rom for innenfor denne oppgavens rammer.

Det er gjort noe forskning på sammenhengen mellom Griegs teoristudier og hans egne tidlige komposisjoner. Schjelderup-Ebbe (1964:337) slår bl.a. fast i konklusjonen av sin monografi at det kontrapunktiske håndverket ervervet i studietiden var viktig for Griegs tidligste periode som komponist. Patrick Dinslage dykker ned i samme tematikk i artikkelen «Edvard Griegs Jugendwerke im Spiegel seiner Leipziger Studentjahre», og kommer med følgende påstand om første sats i Griegs *Fire klaverstykker* (op. 1):

Med dette stykket har Grieg på strålende vis fullført sin inntreden på den romantiske klavermusikkens scene. Hvis komposisjonen allerede på overflaten av den musikalske persepsjonen fascinerer på grunn av sin eleganse, forsterkes dette inntrykket enda mer når man over de 54 taktene følger den suverene kromatisk-kontrapunkterende satsteknikk som nettverksaktig gjennomsyrrer hele stykket.¹²²

Her er det mulig å se en form for satsteknisk – les: kontrapunktisk – kobling mellom studiene og fri komposisjon. Som nevnt er noen av øvelsene fra studietiden også som komposisjoner å regne, da de helt klart er skrevet av en inspirert student.¹²³ Mitt mål vil nå være å løfte blikket mot en mer generell «Grieg-stil» slik den er kjent fra hans produksjon og ikke bare stykker fra Griegs tidligste år som komponist. Dette vil kunne være med på å nyansere vår forståelse av Griegs personstil, og hjelpe oss å forstå hvilken rolle teknikkene fra teoristudiene spiller i denne musikalske identiteten.

Jing-Mao Yang (1998) er inne på et liknende spor i sin avhandling om Griegs stil, med særlig fokus på Grieg-motivet, ved å flere ganger trekke linjer tilbake til konservatoriestudiene når han legger fram Griegs harmonikk. Han påstår bl.a. at Grieg måtte tilpasse lærdommen fra harmonilærekurset når han skulle harmonisere norske folketonar, og viser til Griegs op. 66, *Norske folkeviser* (*ibid.* 85f). En slik kobling mellom studiene og senere komposisjoner ligger

¹²² Min oversettelse. «Mit diesem Stück hat Grieg seine Premiere auf der Bühne der romantischen Klaviermusik blendend absolviert. Fasziniert die Komposition auf der Oberfläche der musikalischen Wahrnehmung schon durch ihre Eleganz, so verstärkt sich dieser Eindruck noch um einiges, wenn man die souveräne chromatisch kontrapunktierende Satztechnik, die das ganze Stück netzwerkartig durchzieht, über die 54 Takte verfolgt.» (Dinslage 1996:40)

¹²³ Jf. drøftingen av forholdet mellom øvelse og komposisjon i forrige kapittel (s. 79ff).

tett opp til denne oppgavens prosjekt. Det er likevel en vesentlig forskjell: Da Yang konsekvent viser til harmonilæren, har jeg i forrige del av oppgaven vist at kontrapunkt var en langt viktigere komponent i undervisningen. Denne distinksjonen har stor betydning for vår forståelse av grunnlaget for Griegs harmonikk og er særlig sentralt for nettopp op. 66, som er blant de tydeligst lineære klaververkene i Griegs produksjon.

Christophersen (2016:225f) omtaler hvordan øvelser i harmonilære og kontrapunkt fungerer som «komposisjonsetyder». Dette fordi man i teoriøvelser arbeider med å trene enkeltelementer hver for seg, før de senere kan anvendes i en komposisjonsprosess. Når man i kontrapunktøvelsene rendyrker linjeføring ved å skrive polyfone satser, er dette for å trene opp ett element som kan anvendes i en senere mer sammensatt komposisjon. Dette synliggjør overføringsverdien til studiene, da man ikke trenger å skrive fuger for å kunne dra nytte av kontrapunktisk teknikk i en mer sammensatt komposisjon.

Jeg vil først gi en oversikt over hva som regnes som typiske trekk i Griegs harmonikk. Andre punkt vil være å se på tilfeller av polyfon tekstur i Griegs produksjon, passasjer hvor det med andre ord er liten tvil om at teknikker fra teoristudiene har vært viktige. Siste delkapittel før oppgavens konklusjon tar for seg hvordan Griegs innovative harmoniske tonespråk kan leses som lineært heller enn klanglig. En slik lineær lesning åpner i større grad for å se hvordan kontrapunktstudiene har påvirket Griegs utvikling av en særegen harmonisk stil.

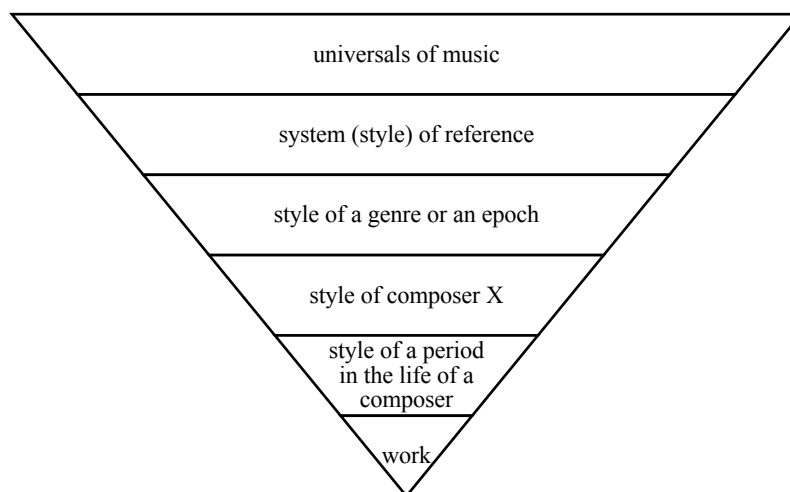
Særdrag i Edvard Griegs harmonikk

Om å definere en personstil

Om man har hørt mye av Griegs musikk, er det mulig at man sitter igjen med en fornemmelse av hva som låter som Grieg, men det betyr ikke at man får satt ord på det. Det betyr heller ikke at man kan skille ut hva som gjør Grieg spesiell som komponist, og ikke som en del av sin tid eller den nasjonale dreiningen i musikken. Musikalsk stil kan derfor skilles ut i flere lag, og musikksemiotikeren Jean-Jacques Nattiez har laget en oversiktlig pyramide over disse lagene. Pyramiden er gjengitt som illustrasjon 4 nedenfor.

Det er nivået som viser en gitt komponists stil som er målet når Griegs personstil skal defineres. På den ene siden må en unngå at trekkene er for generelle, slik at de også gjelder for andre komponister fra samme epoke eller geografiske område. På den andre siden må en passe på at det ikke utelukkende blir de mest radikale og individuelle trekkene, som bare er synlig i noen få eksperimentelle verk, som blir definerende for personstilen. Ordet *utelukkende* er også essensielt, da en personstil vil være preget av både generelle og individuelle trekk. Det er den

eksakte kombinasjonen av trekk som får oss til å assosiere et tonespråk med en spesifikk komponist. Et personlig tonefall i musikken blir ikke gjenkjent på hvert enkelt stilistisk fingeravtrykk, men på et kompleks av disse som blir brukt sammen og utgjør, i Asbjørn Eriksens (2013:1) formulering, en «musikalsk uttrykksfull og lett gjenkjennelig *gest*».



Illustrasjon 4: Nattiez' pyramide slik den er gjengitt av Eriksen (2007:2)

Da Griegs musikk ofte assosieres med å være spesielt *norsk*, er det viktig å ikke falle for fristelsen å sette likhetstegn mellom det spesifikke *griegske* og det generelt *norske*. En kan lese Griegs stil som sammensatt av tre separerte deler: det tyske (ev. europeiske), det norske og det griegske. For den russiske musikkforskeren Boris Asafjevs utgjør dette eksempel på grupper av *intonasjoner*.¹²⁴ Asafjev (1992:62) fremstiller samspillet mellom disse intonasjonene på følgende måte: «Griegs norske, folkelige følelser får ofte sin musikalske gjenspeiling i den romantiske allmenneuropeiske stilen og i epokens former».¹²⁵ Grieg bruker sitt tyske – «allmenneuropeiske» – fundament som kanal for både det nasjonale og det personlige. Asafjev argumenterer for at det var nødvendig å benytte seg av et mer generelt intonasjonsvokabular, her representert med det tyske, for ikke å ende opp med en lukket dialekt som ingen kunne relatere til (*ibid.*). Mens det nasjonale i Griegs musikk kan komme til syne gjennom folke-musikksitater og/eller eksotisk «nasjonalkoloritt», ligger det personlige aspektet gjemt mellom mindre merkbare elementer som Grieg har gjort til sine egne. Som Asafjev skriver: «Hele livet lærer [Grieg] å skrive på norsk, og hele tiden støper han om de snevert nasjonale uttrykksformene og i enda større grad de lokale folkloristiske skandinaviske musikkdialektene til vidtrek-

¹²⁴ For Asafjev handler intonasjonsbegrepet om kommunikasjonen som finner sted mellom komponist, utøver og publikum i en musikkultur. Begrepet kan defineres som «enhver tonesammensetning som en bestemt kultur gir musikalsk mening» (Eriksen i Asafjev 1992:XXII).

¹²⁵ Sitater fra Asafjevs Grieg-bok på russisk gjengis her utelukkende i Asbjørn Eriksens oversettelse.

kende generaliseringer» (*ibid.* 62f). Det norske og det griegske er derfor nært beslektede intonasjoner i Griegs musikk, men det griegske – det mest personlige elementet og derfor kjernen i Grieg-stilen – vil også kunne være til stede i verk som ikke har en utpreget norsk karakter. Det er mer subtile elementer enn enkel nasjonalkoloritt som utgjør Griegs stilistiske signatur.

Dur og moll i Griegs musikk

Griegs harmonikk er skrevet i dur-moll-systemet og kan i all hovedsak tolkes funksjonsharmonisk. Ekkehard Kreft (2000:239) setter Grieg i en musikkhistorisk kontekst, og viser hvordan Grieg er en del av en utvikling fra favorisering av dur i klassisismen, gjennom gradvis større favorisering av moll i romantikken, frem til dur-moll-systemet oppløses ved århundreskiftet. Han peker ut Chopin og Grieg som foregangsmenn i denne utviklingen, da de i stor grad bygger på folkloristisk materiale med tydelig moll-preg (*ibid.*).

I følge Bjørn Morten Christophersen (2016:234) skrev Svendsen en større andel dur-øvelser enn Grieg, og dette gjenspeiles også i deres senere produksjoner hvor Svendsens er mer dur-orientert enn Griegs. Etter min gjennomgang av øvelsene, er det tydelig at det også i Griegs øvelser er stor overvekt av øvelser i dur.¹²⁶ Jeg vil likevel si meg enig med Christophersen i hans påstand om at Grieg som teoristudent viser større interesse for moll. Dette fordi brorparten av teoriøvelsene med stor sannsynlighet hadde oppgitt toneart fra lærerne, og i en opplærings-situasjon vil det være naturlig å tenke seg at man fokuserer på dur-toneartene. Ser man derimot utelukkende på fugene, hvor øvelsene ligger tettere på helhetlige komposisjoner og hvor det ikke er unaturlig å tenke seg at studentene selv fikk velge tonekjønn, er det et flertall av moll-tonearter hos Grieg.¹²⁷

Et annet interessant aspekt når det gjelder tonekjønn i Griegs musikk, er passasjer hvor harmonikken og/eller melodikken slører dette til. Schjelderup-Ebbe (1953:15)¹²⁸ viser at en utydelig grense mellom dur og moll er karakteristisk for Griegs musikk. Hurtige skift mellom dur- og mollskalaene fører til denne tilsløringen av tonekjønn. Dette knytter han til folke-musikken, hvor flere skalatrinn ofte kan variere mellom å være hevet og senket (*ibid.*).¹²⁹ Dette

¹²⁶ I vedlegg 3 er 640 øvelser oppført som dur-øvelser, mens 300 er oppført som øvelser i moll (32% moll).

¹²⁷ 9 fuger i moll, 7 i dur (56% moll).

¹²⁸ Store deler av dette kapittelet bygger på nettopp Schjelderup-Ebbe (1953), men ispedd en god del nyere forskning. Flere av passasjene som er brukt som eksempel er hentet fra Schjelderup-Ebbes fremstilling.

¹²⁹ Folkesangene er sjelden i én fastsatt modalitet, men anvender heller trekk fra forskjellige skalatyper ved å variere mellom å heve eller senke visse skalatrinn. Derfor kan tersen forekomme som både dur- og mollters i samme melodi.

skaper en form for det som Vincent Persichetti (1961:40) kaller *modal interchange*, hvor grunn-tonen i en melodi forblir den samme mens skalatypen forandres. Passasjen gjengitt i noteeksempel 31 viser et typisk eksempel på slik *modal interchange* i Griegs produksjon.

Meno allegro (♩ = 69)

Noteeksempel 31: Klaverkonsert i a-moll (op. 16). Presentasjonen av sidetema i første sats (t. 49-53). Orkesterstemmen fra arrangementet for to klaver er brukt som klaveruttog.

Grieg når et ytterpunkt i «Guds Søn har gjort mig fri» fra *Fire salmer* (op. 74) hvor bariton-solisten skal synge i B-dur mens koret samtidig synger i b-moll. Akkurat denne satsen står i en særstilling da den over lengre strekk anvender *polymodalitet*, og utfordrer derfor hele dur-moll-systemet. Selv om polymodalitet er altfor sjeldent i Griegs produksjon til å kunne regnes som «Grieg-stil», viser det likevel hvor langt han var villig til å gå i eksperimenter med det tonale fundamentet som han selv har bygd musikken sin på.

Orgelpunkt og liggetoner

Bruk av orgelpunkt eller liggetoner,¹³⁰ er så vanlig i Griegs musikk at det må regnes som et sentralt element i hans harmoniske personstil. Schjelderup-Ebbe (1953:69) peker på at bruken av orgelpunkt stammer fra folkemusikken, men også er til stede i mye musikk av Grieg som ikke er direkte knyttet til denne tradisjonen. Yang (1998:117) viser til at det også er sannsynlig at Grieg ble presentert for fenomenet orgelpunkt i Richters undervisning,¹³¹ men at hans bruk av teknikken går langt utenfor Richters definisjon av termen. Grieg har, uavhengig av opphav, gjort denne praksisen til sin egen, og kombinerer ofte orgelpunkt med akkorder som dissonerer for å skape nye, friske klanger. Grieg bruker både orgelpunkt bestående av enkelttoner, ev. oktaver, og orgelpunkt bestående av flere toner. Den mest karakteristiske varianten, for så vel

¹³⁰ Videre i dette delkapittelet vil jeg for enkelthets skyld bare bruke begrepet «orgelpunkt», men med forbehold om at det også kan gjelde toner som ikke nødvendigvis ligger i bass.

¹³¹ Temaet har et eget kapittel i Richters harmonilære (1853:102-105). Jf. noteeksempel 24 (s. 66) for et eksempel på Griegs ganske ekspressive bruk av orgelpunkt i en fuge skrevet for Richter.

Grieg som folkemusikken, er såkalt «drone bass» hvor orgelpunktet består av to toner i kvint-avstand (Schjelderup-Ebbe 1953:75).

I noteeksempel 32 ligger det et orgelpunkt på skalaens grunntone og kvint, i form av et bassostinat, i satsens ti første takter. Flere av akkordene Grieg bruker i utdraget, skaper skarpe dissonanser med tonene i orgelpunktet. I takt fem og seks kombineres f.eks. F-durtreklagen med orgelpunktets toner, Ess og B. Dette kan tolkes som en enkel form for polyakkordikk hvor tonikatreklagen med utelatt ters kombineres med vekseldominant. Eksemplet viser hvordan Grieg skaper friske klanger ved å kombinere et orgelpunkt med akkorder som dissonerer mot dette. Eksemplet viser også et vanlig trekk i Griegs melodikk, nemlig bruk av «melodisk rim».¹³²

Allegro molto (♩ = 176)

Noteeksempel 32: «Småtroll» (op. 71, nr. 3). De første ti taktene.

Modale vendinger

Griegs musikk er sterkt preget av norsk folkemusikk. Flere av hans mest kjente verk er også arrangementer av norske folketoner. For harmonikkens del kommer denne delen av hans personstil tydeligst til syne i vendinger med modalt preg. Dette fordi folketonene ofte er klart modalt farget. Grieg (1998:2:10) påsto selv at han bare unntaksvis benyttet seg av de gamle kirketoneartene, og dette ubevisst. Her er det mulig å tenke seg at han benytter seg av et snevert syn på «kirketonearter». Griegs musikk er nemlig sjelden i nettopp én kirketoneart, mens den på den andre siden er full av trekk fra disse skalaene. Taylor (2016:68) viser til at Griegs musikk

¹³² Teknikk der forrige frase gjentas på et annet skalatrinns enn første gang. I dette eksemplet er første frase sekvensert en kvart opp. Dette skjer vanligvis tonalt, men kan også skje reallt.

ofte opererer med en skalateknikk hvor noen av trinnene kan ha varierende form, f.eks. skiftende bruk mellom ren og hevet, «lydisk», kvart. I stedet for å snakke om bruk av én modalitet, blir det heller snakk om variasjoner av dur/moll-skalaen som gir modal farge. Dette er igjen en form for *modal interchange*, som jeg nevnte i delkapittelet om dur og moll ovenfor.

Modal harmonikk kan enten ha en nøytral modal farge eller klinge som en spesifikk modal skala. Schjelderup-Ebbe (1953:23) trekker særlig frem progresjoner med grunntoner i sekundavstand som typisk modale. Hyppig bruk av slike progresjoner kan skape en nøytral modal farge. I den sammenheng blir modalitet gjerne sett på som en motsetning til funksjonell harmonikk, da kvintfallet mister sin særposisjon. En typisk modal sekundprogresjon er D-S, som jo er den tonale kadensen «baklengs» og på den måten er med på å tilsøre tonalitetsfølelsen. Isolert sett gir denne vendingen fra femte til fjerde trinn, i følge Eriksen (2007:6), en lydsk farge. «Nøytral» farge oppstår først når flere slike modalfargede progresjoner blandes uten at én kirketonal farge blir dominerende (Schjelderup-Ebbe 1953:25). Noteeksempel 33 nedenfor er et eksempel på en slik passasje. I eksemplet er det takt 3 som er preget av modalitet, som en kontrast til den tydelig A-dur-følelsen før og etter. Denne nøytrale modalitetsfargen er et resultat av sekundprogresjonene rundt dominanten: Ts-D, D-Ts og D-S. Alternativt kunne en tolket det som en rask veksling til fisis-eolisk, men da dette bare er en kort passasje innenfor tydelige A-durrammer, er det mer naturlig å tolke det som en nøytral, modal kontrast til den ellers funksjonelle åpningen av stykket.

Andante semplice

Nøytral modal farge

Noteeksempel 33: «Bondens sang» (op. 65, nr. 2). Åpning.

Modal farge knyttet til en spesifikk skala, er i Griegs musikk vanligere enn nøytral modal farge (Schjelderup-Ebbe 1953:26). Dette skjer oftest når både melodikk og harmonikk er farget av samme modalitet. Lydisk, en modal farge som er vanlig i den norske folkemusikken, er den vanligste modale fargen i Griegs produksjon (*ibid.* 28). Eolisk er derimot også fremtredende, men er ikke like tydelig knyttet til folkemusikken (*ibid.* 30). Farge fra de andre kirketoneartene, mixolydisk og frygisk, er også å finne i Griegs produksjon. Som tidligere nevnt, er det vanlig

at skalatypen er varierende, og det er få eksempler på hele stykker i én modal skala i Griegs produksjon. Hovedregelen er at Griegs stykker går i dur eller moll og har kortere modale passasjer som klanglig kontrast (*ibid.* 27).

Noteeksempel 34 viser en passasje hvor melodikken og harmonikken er basert på F-lydisk skala. Passasjen demonstrerer også hvordan Grieg opererer med et variabelt fjerdedrinn i denne passasjen: Både H og B blir brukt i eksemplet. Man kan lese passasjen som en gradvis forflytning fra F-lydisk til F-dur.¹³³ Det er også viktig å presisere at den lydiske kvarten i folkemusikken ikke er forbeholdt durtonearter. Således kan dette modale trekket, hovedsakelig melodisk, også forekomme i mollpassasjer hvor kvarten varierer mellom å være ren og hevet.

The musical score for Noteeksempel 34 is a piano arrangement of Grieg's 'Røthams-Knut. Halling' (op. 72, nr. 7), measures 87-94. It is written in 2/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'a tempo animato' and the dynamics range from 'meno p' to 'cresc.'.

Noteeksempel 34: «Røthams-Knut. Halling» (op. 72, nr. 7). T. 87-94.

Friere bruk av dissonerende akkorder

De fleste satstekniske konvensjoner som hadde satt sitt preg på musikken fra barokken og til den tidlige romantikken, gikk i løpet av andre halvdel av 1800-tallet gradvis i oppløsning. Grieg tok del av denne utviklingen, og noen av disse «konvensjonsbruddene» ble typiske trekk i hans musikk. Et eksempel er hans bruk av parallelle kvinter. Dette er generelt, og ikke særlig personlig, da han var langt fra alene om å ikke følge reglene om forbudte paralleller. Schjelderup-Ebbe (1953:103) trekker det likevel frem som en viktig karakteristikk, og går så langt som å påstå at kvintparalleller nok er mer utbredt i Griegs musikk enn i musikken til noen andre komponister fra andre del av 1800-tallet.

Et sentralt trekk i Griegs harmonikk som kommer som følge av brudd med disse konvensjonene, må sies å være hans frie dissonansbehandling. Dette åpnet mange dører for friere bruk av dissonerende akkorder, noe som ikke er utypisk for Griegs harmonikk. Tre eksempler knyttet til dette i Griegs musikk, er ukonvensjonell bruk av kvartsekstakkorden, parallellføring av forskjellige akkordtyper og friere bruk av akkorder med dissonerende metningstoner.

¹³³ Passasjen er hentet fra Griegs arrangementer *Slåtter* (op. 72), men den aktuelle delen er fra et mellomspill lagt til av Grieg selv (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:373). Melodien er altså Griegs og ikke fra en faktisk slått, men Griegs pregnante bruk av lydisk er selvsagt betinget av at passasjen skulle passe inn i op. 72s stilidiom.

Kvartsekstakkorden, særlig på betont slag, har i tradisjonell harmonilære et begrenset bruksområde. På tungt slag skal den i utgangspunktet behandles som en dissonerende akkord, hvor kvarten og seksten løses ned til å bli ters og kvint i en grunnstillingstreklang. Schjelderup-Ebbe (1953:51ff) argumenterer for at Grieg bør regnes som en av de store frigjørerne av akkordtypen, og viser til sju forskjellige typer av mer eller mindre ukonvensjonell bruk av kvartsekstakkorden i Griegs musikk:

1. Fri innføring av basstonen. (Den trenger ikke innføres liggende eller trinnvis.)
2. Kvartsekstakkorden som oppløsning av en dominantisk akkord.
3. Flere kvartsekstakkorder etter hverandre.
4. Kvartsekstakkorden som første akkord i en komposisjon.
5. En eller flere kvartsekstakkorder brukt som siste akkord før tonika.
6. Akkorden brukt i modulasjoner ved rykk.
7. Akkorden brukt for koloristisk effekt.

Noteeksempel 35 viser en passasje hvor Grieg bruker tre sterkt betonte kvartsekstakkorder etter hverandre. Disse står i mediantavstand, den vanligste forbindelsen mellom kvartsekstakkorder i Griegs produksjon (Schjelderup-Ebbe 1953:53). Akkurat denne sangen åpner også med en kvartsekstakkord, og er således et godt eksempel på flere av punktene ovenfor.

The image shows a musical score for the song 'Henrik Wergeland'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features three prominent quarter-sixth chords in mediant position, marked with dynamics *p*, *f*, and *ff*. The vocal line has lyrics: "Nor - ges skyts - ånd, Hen - rik Wer - - geland". The piano part also includes a *cresc.* marking and a *ff ten.* marking. The score is marked with *ped.* (pedal) and an asterisk (*) at the end.

Noteeksempel 35: «Henrik Wergeland» (op. 58, nr. 3). Siste strofe.

Også akkorder som er betydelig mer dissonerende enn kvartsekstakkorden blir fritt behandlet av Grieg. Dette kommer tydeligst til syne i passasjer hvor Grieg parallellfører dissonerende akkorder. Schjelderup-Ebbe (1953:108) beskriver fri dissonansbehandling som et av de viktigste elementene i Griegs harmonikk, og trekker frem nettopp parallellakkordikk som det tydeligste eksemplet på dette. Men parallellføring av dissonerende akkorder var ikke noe nytt.

Parallele forminskede septimakkorder var tatt i bruk på 1700-tallet og parallelle dominantseptimakkorder ble brukt av de tidlige romantikerne (*ibid.* 109). Grieg og andre komponister i hans generasjon fortsatte denne utviklingen ved å parallellføre septimakkorder i omvendning, altererte akkorder, samt dominanter med flere metningstoner enn septim (*ibid.*).

Noteeksempel 36 viser de siste åtte taktene av «Siri Dale-visen» fra *Norske folkeviser* (op. 66). Utdraget er her tatt med for å vise Griegs bruk av både stigende og fallende kromatisk parallellføring av dominantseptimakkorder. Passasjen regnes som en av Griegs mest radikale harmoniseringer, og er en av de mest analyserte passasjene i Grieg-forskningen (jf. Taylor 2016:98). Legg merke til hvordan melodistemmen unngår å oppløse dissonanser etter konvensjonene, for eksempel hvordan melodien forlater sterkt dissonerende toner ved sprang. I den stigende parallellføringen av septimakkordene blir også septimene nødvendigvis løst oppover, som er et brudd på konvensjonell dissonansbehandling. De dissonerende tonene blir her ikke behandlet i en funksjonsharmonisk kontekst med regler for hvordan dissonanser skal behandles, men er heller betinget av en annen form for musikalsk logikk og systematikk.¹³⁴

Noteeksempel 36: «Siri Dale-visen» (op. 66, nr. 4). Siste åtte takter.

Nettopp fordi passasjen er blant de mest radikale, er det viktig å presisere at den i seg selv nødvendigvis ikke er et godt eksempel på Griegs personstil. Asbjørn Eriksen (2013:2) stilte i sin forelesning om Edvard Griegs stil spørsmålsteget ved hvorvidt parallellføring er *frekvent* nok i Griegs produksjon til å kunne regnes som en del av hans stil, og Ekkehard Kreft (2000:198) demonstrerer på den andre siden hvordan avansert parallellakkordikk heller ikke er uvanlig i musikken til andre tidligere og samtidige komponister. Som stiltrekk vil det både kunne havne for høyt og for lavt på Nattiez' pyramide (jf. illustrasjon 4). Det er derfor den generelle holdningen til de tradisjonelle satstekniske konvensjonene som bør trekkes frem som et element i Griegs personstil: bruk av «forbudte» paralleller og fri behandling av dissonanser. En del ekstreme tilfeller i Griegs musikk, som f.eks. noteeksempel 36, viser denne generelle holdningen svært tydelig. Denne holdningen til «satsreglene» er riktignok også å regne som

¹³⁴ For en grundigere analyse av denne passasjen, se noteeksempel 57 (s. 129) med tilhørende kommentarer.

tidstypisk, men innehar en såpass sentral posisjon i Griegs personlige harmonikk at den derfor også bør regnes som karakteristisk på personnivå. Når det gjelder parallellføring som generell teknikk, bør det nok ikke regnes som typisk for Griegs stil. Likevel er bruk av kromatisk fallende dominantseptimakkorder, en spesifikk bruk av parallellføringsteknikken, å finne i flere Grieg-verk. Denne formen for parallellføring kan regnes som en slags underkategori av Griegs personstil.¹³⁵

Bruk av akkorder med flere metningstoner, gjerne altererte, ble et kjennetegn for romantikerne. Dette er særlig fremtredende i Griegs musikk og bør også regnes som en del av hans harmoniske personstil. Benestad og Schjelderup-Ebbe fremstiller Griegs forhold til dissonerende akkorder på følgende måte:

Forrådet av dissonerende akkorder synes nesten uuttømmelig. Forkjærligheten for treklanger med tilføyde store septimer, særlig på tonika og subdominanten, er svært karakteristisk. Men han elsker også none-, elleve- og trettenakkorder, som ofte sammenstilles på nye måter. (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:404)

Grieg skriver også selv, i «Min første succes» om hvordan han som barn hadde en forkjærlighet for tersstabling :

Først en terts så en treklang, så en firklang. Og endelig begge hænderne tilhjælp til – o jubel! – en femklang, noneakkorden. Da jeg havde fundet denne ud, kjendte min henrykkelse ingen grændser. Det var en succes! Ingen senere har kunnet beruse mig som denne. Jeg har dengang været omtrent 5 år gammel (Grieg 1957:12)

Benedict Taylor (2016:32f) påpeker at det mot slutten av Griegs liv var uenighet blant musikkteoretikerne om hvorvidt utvidede treklanger kunne anses som naturlige, konsonerende enheter. Det er i denne sammenheng interessant å bemerke at teoretikeren Georg Capellen, som anså noneakkorden som naturakkord og grunnlaget for vår tonalitet, bruker analyse av Griegs musikk for å bekrefte sitt syn (*ibid.*). Noneakkorden, en dissonerende akkord, blir altså både i samtidig musikkteori og av Grieg selv, pekt ut som et sentralt element i hans harmonikk.

Taylor (2016:20) mener Grieg står som et eksempel på et alternativ til tradisjonell tolkning av romantikkens bruk av altererte akkorder: Mens man tradisjonelt har sett på alterert harmonikk som et produkt av kromatisk linjeføring, virker det som Grieg oftest retter seg mot det rent vertikale – *klang*. Det finnes f.eks. tilfeller i Griegs musikk hvor dissonerende akkorder blir liggende over lang tid og dermed blir mer som klangflate å regne.¹³⁶ På den andre siden

¹³⁵ Mer om dette under delkapittelet «kromatisk harmonikk» nedenfor (s. 98ff).

¹³⁶ F.eks. åpningen og avslutningen av «Der skreg en fugl» (op. 60, nr. 4).

finnes det også eksempel hvor Grieg behandler disse dissonante, klanglige enhetene gjennom forbindelser bygd på lineær tenkning. Taylors (2016:43f) analyse av harmonikken i «Ved Gjøttle-Bekken» fra *Haugtussa* (op. 67), er et interessant eksempel på dette. Der viser han hvordan Grieg ved nærmest helkromatisk linjeføring beveger seg mellom et stort antall fireklanger. Selv om dissonerende akkorder ofte opptrer som selvstendige klanger i Griegs musikk, er det heller ikke uvanlig at disse enhetene sammenstilles lineært. Dette tydeliggjør de mange og varierte sidene ved Griegs harmoniske stil.

Ekkehard Kreft (2000:265f) demonstrerer forskjellige dissonerende akkorder som er vanlige å finne hos Grieg, og trekker særlig frem sju-tretten-akkorden. Denne var ikke uvanlig i tidligere romantisk musikk, og har fått tilnavnet «Chopin-akkorden» ettersom den ofte er å finne i Chopins kadenser. Akkurat denne akkorden demonstrerer Griegs vending fra en tradisjonell dissonansbehandling til en behandling av dissonerende akkorder som selvstendige enheter – som klang. Mens den tradisjonelle «Chopin-akkorden» har en sekstforholdning som løses ned til akkordens kvint, i likhet med de tradisjonelle satsreglene, unngår Grieg ofte å gjøre nettopp dette. Den tillagte dissonansen blir heller en integrert del av akkordstrukturen og videreføres fritt. I en enharmonisk tolkning av mollvarianten av Chopin-akkorden vil også den tillagte seksten, ev. «tretten», tilsvare en kromatisk hevet kvint. Denne akkordtypen står sentralt i Griegs produksjon. Kreft viser til at ved siden av Liszt, er Grieg helt sentral i å løfte frem denne moderne akkordtypen, som først ved århundreskiftet ble hyppigere tatt i bruk av andre komponister (*ibid.* 12).

Noteeksempel 37 demonstrerer et interessant tilfelle av Griegs bruk av dissonerende akkorder.¹³⁷ Her bruker han tre sju-tretten-akkorder etter hverandre, alle i mediantavstand. Disse må regnes som selvstendige, klanglige elementer, og lar seg vanskelig forklare fra et lineært perspektiv. I den etterfølgende strofen kommer det en dominantseptimakkord på F mellom to C-durtreklanger. Denne septimakkorden fungerer ikke som dominant i konteksten. Essen i klaverets toppstemme er heller en fargelegging av C-durs subdominant i en plagal vending. Denne akkorden behandles også som et klanglig element, men er i motsetning til sju-tretten-akkordene i forrige takt et resultat av linjeføring. Ess-en kunne med rette vært notert som diss, da den fungerer som kromatisk dreietone til C-durs ters. Dette korte eksemplet viser Griegs bruk av dissonerende akkorder som selvstendige klanglige enheter, både som et rent vertikalt fenomen og som resultat av linjeføring.

¹³⁷ Passasjen er også analysert av Kreft (2000:265).

Noteeksempel 37: «Veslemøy» (Op. 67, nr. 2). Andre strofe.

Kromatisk harmonikk

I et brev til Henry T. Finck påsto Grieg at han var født kromatisk (Grieg 1957:52). Jeg har også vist hvordan Grieg er blitt fremstilt som en student med et spesielt kromatisk tonespråk, men også satt spørsmålsteget ved hvorvidt han faktisk skilte seg ut. Når jeg i denne sammenheng bruker termen *kromatisk harmonikk* mener jeg harmonikk som er preget av kromatikk. Dette innebærer både progresjoner som er et resultat av kromatisk linjeføring og kromatisk altererte akkorder. Disse partiene inneholder ofte dissonerende akkorder, slik at det naturligvis er en tett forbindelse mellom denne stilkategorien og stilkategorien presentert i forrige delkapittel.

Schjelderup-Ebbe (1953:46) fremstiller Grieg som vesentlig mer kromatisk i sin harmonikk enn sin melodikk, og mener Grieg er på høyde med sine samtidige når det gjelder bruk av altererte akkorder. Det er ikke uvanlig at denne kontrasten mellom melodikk og harmonikk kommer til syne i en og samme frase hvor en diatonisk melodi ledsages av høyst kromatisk harmonikk. Dette er tilfelle i noteeksempel 38 nedenfor, hvor melodien utelukkende anvender toner fra F-durskalen mens understemmene er innoom alle tolv toner i den kromatiske skalaen.

Noteeksempel 38: Cellosonate i a-moll (op. 36), andre sats. T. 5-7.

Eriksen (2007:6) trekker frem denne formen for kromatikk og påpeker at den holder seg innenfor ett tonalt sentrum. Han viser til Joseph Yassers skille mellom *intratonal* og *intertonal*

kromatikk, og ønsker å plassere Griegs harmonikk i den første kategorien.¹³⁸ Eriksen presenterer to kategorier for realiseringer av intratonal kromatikk i Griegs musikk (*ibid.* 7):

1. Et orgelpunkt eller en sentraltone kombinert med to stemmer som parallelt føres kromatisk nedover, ofte i tersavstand.
2. En diatonisk overstemme akkompagnert av dominantseptimakkorder i grunnstilling som flyttes kromatisk nedover (sjeldnere oppover) i understemmene.

Noteeksempel 38 er et eksempel på den første kategorien av intratonal kromatikk, mens noteeksempel 36 eksemplifiserer den andre kategorien.¹³⁹ Den andre kategorien representerer den ene formen for parallellføring som må regnes som en del av Griegs harmoniske personstil. Den stigende formen, som også er synlig i noteeksempel 36, bør derimot på personstiltivå forbli en parentes, da den er ytterst sjelden i Griegs produksjon. Merk at det er typisk for begge kategoriene å kombinere diatonisk melodikk med kromatisk harmonikk, en viktig faktor i vurderingen av passasjene som intratonale og ikke intertonale. Kategoriene er også begge lineære av natur – et viktig poeng å notere seg til den videre undersøkelsen av kontrapunktikk og harmonisk linearitet i Griegs musikk.

Taylor (2016:83) fremstiller Griegs bruk av kromatikk på følgende måte: «Grieg's own music was frequently prone to high levels of chromaticism. Yet at the same time, he often appears to have tried to control this chromaticism by structuring it through systematic frameworks». Det er altså snakk om en form for kontrollering av kromatikken i Griegs musikk. Dette harmonerer godt med poengene til Eriksen som allerede er presentert, og også med Kreft og Yangs fremstillinger av kromatikk i Griegs musikk: Kreft (2000:214-237) trekker frem Griegs bruk av kromatiske linjer med og uten orgelpunkt, og Yang (1998:138-164) viser Griegs bruk av kromatisk parallellførte terser og «speilede»¹⁴⁰ kromatiske linjer. Griegs kromatiske harmonikk er preget av høy grad av systematikk.

Mens Eriksen (2007:6f) fremstiller Griegs bruk av kromatisk parallellførte dominantseptimakkorder som intratonal kromatikk – den mer konservative formen for kromatisk harmonikk sammenliknet med den mer radikale intertonale kromatikken – mener Schjelderup-Ebbe (1953:102) at parallellføring er blant de tydeligste trekkene i Griegs musikk som peker

¹³⁸ Wagners *Tristan und Isolde* er et eksempel på kategori nr. 2 og er å karakterisere som intertonal fordi kromatikken fører til hyppig skifte av tonalt sentrum i musikken.

¹³⁹ I *Foran Sydens kloster* (op. 20), t. 93-95, brukes begge kategoriene rett etter hverandre.

¹⁴⁰ Linjer som repeteres i kreps (f. eks. c ciss d diss e diss d ciss c).

fremover mot impresjonismen. Disse påstandene er ikke motsetninger, men sidestilt er de interessante. Det kan nemlig leses som en indikasjon på at også en form for konservativ holdning til kromatikk, og i denne sammenheng også tonalitet, kan tolkes som å peke *fremover* mot tonalitetsoopløsning. Dette minner om Dahlhaus' (1989b:370) fremstilling av Max Reger, som på tross av at han kunne gjøre teoretisk rede for hver eneste notes tonale funksjon, bidro til den tonale musikkens forfall. Grieg hadde et anstrengt forhold til musikken til nettopp Reger,¹⁴¹ og det gjør det til desto mer interessant å dra en parallell. For selv om de – i forskjellig grad og på forskjellig vis – var opptatt av kromatikk, tviholdt de begge på tonaliteten som strukturerende grunnmur. Likevel er de begge tydelige foregangsmenn for senere tiders stiler hvor tonalitetsoopløsning står sentralt. Det blir dermed fristende å utvide Dahlhaus' noe deterministiske påstand om Regers rolle i stilhistorien til også å omhandle Grieg.

Kontrapunktikk i Edvard Griegs produksjon

Edvard Grieg er ikke kjent for å ha foretrukket den polyfone teksturen over den homofone, heller tvert om. Hans siste forsøk på å skrive en skolefuge var på ferietur med sin bror og far sommeren 1862 (Schjelderup-Ebbe 1964:139), altså rett etter fullførte studier. Likevel er det mange korte, og noen lengre, passasjer som er bygd på polyfont grunnlag i Griegs produksjon. Disse demonstrerer hvordan Grieg fortsatte å bruke det kontrapunktiske håndverket han hadde tilegnet seg gjennom teoriundervisningen i Leipzig i sine egne komposisjoner.

Disse unntakene fra Griegs ellers så homofone produksjon har i denne oppgaven som hensikt å vise frem en bro mellom teoristudier og en egen harmonisk stil. Mens han i teoristudiene rendyrket kontrapunkt og polyfoni, ble han som komponist kjent som harmoniker som foretrakk homofon tekstur. De følgende eksemplene viser hvordan Grieg *eksplicit* anvender kontrapunktikk i sin produksjon. Disse passasjene tydeliggjør det tekniske grunnlaget for neste kapitels tematikk: linearitet i Griegs harmonikk – noe som heller kan kalles en *implicit* form av kontrapunktikk.

Hele satser bygd på polyfont grunnlag

Polyfoni og homofoni er ikke motsetninger som nødvendigvis må utelukke hverandre. Det er ofte snakk om en gradforskjell hvor noen satser har større grad av likeverdighet mellom stemmene enn andre satser. Det er derfor ingen objektiv og absolutt grense når man skal gjøre denne vurderingen av en sats' tekstur. I min vurdering har jeg vektlagt at det kontrapunktiske prinsipp

¹⁴¹ Jf. fotnote 7 i oppgavens innledning.

skal være grunnfundament som satsen er bygd på, noe jeg mener bare forekommer to ganger i Griegs produksjon: «Kanon» fra *Lyriske stykker II* (op. 38, nr. 7) og «Lualåt» fra *Stemninger* (op. 73, nr. 8). «Kanon» ble skrevet 1877-78 og utgitt 1883 (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:257). *Stemninger* (op. 73) ble Griegs aller siste utgivelse med klaverstykker, skrevet i perioden 1898-1905 (*ibid.* 430). Ingen av disse satsene er med andre ord skrevet i forbindelse med konservatoriestudiene. De har blitt til i god tid etter Grieg hadde funnet frem til en egen personlig musikalsk identitet.

Asafjev (1992:40) omtaler op. 38 som et stilistisk laboratorium som Grieg brukte til å lete etter sitt eget uttrykk basert på de folkelige dialektene, men renset for tilsetninger utover dette. At det er et opus hvor mange folkelige innfallsvinkler ble prøvd ut, er tydelig ved å se på de forskjellige stilartene som er å finne i samlingen: vuggeviser, folkeviser, halling, springdans, vals osv. «Kanon» er verkets finalesats. Skal op. 38 regnes som et laboratorium, representerer denne satsen Griegs eksperimentering med sin tyske skolegang og sine tekniske ferdigheter. Om kanonen skriver David Monrad Johansen følgende:

Det er første gang han i sine komposisjoner optrer med skolekunnskaper fra Leipzig, men til tross for denne tvangstrøie han her frivillig har valgt å iføre sig, så merker vi allikevel tydelig hans personlighet. Riktignok skimter man hans ansikt mer som bak et fengsels gittervindu enn åpent og med fritt blick skuende inn i fremtiden (Johansen 1956:276).

Det er tydelig at også Monrad Johansen ser på denne satsen som et slags stilistisk eksperiment, men at han ikke anser blandingen av Griegs personstil med kanonformen som særlig vellykket. Selvstendige kanonsatser ble tross alt ingen norm i Griegs produksjon, så satsen må i personstilsammenheng regnes som et unntak. Kanoniske og imiterende passasjer i mindre polyfone satser, er derimot ikke uvanlig.¹⁴² Det er derfor ikke umulig at eksperimentet ga frukter likevel, men at teknikkene ble inkorporert i personstilen på et litt lavere, og mindre formdannende, nivå i satsstrukturen.

Kanonen er tostemmig i oktav med akkompagnerende stemmer. Denne formen for kanon, hvor to stemmer imiterer hverandre og de resterende stemmene er fri, ble Grieg introdusert for i studietiden. Han skrev tostemmige kanoner med både én og to frie stemmer for Richter,¹⁴³ og tostemmige kanoner med én fri stemme for Hauptmann. Kanonen i op. 38 skiller seg noe fra teksturen i oppgavene fra studietiden. Dette er tydeligst ved at de frie stemmene helt klart er av akkompagnerende art, og derfor ikke likeverdige de imiterende stemmene i det polyfone vevet

¹⁴² Eksempel på dette gjennomgås i neste delkapittel.

¹⁴³ Jf. noteeksempel 19 (s. 59).

(jf. noteeks. 39). Det er også interessant hvordan Grieg i satsens B-del nærmest ender opp med å gå helt bort fra den polyfone teksturen (noteeks. 40). Ved at kanontemaet har lik rytme i hver takt, ender satsen opp med å likne en homofon sats mer enn en polyfon. I denne delen er det også tydelig at satsregler ikke er av interesse da det oppstår både kvint- og oktavparalleller i de frie stemmene. Likevel er prinsippet fortsatt det samme: Tenoren imiterer sopranen og de resterende stemmene er «fri». Hele satsens struktur er derfor bygd rundt kontrapunktisk teknikk som Grieg ble kjent med i Leipzig.

Allegretto con moto (♩ = 80)
cantabile

p *cantabile* *cresc.* *dim.*

Ped. * Ped.*

Noteeksempel 39: «Kanon» (op. 38, nr. 8). Første seks takter.

Piú mosso, ma tranquillo (♩ = 126)

p

Ped. * Ped. * Ped. *

Noteeksempel 40: «Kanon» (op. 38, nr. 8). T. 33-41.

De ti heftene med *Lyriske stykker* ble en sluttet syklus ved at siste stykke i siste hefte, «Etterklang» (op. 71, nr. 7), behandler samme tema som første stykke i første hefte, «Arietta» (op. 12, nr. 1). *Stemninger* (op. 73) er det siste klaververket Grieg rakk å gi ut, og det er fristende å se på dette verket som en liknende avrunding av karrieren som klaverkomponist. Titlene på flere av satsene henter til dette. Samlingens førstesats heter «Resignasjon», som indikerer et avsluttende formål med samlingen. Også «Studie (Hommage à Chopin)» (nr. 5) demonstrerer hvordan opuset ser tilbake, i dette tilfellet ved å hylle et av den unge Griegs forbilder.

«Lualåt» (nr. 7) er samlingens avslutning. Med unntak av et for-/mellomspill hvor satsen gradvis blir mer polyfon, er den gjennomført kanonisk. Den representerer derfor et tilbakeblikk til teoristudiene, og teknikker Grieg ervervet gjennom disse. Satsens tittel og melodikk med

modale trekk viser til Griegs inspirasjon i den norske folkemusikken. Som helhet summerer satsen Griegs røtter, og viser en fusjon av hans universelle, tyske utdannelse og personlige, norske identitet. Satsen slutter på denne måten syklusen som er Griegs produksjon av klaverstykker på lik linje som «Etterklang» (op. 71, nr. 7) slutter syklusen av ti hefter med *Lyriske stykker*.

Imiterende passasjer

Grieg skrev, så vidt vi vet, ingen hele skolefuger etter studietiden. Det betyr likevel ikke at han ikke holdt teknikkene ved like. Imitasjon, i både fri og streng form, er relativt utbredt i Griegs produksjon. Det finnes eksempel på både fugato og kanon, selv om sistnevnte er langt mer vanlig enn førstnevnte.

I *Fiolinsonate i F-dur* (op. 8) finnes det eneste velutformede fugatoet i Griegs produksjon (noteeks. 41). Passasjen åpner gjennomføringsdelen av sonatens finalesats. Den er komponert i 1865, bare noen få år etter komponisten forlot konservatoriet. Det er derfor ikke overraskende at Grieg her gjør et forsøk på å anvende en konkret teknikk fra teoristudiene i en egen komposisjon. Merk at innsatsene ikke er på tonika og dominant som i en vanlig fuge. Temaene settes heller inn i stigende kvarter, og vender derfor ikke tilbake til det tonale utgangspunktet. Det er derfor tydelig at fugatoets rolle i satsens form er å modulere.

David Monrad Johansen (1956:83f) mener at fugatoet legger opp til «en kunstfull utbygget gjennomføring» som aldri kommer. Dette opponerer Schjelderup-Ebbe (1964:247) mot, og skriver at Grieg i fugatoet inkorporerer motiver fra eksposisjonens tematikk på en måte som burde regnes som en kunstfull gjennomføring i seg selv. Det er også noe som skurrer ved tolkningen som Monrad Johansen (1956:84) gjør når han uttrykker at «det virker omtrent som et naturbarn som et øieblikk stikker hodet inn i en skolestue, for så plutselig slå døren igjen og fly sin vei!». Schjelderup-Ebbe (1964:247) henger seg også opp i ordleggingen, og skriver følgende: «According to Monrad Johansen, Grieg here ignores his training, an idea which apparently appeals to the biographer». Oppfatningen av teoristudiene manglende verdi for Grieg har altså vært helt avgjørende for den negative vurderingen av passasjen.

Det finnes et par andre senere forekomster av fugato-passasjer i Griegs produksjon, men de er langt fra like gjennomført. I *Strykekvartett i g-moll* (op. 27) kommer det i tredjesatsen et «kvasi-fugato» (t. 167-198). Formen er her lik fugeeksposisjonen, med skiftende innsatser på tonika og dominant med fire innsatser. Etter innsatsene blir det derimot ingen reell polyfoni, da stemmene går over til å spille pizzicatoakkorder som akkompagnement til neste temainnsats i

stedet for å spille faktiske motstemmer. Mangelen på kontrapunktikk gjør at passasjen ikke kan kalles et fugato, men det er likevel tydelig at fugeformen har blitt brukt som modell.

I *Holberg-kantate* (EG 171), skrevet 1884, finner vi en tredje passasje i Griegs produksjon som slekter på fugeformen. I kantatens tredje sats bryter mannskoret ut i et 16 takter langt firestemmig fugato. På lik linje som i strykekvartetten, er det også her slik at inspirasjonen virker å ha tatt slutt etter temainnsatsene er ferdige og det skal skrives motstemmer til de neste innsatsene. I denne satsen er det faktisk snakk om kontrapunktikk og ikke akkompagnement, men særlig rytmisk er satsen svært lite interessant. I forbindelse med fugatoet er det tydelig at *Holberg-kantate* var et leilighetsarbeid som inspirerte Grieg lite, noe komponisten selv ga uttrykk for (jf. Johansen 1956:283f). Med andre ord ble det bare med ett virkelig vellykket fugato i Griegs produksjon, og det finnes i op. 8.

Noteeksempel 41: Fiolinsonate i F-dur (op. 8), tredje sats. T. 152-167.

Passasjer med kanon er en helt annen historie. I forrige delkapittel viste jeg til to satser som begge er gjennomført kanoniske. I tillegg til disse er det flere stykker som har kortere passasjer med kanon. Disse kan være så korte som et par takter, men det finnes også lengre imiterende passasjer. Det er både eksempel på svært strenge og mindre strenge imiterende passasjer. Bruk av kanon finnes både i tidlige og sene verk, og i så og si alle sjangre Grieg opererte i. Dette har jeg prøvd å gjenspeile referansene til de utvalgte eksempelpassasjene nedenfor. At spor av kanon finnes i store deler av Griegs produksjon, er en tydelig indikator på at imitasjon forble et nyttig satsteknisk verktøy for Grieg.

Grieg anvender kanonteknikken aller hyppigst i *Strykekvartett i g-moll* (op. 27). I dette verket er det kanonpartier i alle fire satser. Det blir rask tydelig for tilhøreren at kanonprinsippet skal stå sentralt i verket. Førstesatsens hovedtema er nemlig en kanon mellom førstefele og bratsj (presentert i t. 17-28).¹⁴⁴ Utenom hovedtemaet, er det også flere andre kortere passasjer i førstesatsen som er imiterende. I kvartettens andresats, verkets mest homofone, sniker Grieg inn én kort kanonpassasje (t. 89-92) – også her mellom førstefele og bratsj. Tredjesatsen preges av et lengre kanonisk parti mellom første- og andrefele (t. 25-42) som senere kommer igjen mellom førstefele og bratsj (t. 137-160/coda). Kvartettens finale er den mest interessante når det gjelder bruk av kanon. Den har, på lik linje som de andre satsene, en passasje med tostemmig kanon (t. 94-109), i tillegg til en noe simpel kanon i fire stemmer som kommer to ganger (t. 63-70 og 447-454). Satsens åpning er også kanonisk, og det er her Grieg virkelig viser hva han er god for. Her skrives nemlig kvartettens «mottotema» ut i firstemmig kanon (noteeks. 42).

Det er tydelig at Grieg gjør kanonteknikken til sin egen. Reglene han lærte i Leipzig blir tatt med en klype salt. Det er for eksempel ikke vanskelig å se for seg hvordan lærerne ville strøket over simultantverrstanden som oppstår i takt fire og fem i noteeksempel 42. «Forbudte» paralleller er heller ikke uvanlig å finne i Griegs imiterende passasjer.¹⁴⁵ Jeg har i kapitlet om Griegs harmonikk ovenfor, presentert hvordan brudd med de tradisjonelle satsreglene anses som typisk for hans harmoniske stil.¹⁴⁶ Det er derfor ikke overraskende at dette også forekommer i imiterende passasjer.

Lento

Noteeksempel 42: *Strykekvartett i g-moll* (op. 27), fjerde sats. Første sju takter.

¹⁴⁴ Hovedtemaet i førstesatsen av Griegs ufullendte *Strykekvartett i F-dur* (EG 117), har også et parti i kanon (presentert t. 13-16). Det er tydelig at kanonteknikken var spesielt attraktiv for Grieg når han arbeidet med strykekvartetter. Resultatet gir en «konverserende» effekt, som er typisk for kvartettsjangeren.

¹⁴⁵ Se f.eks. andre sats av *Klaverkonsert i a-moll* (op. 16), t. 55-57.

¹⁴⁶ Jf. delkapittel om friere bruk av dissonerende akkorder (s. 93ff)

Andre typiske eksempel på kanonpassasjer i Griegs produksjon er blant annet å finne følgende steder: t. 35-42 i første sats av *Fiolinsonate i F-dur* (op. 8), t. 383-394 i andre scene av *Scener fra «Olav Trygvason»* (op. 50), t. 53-72 i «Anitras dans» fra *Peer Gynt* (op. 23, nr. 16), t. 38-41 i «Gjetergutt» fra *Lyriske stykker V* (op. 54, nr. 1) og t. 4-23 i «Jeg lever et liv i længsel» fra *Fem dikt* (op. 70, nr. 2). Kanon og andre friere imiterende teksturer forekommer også i sammenheng med sekvenser, se for eksempel t. 9-12 i *Foran Sydens kloster* (op. 20), t. 94-101 i «Hyldningsmarsj» fra *Sigurd Jorsalfar* (op. 22, nr. 5) og t. 11-15 i «Hemmelighet» (op. 57, nr. 4). Et interessant eksempel på en mindre «melodisk» bruk av kanonteknikken i Griegs produksjon er å finne i t. 126-133 fra *Ballade i g-moll* (op. 24). Der blir en lang passasje med akkordbrytninger i sekstendedeler ført i tostemmig kanon med bare en åttendedel mellom innsatsene.

Andre polyfone passasjer

Det forekommer også kontrapunktikk som er av friere art i Griegs produksjon. Det være seg alt fra rent polyfone passasjer uten imitasjon til bruk av obligatstemmer. Også i disse tilfellene er det tydelig at kontrapunktkunnskapen fra studietiden har vært en viktig impuls.

I «Borghilds drøm» fra *Sigurd Jorsalfar* (op. 22 nr. 2) anvender Grieg f.eks. dobbelt kontrapunkt, en teknikk han lærte å kjenne gjennom teoristudiene. I dette tilfellet bruker Grieg en variant av satsens åpningsmelodi som kontrapunkt til den kromatisk synkende melodien. Melodien blir først plassert over kontrapunktet (noteeks. 43), før de etter et mellomspill bytter plass (noteeks. 44). Kontrapunktet er en jevn strøm av åttendedeler, noe som i tillegg får det teksturmessig til å minne om artsøvelser i tredje art. Dette tydeliggjør forbindelsen til teoriøvelsene ytterligere. Igjen er det tydelig at reglene om forbudte paralleller ikke var av stor betydning for Grieg etter studietiden, da det oppstår oktavparalleller i andre og fjerde takt i eksemplene. Se takt 63-70 av «I folketonestil» fra *Nordiske melodier* (op. 63, nr. 1) for et annet eksempel på Grieg bruk av dobbelt kontrapunkt.

Noteeksempel 43: «Borghilds drøm» (op. 22, nr. 2). T. 7-10. Arrangementet av (op. 56) er brukt som klaveruttog.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'cantabile'. The score consists of five measures. Below the bass staff, there are four pedal markings: 'Ped.', '* Ped.', '* Ped.', and '* Ped.'. The first measure has a long note in the bass staff. The second measure has a long note in the bass staff and a long note in the treble staff. The third measure has a long note in the bass staff and a long note in the treble staff. The fourth measure has a long note in the bass staff and a long note in the treble staff. The fifth measure has a long note in the bass staff and a long note in the treble staff.

Noteeksempel 44: «Borghilds drøm» (op. 22, nr. 2). T. 16-20. Arrangementet av suite (op. 56) er brukt som klaveruttog.

Det finnes også partier som er helt fritt polyfone. Noteeksempel 45 viser en passasje som eksempel på dette. Her ligger melodien i tenorstemmen, mens de to stemmene i høyrehånda fritt spiller kontrapunkt til denne. De skaper på denne måten et tydelig polyfont vev over bassens kvintgang. For et mindre kromatisk eksempel på en liknende tekstur, se t. 4-8 av *Bergliot* (op. 42).

Den mest elementære formen for kontrapunktikk er å skrive en enkel motstemme til en melodi. Slike motstemmer finner man i de fleste former for musikk, og Griegs er intet unntak. Motstemmer av både kortere og lengre art er alminnelig å finne. Den mer avanserte bruken av motstemmer er allerede gjennomgått. Noteeksempel 45 er således et eksempel på hvordan Grieg skriver to frie motstemmer til en melodi. For et eksempel på en simpel obligatstemme, se «På skogstien» fra *Fem dikt* (op. 26, nr. 5). Der har klaveret én linje som repeteres gjennom A-delen og en annen som gjennom B-delen. Disse lager på enklest mulig vis et kontrapunkt til sangerens melodikk.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo/mood is marked 'la melodia ben tenuto'. The score consists of two systems of three measures each. The first system shows a melody in the tenor voice (middle staff) and two counter-melodies in the treble and bass staves. The second system shows the same melody and counter-melodies. The first measure of the second system has a '7' above the treble staff.

Noteeksempel 45: «Det er den største dårlighet» (op. 66, nr. 2). T. 5-8.

Edvard Griegs harmonikk fra et lineært perspektiv

Mens forrige delkapittel viste eksplisitt kontrapunktikk i form av polyfon tekstur i Griegs produksjon, vil jeg nå bevege meg over på en mer implisitt form for kontrapunktikk – nemlig lineær harmonikk. Mens den eksplisitte kontrapunktikken presentert i forrige kapittel var unntak fra typisk Grieg-stil, men viktig for studien i form av en tydeligere «bro» mellom studier og komposisjoner, er den implisitte kontrapunktikken heller å finne i kjernen av Griegs musikk. Benedict Taylor (2016:6f) påpeker at Griegs harmonikk allerede i samtiden ble ansett som banebrytende, men at komponisten selv slet med å snakke om egne harmoniske nyvinninger. Poenget henter Taylor fra et brev til Henry T. Finck, hvor Grieg kommenterer samspillet mellom impulser fra folkemusikken og egen harmonikk (Grieg 1998:2:10). Det er i denne oppgavens sammenheng viktig å presisere at målet ikke er å vurdere *alle* impulsene som har inspirert Griegs utvikling av harmoniske innovasjoner, men å undersøke spesifikt hvordan *teoristudiene* kan ha lagt et håndverksmessig grunnlag for senere stilistisk innovasjon.

I oppgavens innledning gjorde jeg det klart at jeg opererer med et kontrapunktikkbegrep som ikke nødvendigvis er avhengig av en polyfon tekstur. I samme innledning ble det også presentert et sitat fra et Grieg-brev hvor komponisten selv sier at polyfoni for han alltid har vært mer som et middel enn som et mål.¹⁴⁷ Jeg mener derfor at kontrapunktstudiene i Leipzig kan ha gitt viktige impulser til Grieg i hans utforming av sin personlige harmonikk på tross av at hans produksjon er sterkt preget av homofoni. Kontrapunktikk som et harmonisk middel – og ikke et teksturmessig «mål» – er nemlig utbredt i produksjonen, og kommer til syne om man åpner for en mer lineær lesning av Griegs harmonikk enn tidligere.¹⁴⁸ Grieg uttrykker også, i det tidligere nevnte brevet til Finck fra 1899, at kromatisk linjeføring har vært viktig for hans harmonikk:

Når det gjaldt bruken av den kromatiske skala, var mine læreridealer navn som Bach, Mozart og Wagner. Der disse udødelige mestre gav uttrykk for det dypeste og inderligste, har jeg konstatert at de med forkjærlighet betjente seg av kromatisk linjeføring – enhver på sin egen, originale måte. På denne basis utviklet jeg litt etter litt i stillhet min sans for betydningen av det kromatiske element. (Grieg 1998:2:10)¹⁴⁹

¹⁴⁷ Se s. 11 ovenfor.

¹⁴⁸ Linjeføring som middel heller enn som mål, er også synlig i noen av fugene hvor passasjer med homofon tekstur får dominere. Se f.eks. noteeksempel 28 (s. 74) og avslutningen på strykekvartettfugen (EG 114)

¹⁴⁹ «Meine idealen Lehrer in der Verwendung der chromatischen Tonleiter sind durch den Namen *Bach, Mozart und Wagner* gekennzeichnet. Wo diese unsterblichen Meister das Tiefste, Innerlichste aussprechen, habe ich gefunden, dass sie sich mit Vorliebe der chromatischen Fortschreitungen bedienen – und zwar jeder in seiner eigenen originellen Weise. Auf diesem Basis habe ich meine Empfindung für die Bedeutung des chromatischen Elements für mich im Stillen allmählich ausgebildet.» (Grieg 1957:52)

Det er interessant hvordan Grieg her trekker frem Bach først, barokkens store kontrapunktiker. Like interessant er det at romantikkens store kromatiske linjemester, Richard Wagner, blir trukket frem. Det viser at han så til musikk hvor polyfoni og linjeføring hadde en spesielt sterk posisjon. John Horton (1948:119) påpeker også at Grieg lærte fra andre romantikeres musikk hvordan han kunne bruke kontrapunktiske teknikker for å skape en mer utfyllende tekstur og binde sammen kortere formdeler, og trekker særlig frem Schumann og Chopin.

I innledningens oppklaring av termene harmonikk og kontrapunktikk,¹⁵⁰ trakk jeg frem Ernst Kurths forståelse av spillet mellom de vertikale og horisontale kreftene i musikken. Det er derfor nå passende, mot oppgavens avslutning, å igjen returnere til Kurth. I boka *Romantische Harmonik* (1920) nevner han følgende som et av de sentrale elementene i senromantisk kernes stil: «vis à vis the chordal organization, the lines often assume primary importance for entire passages, and produce the harmonic progression as a by-product» (Kurth 1991:140).¹⁵¹ Som jeg skal vise i de følgende eksemplene på linearitet i Griegs harmonikk, er det tydelig at progresjonene ofte heller er et produkt av linjeføringen enn omvendt, og er således representativ for denne formen for senromantisk harmonikk.

Men hvordan gå frem? Når det er et så flytende skille mellom horisontale og vertikale krefter i musikken, hvordan avgjøre hva som er hva? Det finnes ingen absolutte svar, men man ser klare tendenser hvor den horisontale kraft i større eller mindre grad overstyrer den motsvarende vertikale kraft. Og prinsippet *gradsforskjell* står sentralt. For det er lett å komme med følgende kritiske innvending: Er ikke de fleste, kanskje til og med alle, harmoniske progresjoner lineære? Og mitt svar på det spørsmålet vil være: Jo, men i varierende grad. Jeg ønsker å flytte fokuset fra hver enkelt akkordklang til forbindelsene mellom akkordene ved å demonstrere hvordan den horisontale kraft er dominerende i flere typiske Grieg-passasjer. Hvis en gjennom analyse av Griegs produksjon kan vise at linjene, i større grad enn hver enkelt akkordklang, er grunnlag for sentrale harmoniske passasjer, er det en mulig indikator på at Grieg dro stor nytte av håndverket han ervervet i kontrapunktundervisningen i Leipzig.

Det ligger i sakens natur at tradisjonell harmonisk analyse, være seg i form av funksjoner eller trinn, vil være av liten nytte for å demonstrere de lineære tendensene i en harmonisk passasje. Det er heller ikke usannsynlig at disse analyseverktøyene har skyld i at vår oppfatning av Griegs harmonikk har endt opp med overvekt på det klanglige, vertikale aspektet. Det er disse analyseverktøyene som har vært gjeldende for harmonikk i tradisjonell musikkvitenskap,

¹⁵⁰ Jf. delkapittelet «Om termene harmonikk og kontrapunktikk» (s. 8ff).

¹⁵¹ «die Linien gewinnen oft für ganze Strecken wieder primäre Bedeutung gegenüber der akkordlichen Organisation und zeitigen die Klangfolge selbst als das Sekundäre» (Kurth 1920:320).

og det har ligget utenfor disse metoders rammer å analysere linearitet i harmonikken. I og med at jeg selv også er opplært etter nevnte metoder, vil følgende analyser være et metodisk eksperiment.

For å vise at dette er en måte å lese Griegs musikk som gjelder hele hans produksjon, skal jeg gå gjennom eksempel fra verk fra forskjellige deler av hans liv og fra forskjellige sjangre. For enkelhetens skyld har jeg delt inn Griegs produksjon i tre tidsperioder. Tidlige verk omfatter verk som er skrevet før 1870. Da faller hans gjennombruddsverk, *Klaverkonsert i a-moll* (op. 16) fra 1868, inn mot slutten av denne kategorien. Neste delkapittel tar for seg eksempel fra 1870- og 1880-tallet. I disse tiårene ble flere av hans mest kjente stykker skrevet, f.eks. *Peer Gynt* (op. 23) og *12 melodier til dikt av A.O. Vinje* (op. 33). Den sene perioden har jeg valgt å strekke helt tilbake til 1890. Ved å innlemme 1890-årene som en del av Griegs sene produksjon, vil både de spesielt klanglige satsene fra *Lyriske stykker V* (op. 54) og de spesielt kromatiske satsene fra *Norske folkeviser* (op. 66) bli behandlet sammen med radikale verk skrevet helt på slutten av Griegs liv.

Eksempel fra verk skrevet før 1870

Ettersom dette er en kronologisk gjennomgang, er det naturlig å starte med å kommentere verk skrevet mens Grieg fortsatt var i Leipzig. Som jeg har nevnt tidligere i oppgaven, påpeker Dinslage (1996:40) hvordan Grieg anvender en kromatisk-kontrapunkterende satsteknikk i sitt første opus. Også i stykker skrevet før op. 1, er det tydelige lineære trekk. Blant annet eksperimenterer Grieg tidlig med *Teufelsmühle*-sekvensen. Dinslage (1996:38) påpeker at denne er å finne i nr. 17 fra samlingen *Småstykker for klaver* (EG 104), skrevet 1858-59. De aktuelle taktene er gjengitt i noteeksempel 46. Ekkehard Kreft (2000:20ff) ser også på denne passasjen, og viser at den skiller seg noe fra hvordan mulige forbilder – Haydn, C.P.E. Bach, Beethoven og Schumann – tidligere hadde bygd opp sekvensen. Krefts konklusjon er derfor at passasjen viser hvordan Grieg, i svært ung alder, kunne eksperimentere seg frem til en egen variant av en svært komplisert harmonisk struktur (*ibid.* 23).

For denne oppgavens vedkommende, er det interessant hvordan denne passasjen viser at den unge Grieg interesserte seg for avanserte *lineære* strukturer. For selv om *Teufelsmühle*-sekvensen kan tolkes funksjonsharmonisk,¹⁵² er det tydelig at den er bygget på et lineært grunnlag. Sekvensens kjerne er en kromatisk basslinje, enten stigende eller synkende. Hvert sekvensledd inneholder tre akkorder, og har en stemme som går i motbevegelse til basslinjen. For at

¹⁵² Asbjørn Eriksen (1999:261f) demonstrerer dette, men skriver selv at en slik analyse kan virke presset.

bassens linje skal bli kromatisk gjennom sekvensen, sekvenseres hvert ledd alltid i små terser. Alle ledd består av én molltreklang i andreomvending, mens de to andre akkordene er varianter av septimakkorder – enten dominantseptim eller forminsket septimakkord. Drivkraften i progresjonen er alltid den lineære bassen og motbevegelsene mot denne som skifter mellom å fremtre i de forskjellige overstemmene (jf. noteeks. 46).

Som analysen av noteeksempel 46 klargjør, er det funksjonelt snakk om en dominantprolongasjon¹⁵³ i stykkets hovedtoneart. Utgangspunktet for passasjen er a-molls dominant, og passasjens mål deler samme funksjon. Mellom disse punktene er det derimot lite vits å anvende funksjonsanalysen. Her er det linjene som rår. Pilene markerer de lineære kreftene i passasjen: en synkende kromatisk linje i bassen og kromatisk stigende linjer fordelt mellom overstemmene. At det kan være vanskelig å avgjøre hver akkords funksjon innenfor denne komplekse, kromatiske sekvensen, tydeliggjør Grieg selv da han ikke klarer å bestemme seg for hvordan han skal notere sekvensens første akkord. Den noteres først som dominant til fiss, før den enharmonisk omtolkes til f-molls tysk-altererte vekseldominant. Den siste tolkningen er nok å foretrekke, men det er bemerkelsesverdig at Grieg her har gått for å notere akkurat samme akkord på to forskjellige måter rett etter hverandre.

Noteeksempel 46: «Molto adagio religioso» (EG 104, nr. 17). T. 5-7. Påført analyse.

Teufelsmühle bygger en interessant bro mellom Griegs studier og hans produksjon. Dinslage (2001:102) påpeker nemlig i en senere artikkel hvordan Grieg, i en av modulasjonsøvelsene til Papperitz, bruker en vending som antyder *Teufelsmühle*. Øvelsen, som er gjengitt som noteeksempel 47, har ikke fått noen rettelser utenom markering av en kvintparallell. Det er derfor naturlig å anta at slik kromatisk stemmeføring var etter lærerens smak. Den aktuelle vendingen er å finne i starten av fjerde takt. I forbindelse med Svendsens bruk av sekvensen, skriver

¹⁵³ Termen «prolongasjon» er hentet fra schenkeriansk musikkteori, og blir her brukt for å beskrive en utbrodering av en overordnet harmonisk funksjon – i dette tilfellet dominantakkorden.

Eriksen (1999:262) at det ikke er usannsynlig at Svendsen ble presentert for *Teufelsmühle*-sekvensen av lærerne ved Leipzig-konservatoriet. Svendsen og Grieg hadde samme teorilærere, men på forskjellig tidspunkt. Utfra gjennomgangen av Griegs teorioppgaver og lesing av Richters lærebøker, finner jeg ingen indikasjoner på at sekvensen har vært en del av undervisningen. Dette utelukker selvsagt ikke at lærerne kan ha presentert den avanserte sekvensen for studenter som var særlig interesserte, men det er mer sannsynlig at de møtte på progresjonen i musikk de ble kjent med utenfor teoriundervisningen. Noteeksempel 46 er uansett datert til 1858 i manuskriptet – Griegs første semester ved konservatoriet. Ut fra nivået på øvelsene Grieg fikk av lærerne på denne tiden, er det lite trolig at en så komplisert harmonisk progresjon ble demonstrert i klasserommet. Mangelen på korrigeringer av bruddstykket fra sekvensen som ble brukt i noteeksempel 47, indikerer likevel at elementet ikke var malplassert i oppgaveløsninger knyttet til undervisningen.

Allegro assai

4 *ritard.* *ff* *pp*

Noteeksempel 47: Modulasjonsøvelse for Papperitz (EG3:17v).

Lange strekk med *Teufelsmühle*-sekvens er ikke vanlig i Griegs produksjon, men bruddstykker dukker opp. Disse er ikke så lange at de blir til en faktisk sekvens, men heller kortere lineære passasjer hvor det er tydelig at *Teufelsmühle* har fungert som modell – ofte enda tydeligere enn det som kan observeres i noteeksempel 47. Sekvensmodellen med sin lineære motbevegelse rundt en mollkvartsekkstakkord er såpass karakteristisk at den vil gi assosiasjoner til *Teufelsmühle* selv om den ikke blir sekvensert, men heller blir brukt som grunnlag for andre lineære progresjoner. Slike progresjoner er å finne både i svært tidlige stykker og senere større verk.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Se f.eks. t. 23-25 i «Femårsdagen» (EG 103, nr. 6), t. 15 i «En drøm» (EG 103, nr. 9), t. 7-8 i «Morgendugg» (op. 4, nr. 2), t. 73 i «Fjellslått» (op. 19, nr. 1), t. 80-81 og t. 108-109 i «Hyldningsmarsj» (op. 22, nr. 5), t. 14-15 i *Sangerhilsen* (EG 170), t. 26-27 og t. 110-111 i første sats av *Norske danser* (op. 35) og t. 371-373 i tredje sats av *Fiolinsonate i c-moll* (op. 45).

Avslutningen av noteeksempel 47 knytter seg også til et annet poeng relatert til Griegs stil på dette tidspunktet som ikke har med *Teufelsmühle* å gjøre. Dinslage (2001:103) påpeker nemlig at den nest siste takten er et sitat fra Schumanns «Fürchtenmachen» (op. 15, nr. 11). I akkurat denne takten oppstår også den typisk Griegske progresjonen¹⁵⁵ bestående av liggetone og kromatisk fallende parallelle terser. Det er ikke usannsynlig at Grieg møtte på progresjonen i Schumanns musikk og senere gjorde den til en sentral del av sitt eget stilideal.

Kort tid etter han hadde reist hjem etter fullførte studier, flyttet Grieg til København. I disse årene sto jakten på et eget musikalsk uttrykk sentralt. Vinteren 1864-65 lykkes han, i følge Benestad og Schjelderup-Ebbe (2007:73), for første gang. Det er verkene *Hjertets melodier* (op. 5) og *Humoresker* (op. 6) de trekker frem som starten på et nytt kapittel i Griegs produksjon. Den mest kjente sangen fra Griegs tidlige produksjon er fra førstnevnte samling. I følge Benestad og Schjelderup-Ebbe regnes «Jeg elsker dig» (op. 5, nr. 3) som «en av romantikkens mest skattede kjærlighetsanger» (*ibid.*). Romansens forspill er nærmest som en studie i linearitet å regne (noteeks. 48).

Noteeksempel 48: «Jeg elsker dig» (op. 5, nr. 3). Forspill i klaveret.

Åpningen i klaveret starter med to linjer i motbevegelse som begge vokser ut av samme G. Mens «tenorstemmen» sniker seg kromatisk nedover, stiger «alten» diatonisk frem mot overgangen til første takt hvor bassens innsats understreker en skuffende vending. Tenorens linje fortsetter i første takt, nå en oktav høyere. Bassen hefter seg på denne synkende kromatiske linjen i parallelle store sekster. Sopranstemmen, som også er doblet en oktav lavere, starter i slutten av første takt en stigende kromatisk motbevegelse. Denne linjen demonstrerer bedre enn noen annen linje hvordan det horisontale her er av større betydning enn det vertikale. Dette fordi den ved to anledninger skaper krasse simultantverrstander til en av de andre stemmene.

¹⁵⁵ Jf. noteeksempel 38 (s. 98) med tilhørende kommentarer.

Synkende basstemme, både kromatisk og diatonisk, er det vanligste grunnlaget for lineær harmonikk i Griegs produksjon.¹⁵⁶ I en av øvelsene for Papperitz som jeg brukte som eksempel i oppgavens andre del,¹⁵⁷ eksperimenterte Grieg – innenfor tydelig funksjonelle rammer – med harmonisering av en slik synkende basslinje. Også i noteeksempel 48 er den synkende basslinjen sentral. Her starter den kromatisk, før den tar et diatonisk skritt inn i en kadenserende kvintrekke. Forspillet kan plausibelt tolkes funksjonelt som en todelt kvintgang (jf. Kreft 2000:33f), ikke ulikt min analyse av noteeksempel 6 som en dominantrekke. Det er likevel tydelig at passasjen i noteeksempel 48 er av en mer avansert art, med linjer som har en høyere grad av selvstendighet som skaper mer kompliserte samklanger, enn det Grieg presenterer i noteeksempel 6. Den kromatiske linjeføringen slører til akkordenes funksjon, særlig i overgangen til t. 2, som også er skillet mellom de to funksjonelle kvintgangene. I denne overgangen tydeliggjøres det at det er de lineære, heller enn de funksjonelt vertikale, kreftene som styrer satsen.

Ved å la bassen gå over til kvintskritt i t. 2, tydeliggjør Grieg kadensen inn i hovedtonearten, C-dur. Taylor (2016:84) påpeker at det er vanlig i Griegs musikk at en synkende basslinje – både kromatisk og diatonisk – etterfølges av kvintskritt, og trekker frem både *Småstykker for klaver* (EG 104) og *Fire klaverstykker* (op. 1) som tidlige eksempler. Dette er en teknikk for å tøyne kromatikken som Grieg begynte å anvende allerede i verk skrevet i Leipzig-tiden. Taylor mener Grieg har hentet dette fra de tidligere romantikerne, og peker særlig på Chopin som et sannsynlig forbilde (*ibid.*). I tillegg til å være av høyst lineær natur, er noteeksempel 48 et tidlig eksempel på typisk Grieg-harmonikk. Særlig gjelder dette «Chopin-akkorden» som ved to anledninger opptrer. Denne blir oppløst på typisk Grieg-vis ved å forlate dominantens dissonerende, tillagte sekst sprangvis.¹⁵⁸ Dette fører i eksemplets siste kadens til «Grieg-motivet» i klaverets overstemme. Noteeksempel 48 inneholder både røtter til Leipzig-tiden og elementer som senere skulle bli regnet som typisk for «Grieg-stil».

Et viktig element i Griegs utforming av et eget stilideal var ønsket om å skrive musikk med en nordisk, og særlig norsk, farge. Dette førte til en økt interesse for norsk folkemusikk. Denne interessen ledet etterhvert til flere opus med arrangement av norsk folkemusikk i Griegs produksjon. Det første av disse, *25 norske folkeviser og danser* (op. 17), ble til i 1869. Allerede i første sats, «Springdans», viser Griegs harmonisering tydelig lineære trekk (noteeks. 49).

¹⁵⁶ Forskjellige former for dette er synlig også i eksempel som er brukt ovenfor: Jf. noteeks. 36 (s. 95), 38 (s. 98) og 46 (s. 111).

¹⁵⁷ Noteeksempel 6 (s. 46).

¹⁵⁸ Jf. delkapittelet om friere bruk av dissonerende akkorder som del av Griegs harmoniske stil ovenfor (s. 93ff).

Daniel Grimley (2006:44) argumenterer for at den kromatiske linjen i venstrehånda ligger nærmere akademisk kontrapunktikk etter Bachs stil enn Wagners kromatikk, og sier eksplisitt at passasjen nok kan knyttes til Griegs studier ved Leipzig-konservatoriet. Venstrehåndsfiguren skaper en form for det Kurth (1917:262f) kaller *Die Polyphonie der einstimmigen Linie* som man finner hyppig i Bachs melodiske stil. Konseptet fremmer at én linje kan ha polyfone tendenser, slik at lytteren klarer å skille ut flere lag og høre linjen som en flerstemmig progresjon med harmoniske implikasjoner.¹⁵⁹ Dette underbygger – eller retter sagt, oppklarer – Grimleys argument om at passasjen stilistisk ligger nærmere «akademisk» Bach-kontrapunkt enn Wagnersk kromatikk.

The image shows a musical score for Grieg's *Springdans* (Op. 17, No. 1), measures 25-35. The score is in piano (pp) and features a complex texture with multiple voices. The left hand has a prominent bass line with a 'drone-bass' effect. The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The score is annotated with 'Ped.' and asterisks to indicate specific harmonic or performance points.

Noteeksempel 49: «Springdans» (op. 17, nr. 1). T. 25-35.

Kåre Grøttum viser, i sin magistergradsavhandling om harmonikken i op. 17 og 66, til samme lineære passasje som et eksempel på kromatikk brukt «for å skape klanglig variasjon over større klangflater hvor akkordikken ellers kan virke stillestående, og hvor kromatisk bevegelse oftest er forbundet med Orgp.» (Grøttum 1968:50). Dette demonstrerer hvordan tidligere lesning av Griegs harmonikk typisk har foretrukket å unngå å vektlegge det lineære til fordel for det klanglige aspektet. Satsen åpner riktignok med melodien spilt over «drone-bass» (t. 1-13), og satsens åpning er derfor en harmonisk stillstand slik Grøttum beskriver. Men for hver repetisjon av melodilinjens utvikler akkompagnementet seg både rytmisk og harmonisk, slik at satsens spenning hele veien øker. Den andre melodigjennomspillingen (t. 14-24) er preget av et akkom-

¹⁵⁹ Flere av Griegs melodilinjens er preget av en slik tekstur hvor én melodisk linje oppfattes som å ha flere lineære lag som igjen skaper følelse av en iboende harmonisk progresjon. Se f.eks. t. 81-85 av «Anitras dans» fra *Peer Gynt* (op. 23, nr. 16), hvor melodien tre lag skaper en progresjon typisk for Griegs kromatiske harmonikk.

pagnement bestående av diatoniske linjer i hemiolrytmikk. Noteeksempel 49 viser tredje gjennomspilling av melodien, og akkompagnementet har her utviklet seg til en mer rytmisk intensivert, kromatisk linje. Den siste gjennomspillingen av melodien (t. 36-46) er den første hvor «ordinære» funksjonelle akkorder, og homofon tekstur, er normen i akkompagnementet. Satsen har gjennom de fire melodirepetisjonene vokst fra å være harmonisk stillestående til å bli svært harmonisk aktiv. Dette gjennom to ledd med intensiverende linjeføring. Denne intensivering gjennom satsen tydeliggjør at funksjonen til det kontrapunkterende linjespillet i akkompagnementet ikke er å skape «klanglig variasjon» til en ellers harmonisk stillestående sats, men heller faktisk er selve kjernen til dens harmoniske og rytmiske fremdrift. Se for øvrig t. 5-11 i «Jølstring» fra samme samling (op. 17, nr. 4) for et liknende eksempel på en tydelig lineær figur som fungerer som akkompagnement på lik linje som i noteeksempel 49.

Grøttum vier spesielt mye plass til orgelpunkt i sin avhandling. Orgelpunkt er for all del et viktig trekk å studere i Griegs harmonikk – særlig i folkemusikkarrangementene – men også her blir hans avhandling et godt eksempel på hvordan eldre analyser av Grieg har neglisjert de horisontale kreftene i musikken. I stor grad er fokuset på hvilke samklanger som oppstår mellom orgelpunktet og de resterende stemmene, og i liten grad på hvordan disse oppstår gjennom linjespillet over – eller rundt – den stillestående stemmen. Et interessant eksempel er Grøttums analyse av t. 29-30 av en annen springdans fra samme opus (op. 17, nr. 3). Den aktuelle passasjen pluss de to påfølgende taktene er gjengitt i noteeksempel 50. I utdraget ligger tonen A som orgelpunkt – eller rettere sagt, liggetone – i en av mellomstemmene. Den fungerer først som grunntone i tonika i t. 29, og videre som septim i vekseldominanten i t. 30 (Grøttum 1968:32). Mitt største problem med denne analysen, som er plassert under Grøttums kapittel om orgelpunkt i op. 17, er at liggetonen på A – og hvilken funksjonsharmonisk rolle den spiller – er det absolutt minst interessante som skjer i disse taktene. Alle stemmene, med liggetonen som eneste unntak, representerer nemlig lineære krefter. Venstrehånda demonstrerer samme ideal som i noteeksempel 48, hvor en lineær kraft avbalanseres av en etterfølgende diatonisk kvintgang som fører frem til en slutning. Tonen E i høyrehånda bruker litt tid før den også utvikler seg til en kromatisk linje. Overstemmen er kanskje den mest lineære av alle, og er bygget opp av et kort motiv som sekvenseres trinnvis ned – siste gang i en intensivert versjon. Som helhet skaper overstemmens heldiatoniske linje en sterk kontrast til de andre stemmenes kromatikk i passasjen.

modell —→ ett trinn ned —→ ett trinn ned

a b a b b b'

poco a poco ritard. *a tempo*

Ped. * Ped. *

diatonisk kvintgang

Noteeksempel 50: «Springdans» (op. 17, nr. 3). T. 29-32. Påført analyse

Den mest interessante hendelsen i noteeksempel 50 er simultantverrstanden i t. 30. Grøttum (1968:32) skriver at denne gir vekselldominanten stor og liten ters samtidig, og at Grieg på den måten unngår å oppløse vekselldominanten ved å sette opp en dissonerende og «uventet klang» mot melodien. Påstanden er ikke feil, men heller fryktelig mangelfull. Det er nemlig tydelig at klangen oppstår når overstemmens melodiske sekvens møter understemmenes lineære overgang til den fransk-altererte vekselldominanten. Det endelige målet for både de lineære melodiske kreftene – og de tilsvarende funksjonsharmoniske kreftene – i passasjen nås i t. 32. Tverrstanden på vekselldominanten er et nødvendig ledd i den lineære prosessen mot dette målet.¹⁶⁰ På den måten er den klanglige effekten Grøttum beskriver et fenomen som vokser ut av Griegs linjeføring i passasjen, et aspekt som ikke drøftes av Grøttum i det hele tatt. Merk også hvordan den dissonerende akkorden med simultantverrstand er enharmonisk lik «Chopin-akkorden» på F. Her brukes denne akkordtypen på en høyst ukonvensjonell måte, da den aldri oppfattes som B-durs dominant, men hele veien fungerer som a-molls vekselldominant. Passasjen demonstrerer derfor godt hvordan Grieg, gjennom linjeføringen, sniker inn et typisk stilistisk fingeravtrykk i satsen. Det understreker også den innovative siden ved hans harmonikk, hvor det er tydelig at han søker etter nye veier for harmonikken. Her fører linjeføringen frem til en frisk, mindre konvensjonell – og kanskje enda mer *griegsk* – måte å bruke «Chopin-akkorden» på.

Men hvorfor egentlig polemisere mot Grøttum? Erlend Hovland (2017:51f) analyserer maktstrukturer i Grieg-forskningen, og presenterer den problematiske struktureringen av forskningsfeltet på følgende måte: «Undeniably (...) much of the musicological in-depth research were done by master's students, whereas the published books on Grieg tended to be aimed at the popular market, and thus avoided any in-depth analysis or critical study of their subject».

¹⁶⁰ Se for øvrig t. 29 i «Sommeraften» fra *Lyriske stykker X* (op. 71, nr. 2) for en liknende progresjon hvor den kromatiske føringen av den ene mellomstemmen fører til en betont simultantverrstand mot melodistemmen.

Dette er grunnen til at jeg har valgt å bruke de foregående avsnittene på å opponere mot en så godt som glemt magistergradsavhandling. Det virker nemlig som det nærmest var vedtatt at Griegs harmonikk var klanglig fundamentert, og linjer derfor bare kunne være av sekundær interesse. Denne holdningen kommer for eksempel til syne i fremstillingen av Griegs stil i Grieg-biografien produsert av denne generasjonens fremste Grieg-forskere (jf. Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:403).¹⁶¹ I Grøttums avhandling, derimot, kommer disse holdningene til syne i en eksplisitt analytisk kontekst, og de er som demonstrert ovenfor ikke vanskelige å argumentere mot. Hovland (2017) presenterer en situasjon hvor Grieg-forskningen baserte seg på avhandlinger på mastergradsnivå som igjen var betinget av premisser satt av forskerne, og i tillegg til dette var det nødvendig for studentene å forbli «i det sanne» for å i det hele tatt kunne vurdere en akademisk karriere. Det er innlysende at en slik runddans internt i diskursen ikke ville kunne føre til fruktbar forskning eller faktisk diskusjon rundt synet på Griegs musikk.

Jeg ønsker å runde av dette delkapittelet med å vise til noen ytterligere eksempler på lineære passasjer i Griegs produksjon skrevet før 1870, som av hensyn til oppgavens omfang ikke blir gjengitt med noteeksempel. *Symfoni i c-moll* (EG 119) har flere passasjer hvor de horisontale kreftene tydelig er styrende: f. eks. t. 1-5 og t. 103-123 i første sats og t. 346-361 i fjerde sats. Selv om den «forbudte» symfonien har flere særlig gode eksemplpassasjer, begrenser ikke de lineære tendensene seg til dette verket – et verk som Grieg tidlig ønsket å distansere seg fra (jf. Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:63ff). Det samme kan nemlig også sies om for eksempel t. 19-22 i *Agitato* (EG 106), t. 67-74 og t. 128-131 i andre sats av *Fiolinsonate i F-dur* (op. 8) og t. 13-27 i andre sats av *Klaverkonsert i a-moll* (op. 16). En annen interessant lineær passasje fra denne perioden er t. 173-186 i tredje sats av *Fiolinsonate i G-dur* (op. 13). Disse 13 taktene harmonikk er konstruert av tre ledd med sekvensering av den typisk griegske føringen av kromatiske linjer i terser mot en eller flere liggetoner.¹⁶²

Eksempel fra verk skrevet på 1870- og 80-tallet

De tre større verkene med dramatisk musikk i Griegs produksjon blir alle til i en intens periode med komponering under første halvdel av 1870-tallet: scenemusikk til Bjørnsons *Sigurd Jorsalfar* (op. 22) og Ibsens *Peer Gynt* (op. 23), samt operafragmentet *Olav Tryggvason* (op. 50) til libretto av Bjørnson. Særlig er teatermusikken blitt viden kjent. Utdrag fra op. 22 og op. 23 ble på 80- og 90-tallet bearbeidet og utgitt som orkesterversuiter (op. 46, 55 og 56), og det er i denne formen – separert fra dramaet musikken egentlig var skrevet til – den gjengse lytter

¹⁶¹ Den aktuelle passasjen blir sitert og kommentert i oppgavens konklusjon nedenfor (s. 133ff).

¹⁶² Jf. delkapittelet om kromatisk harmonikk i Griegs stil ovenfor (s. 98ff).

kjenner musikken. Alle disse tre orkestersuitene ble også utgitt for to- og firehendig klaver under samme opusnummer. Disse arrangementene har selvsagt også hjulpet på utbredelsen og tilgjengeliggjørelsen av musikken. Dette er med andre ord musikk som står helt sentralt i Griegs produksjon, og som også er representativt for hans virke som «moden» komponist.

Det er mye som burde blitt drøftet angående lineære passasjer i disse tre opusene. Jeg har valgt en passasje fra «Solveigs sang» (op. 23, nr. 19) som eksempel (noteeks. 51) – et stykke av Grieg som er både mye spilt og sunget. Originalversjonen er for sopransolo og orkester, men Grieg utga den i flere forskjellige versjoner. Den står som sistesats i *Peer Gynt-suite nr. 2* (op. 55, nr. 4), der bearbejdet for orkester uten vokal – og også utgitt i arrangement for to- og firehendig klaver under samme opusnummer. I tillegg har Grieg skrevet et vanskeligere, mer virtuost, klaverarrangement av sangen som er utgitt i *Klaverstykker over egne sanger II* (op. 52, nr. 4). Den er selvsagt heller ikke uvanlig å høre fremført av sangere med klaverakkompagnement. Harmonikken i den aktuelle passasjen er ikke endret i noen av de nevnte versjonene.

Noteeksempel 51: «Solveigs sang» (op. 23, nr. 19). T. 18-20. Arrangement av suiten (op. 55) er brukt som klaveruttog.

Noteeksempel 51 er preget av fallende kromatiserte linjer både i mellomstemmer og bassen. Særlig de to første slagene av eksemplets andre takt er interessante. Der beveger alle de tre understemmene seg, i form av dominantseptimakkorder, parallelt kromatisk nedover. Denne parallellføringen er en realisering av en av de to vanlige kategorier av intratonal kromatikk i Griegs stil.¹⁶³ Parallellføringsteknikk ble også så vidt nevnt i oppgavens andre del, nemlig i forbindelse med GADE-fugen (noteeks. 24). I t. 63-64 av denne skolefugen benytter Grieg nemlig en noe simplere utgave av samme harmoniske progresjon bestående av kromatisk synkende akkorder. Selv om jeg omtalte passasjen i noteeksempel 24 som en form for parallellføring, er den strengt tatt ikke det. Passasjen fra GADE-fugen har nemlig en tydelig motbevegelse i overstemmen. Likevel gir grunntonebevegelsen og de parallelle tersene en liknende effekt som parallellførte akkorder, men her i en mer polyfon tekstur. I «Solveigs sang» er det

¹⁶³ Jf. delkapittel om «kromatisk harmonikk» i Griegs stil ovenfor (s. 98ff).

bare ett ledd med faktisk parallelle septimakkorder før den samme motbevegelsen som i GADE-fugen trer inn og dominantseptimakkorden på B oppløses konvensjonelt som italiensk veksel-dominant.¹⁶⁴

I noteeksempel 52 har jeg sammenliknet progresjonene fra GADE-fugen og «Solveigs sang» med streng kromatisk parallellføring slik den er å finne i f.eks. «Siri Dale-visen» (note-eks. 36). Dette er et forsøk på å vise hvordan utdrag fra en studentkomposisjon kan knyttes til en progresjon som er typisk for Grieg-stilen. Progresjonen i «Solveigs sang» fungerer som en hybrid – en slags bro som viser koblingen mellom progresjonen i skolefugen og de kromatisk fallende dominantseptim-akkordene som er typisk for Griegs stil. Merk at det her ikke er snakk om en organisk stilistisk utvikling, da Grieg eksperimenterte med streng kromatisk parallellføring av dominantseptimakkorder i verk skrevet før både op. 22 og 23.¹⁶⁵ Likevel viser sammenlikningen forskjellige varianter av en typisk Grieg-vending, og hvordan den kan kobles til musikk skrevet som teorioppgave.

The image shows a musical notation example with three measures. The first measure is labeled 'Fra GADE-fugen (trasponert)' and contains chords H, Bb7, and A. The second measure is labeled 'Fra «Solveigs sang»' and contains chords H7, Bb7, and A. The third measure is labeled 'Parallele dominantseptimakkorder' and contains chords H7, Bb7, and A7. The notation shows a treble and bass clef with notes and chords. Arrows indicate the chromatic movement of the notes between measures.

Noteeksempel 52: Sammenlikning av progresjoner fra noteeksempel 24 og 51.

Ballade i g-moll (op. 24), en stor variasjonssats over en norsk folketone for solo klaver, viser igjen Griegs typiske kombinasjon av lineære harmoniske krefter i samspill med impulser fra folkemusikken. Taylor (2016:88) omtaler åpningen av satsen (noteeks. 53) som «perhaps the highpoint of Grieg's early use of descending chromatic lines». Med Griegs tidlige bruk av synkende kromatiske linjer mener Taylor her en bruk av kromatiske linjer som ikke er gjennomført systematisk og fortsatt har klare aspekter av funksjonell harmonikk (*ibid.* 89). Senere i verket (t. 210-14) kommer det derimot en passasje med stigende parallellføring av dominantseptimakkorder i andreomvending,¹⁶⁶ noe Taylor omtaler som «more extreme techniques of intervallic

¹⁶⁴ Samme vending er for øvrig også å finne i t. 23-24 av «Borghilds drøm» fra *Sigurd Jorsalfar* (op. 22, nr. 2).

¹⁶⁵ Se f.eks. t. 94 fra *Foran Sydens kloster* (op. 20) for en kort passasje med kromatisk fallende septimakkorder i grunnstilling typisk for Grieg-stilen.

¹⁶⁶ Noen år tidligere anvendte Grieg en liknende variant med kromatisk stigende dominantseptimakkorder i tredjeomvending: Se «Hyldningsmarsj» (op. 22, nr. 5), t. 112-117.

succession taken beyond tonal function» (*ibid.* 90). Hvorvidt passasjen er «beyond tonal function» er diskutabelt, men at kromatikken er av mer radikal art enn normalen i Griegs musikk, er helt klart. Verket kan derfor sies å inneha en slags stilistisk mellomposisjon, hvor det både finnes eksempel på mer tradisjonell lineær harmonikk innenfor funksjonelle rammer, og mer radikal linearitet som er på randen av å bryte med disse. Sammenliknet med andre verk basert på folkemusikk, kan en si at enkeltpassasjer i op. 24 anvender den ekstreme formen for lineariteten som er mer typisk for op. 66 (jf. noteeks. 36), mens hovedregelen er en mer utbrodert variant av den overordnet funksjonelle lineariteten som også finnes i op. 17 (jf. noteeks. 50).

Parallellføringsteknikken brukt i den mer radikale passasjen i verket (t. 210-14), er helt klart lineær – men med linjer som har liten selvstendighet. Teknikken ligger nærmere det man kaller blokkharmonisering. Om man ser på utviklingen av linearitet i Griegs harmoniske stil, vil kromatisk parallellføring være blant det mest radikale – men også lengst unna utgangspunktet i kontrapunktstudiene. Et grundigere blikk på parallellføring blir gitt i neste delkapittel om Griegs sene verk. For å holde oss nærmere det kontrapunktiske aspektet, velger jeg derfor heller å fokusere på satsens åpning som et eksempel i dette delkapittelet.¹⁶⁷

Andante espressivo

Noteeksempel 53: Ballade i g-moll (op. 24). Første åtte takter.

I sine kommentarer til satsens åpning (noteeks. 53) fokuserer både Kreft (2000:215f) og Taylor (2016:88f) på de synkende kromatiske linjene, særlig i basstemmen. Dette er nok den sterkeste lineære kraften, men langt fra den eneste. Linjene i eksemplet er preget av relativt høy grad av

¹⁶⁷ Se for øvrig kadensen i t. 30-32 for et tredje parti som helt tydelig er av lineær karakter, men som jeg av hensyn til oppgavens omfang ikke får drøftet her.

selvstendighet, og utgjør tydelig den dominerende kraften. Eksemplets tekstur likner en fri polyfon sats, med overstemmens folketone som *cantus firmus*. Det er for så vidt heller ikke bare kromatiske lineære krefter i spill da flere av linjene har ledd med store sekundskritt. Medregnet både store og små sekundskritt, utgjør basstemmen en kontinuerlig synkende linje fra énstrøken Ess og ned til store B. Mellomstemmene er heller ikke gjennomført kromatiske, og «alt»-stemmen er tidvis preget av sprangvis bevegelse. I dette tilfellet svekker ikke dette stemmens funksjon i den polyfone teksturen, heller tvert om da den utgjør et kontrapunkt til melodien som er av mer melodisk art enn de andre motstemmene.

Når en snakker om lineær harmonikk i Griegs musikk, er det lett å låse det til korte kromatiske passasjer – særlig vanlig er korte passasjer med kromatisk fallende basslinje. Det er i slike passasjer at det lineære aspektet er mest synlig, men linearitet avhenger verken av kortfattethet eller kromatikk. Den korte Ibsen-sangen «Borte!» fra *Seks dikt* (op. 25, nr. 5) er et strålende eksempel på hvordan Grieg også kunne bruke lineariteten som en strukturerende parameter (noteeks. 54). Satsen er riktignok bare på 13 takter, men utgjør likevel en sluttet ABA-form. Både A-delene (t. 1-4 og 9-13) og B-delen (t. 5-8) er bygd opp rundt den intratonale modellen med synkende kromatiske parallelle terser/sekster mot liggetone som er typisk å finne i Griegs kromatiske harmonikk. Medregnet både store, små og forstørrede sekundskritt binder bassens linje satsen sammen. Det eneste virkelige bruddet i denne lineære kraften er overgangen fra A- til B-delen, et brudd som derfor kan regnes som formdannende ved at den tydelig indikerer en start på noe nytt. B-delen og reprisen av A-delen blir bundet sammen gjennom en kontinuerlig fallende linje fra lille H til store E i bassen.

Et annet strukturerende element i noteeksempel 54 er de tomme oktavene som åpner hver andre takt. I A-delen er det toneartens kvint, H, mens det i B-delen først er en toneartsfremmed F etterfulgt av en C. Merk den strukturelle rollen til denne F-en, da den – i motsetning til klaversatsens kromatikk – er den eneste ikke-diatoniske tonen i sangstemmen. I B-delen forlattes begge de tomme oktavene ved tritonussprang. Dette spranget er en uttrykksfull, klanglig kontrast til A-delenes tilsvarende, stabile kvintsprang. Men for ikke å miste enhetsfølelse i denne korte satsen, er det også en viss systematikk i denne kontrastvirkningen. Ved første øyekast kan det virke som tonen F kommer ut av ingensteds, og at dens eneste strukturelle funksjon er å skape den uttrykksfulle kontrasten som skiller B-delen fra A-delen. Det er imidlertid ikke tilfellet. F-en kan nemlig naturlig leses som en del av den kromatiske bevegelsen E-F-Fiss i t. 4-5. Den samme bevegelsen kommer en kvart lavere i t. 6-7. Også disse sentrale kontrastvirkningene er altså betinget av den lineære grunnstrukturen som ligger i klaverakkompagnementet.

Andante e ben tenuto

p

De sid-ste gæ-ster vi fulg-te til grin-den far-vel-lets re-ster tog nat-te-vin-den.

p molto legato

mf

I ti-fold ø-de lå ha-ven og hu-set, hvor to-ner sø-de mig nys be-ru-sed.

dim.

Più andante

p

Det var en fest kun før nat-ten den sor-te; hun var en gæst kun, og nu er hun bor-te.

p

pp

Noteeksempel 54: «Borte!» (op. 25, nr. 5).

Linjeføring er også tydelig et strukturerende element i en del formdeler av større verk. Et eksempel på dette er t. 509-562 av *Gammelnorsk romanse med variasjoner* (op. 51), komponert mot slutten av 1880-tallet. Denne lange passasjen er konstruert av linjer, hovedsakelig kromatiske, som over et kromatisk dreierende bassostinat vokser seg opp mot et kulminasjonspunkt i t. 540 for så å synke ned igjen. Et liknende eksempel er den humoristiske fjerdesatsen fra *Kantate til Karl Hals* (EG 164) hvor Grieg strukturerer den 26 takter lange introduksjonen rundt et gradvis intensiverende kromatisk-lineært kaos spilt på «Brödr. Hals's alle Pianoforter i Kor». De lineære tendensene i Griegs produksjon finnes ikke bare på mikronivå, som for eksempel

prolongering av en gitt funksjon, men også som en strukturerende parameter for lengre passasjer som formdeler og hele satser. Jeg har her valgt å vise til eksempel hvor dette er synlig på notebildets overflate. I en del andre verk vil disse strukturerende lineære kreftene derimot først komme til syne etter reduksjon av satsen til dens harmoniske skjelett.

Jeg ønsker også å vie plass til lineære progresjoner som ikke nødvendigvis er utpreget kromatiske. Diatoniske linjer kan være like strukturelt viktige, men blir ofte regnet som underordnet ellers funksjonelle progresjoner. Det er en plausibel tolkning i veldig mange tilfeller, men i Griegs produksjon finnes det også eksempel på passasjer hvor de diatoniske linjene tydelig spiller en viktigere rolle enn funksjonene til akkordene som skulle oppstå som et produkt av den gitte linjeføringen. Et godt eksempel på en slik passasje er taktene fra «Kvålins halling» fra *Album for mannssang* (op. 30, nr. 4) som er gjengitt i noteeksempel 55. Der synger mannskoret et akkompagnement hvor den diatoniske linjeføringen tydelig er grunnlaget for harmonikken og ikke omvendt. Passasjen kan med sine parallelle terser kombinert med orgelpunkt tolkes som en diatonisk variant av den intratonale progresjonen som ikke er utypisk for Griegs kromatiske harmonikk, og som også var grunnlaget for bl.a. noteeksempel 54.

The image shows two systems of musical notation for 'Kvålins halling'. Each system consists of a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line.

System 1:
 Vocal: dei - da, su-de-li - ta, lut-tam, su-de-li - te sut-tam, su-de-li - te dei - da, su-de-li - te
 Piano: sut - tam, sut - tam, sut - tam, sut - tam,

System 2:
 Vocal: lut-tam, su-de-li - te sut-tam, su-de-li - te dei
 Piano: sut - tam, sut - tam, sut - tam, sut - tam,

Noteeksempel 55: «Kvålins halling» (op. 30, nr. 4). T. 9-16.

Av hensyn til oppgavens omfang har jeg ikke mulighet til å drøfte alle passasjer med lineær harmonikk som kunne tjene som gode eksempler. Særlig var dette et problem for dette delkapitlet, da Grieg var svært produktiv på 1870- og 80-tallet. Som en avrundning ønsker jeg derfor raskt å henvise interesserte lesere til noen ytterligere passasjer som tydelig er preget av lineær harmonikk: t. 438-450 i tredje scene fra *Scener fra «Olav Trygvason»* (op. 50), t. 30-65 i «Bruderovet. Ingrid's klage» fra *Peer Gynt* (op. 23, nr. 4), t. 600-607 i første sats av *Strykekvartett i g-moll* (op. 27), t. 26-40 i *Den bergtekne* (op. 32), t. 16-29 i *Albumblad* (EG 109), t. 15-23 i «Eit vennestykke» fra *12 melodier til dikt av A. O. Vinje* (op. 33, nr. 10), t. 44-56 i første sats av *Cellosonate i a-moll* (op. 36), t. 7-17 i fjerde sats av *Holberg-kantate* (EG 171) og t. 11-19 i «Vær hilset, I damer» fra *Seks dikt* (op. 49, nr. 3).

Eksempel fra verk skrevet etter 1890

Lyriske stykker V (op. 54) er etter Benestad og Schjelderup-Ebbes (2007:321) mening det ypperste Grieg produserer i den sentrale serien med karakterstykker. Opuset, skrevet i 1891, er blant annet kjent for to satser med spesielt klanglige kvaliteter. I følge Benestad og Schjelderup-Ebbe tolker Grieg i «Notturmo» (op. 54, nr. 4) «nattens mystikk i slørende klanger, forsterket av uvanlige rytmiske finesser», mens «Klokkeklang» (op. 54, nr. 6) er «en rendyrket klangstudie, harmonisk sett uten sidestykke i samtiden, et dristig impresjonistisk eksperiment» (*ibid.* 322). Sistnevnte sats er et stilistisk eksperiment og en radikal sats i Griegs produksjon – en slags klanglig ekvivalent til den radikale kromatiske linjeføringen i «Siri Dale-visen» (op. 66, nr. 4). Taylor (2016:128) skriver at hvis noen satser i Griegs produksjon peker direkte fremover mot «the systematic types of procedure that would dominate the tonally emancipated music of early twentieth-century modernity», så er det «Klokkeklang» og «Siri Dale-visen».¹⁶⁸ Den mindre radikale «Notturmo» kan, etter min mening, sies å befinne seg et sted mellom disse to radikale stilistiske ytterpunktene. Satsen har, som Benestad og Schjelderup-Ebbe påpeker, helt klart klanglige kvaliteter. Samtidig blir satsen i stor grad drevet fremover av lineære krefter, og benytter samme lineære paradigme som man finner i nettopp «Siri Dale-visen» (jf. noteeks. 36). En passasje fra satsen som demonstrerer dette, er gjengitt i noteeksempel 56.

¹⁶⁸ At særlig «Siri Dale-visen» (op. 66 nr. 4) innehar en slik særposisjon i Griegs produksjon, tydeliggjøres av at satsen også er blitt løftet frem som eksempel på utviklingen mot tonalitetsoopløsning i musikkhistorien av sentrale figurer i europeisk musikkvitenskap som Ernst Kurth (1920:332f) og Carl Dahlhaus (1989b:309f).

Noteeksempel 56: «Notturmo» (op. 54, nr. 4). T. 48-54.

Det vil falle utenfor denne oppgavens prosjekt å dykke dypt ned i de klanglig radikale satsene, særlig representert ved «Klokkeklang». Dette er én side ved Griegs harmoniske innovasjon, men langt fra den eneste. Jeg vil heller rette fokuset mot den andre, tydeligere lineære – men likefullt radikale – retningen i Griegs sene harmoniske stil. I løpet av oppgaven har det ikke sjelden dukket opp referanser til *Norske folkeviser* (op. 66), skrevet i 1896. Særlig har dette vært knyttet til den frie behandlingen av dissonerende akkorder gjennom «Siri Dale-visen» (noteeks. 36), men ble også drøftet i forbindelse med kontrapunktikken fremvist i «Det er den største dårlighet» (noteeks. 45). Grieg var selv bevisst op. 66 sin spesielle posisjon i hans produksjon. Jeg har f.eks. tidligere i oppgaven sitert et brev til Röntgen fra 1896, hvor Grieg skriver at han i op. 66 satt noen «hårreisende harmoniske kombinasjoner» på papiret.¹⁶⁹ I tillegg skriver han følgende i et brev til Finck fra 1899:

Harmoniernes rike har alltid vært min drømmeverden, og forholdet mellom min egen harmoniske følelse og den norske folketone har vært meg et mysterium. Jeg har oppdaget at våre folke-melodiers dunkle dybde skyldes deres rikdom på uante harmoniske muligheter. I min bearbeidelse av folketonene i op. 66 og også ellers har jeg forsøkt å gi uttrykk for min anelse om de skjulte harmoniene i våre folketoner. Med dette for øye har jeg vært spesielt tiltrukket av kromatiske linjer i den harmoniske vev. (Grieg 1998:2:10)¹⁷⁰

¹⁶⁹ Se s. 32 for hele sitatet med gjengivelse av den opprinnelige tyske formuleringen og tilhørende referanser.

¹⁷⁰ «Das Reich der Harmonien war immer meine Traumwelt und das Verhältnis meiner harmonischen Empfindungsweise zu der norwegischen Volksweise war mir selbst ein Mysterium. Ich habe gefunden, dass die dunkle Tiefe unserer Weisen in deren Reichtum an ungeahnten harmonischen Möglichkeiten ihren Grund hat. In meiner Bearbeitung der Volkslieder Op. 68 [c: 66] und auch sonst, habe ich es versucht, meine Ahnung von den verborgenen Harmonien unseres Volktones einen Ausdruck zu geben. Für diesen Zweck haben mich ganz besonders die chromatischen Tonfolgen im harmonischen Gewebe stark angezogen.» (Grieg 1957:51f.)

Denne utforskningen av «drømmeverdenen» når et slags kulminasjonspunkt i de mest radikale passasjene i op. 66, men har på ingen måte vært fraværende i de foregående eksemplene heller. Man kan gå så langt som å si at denne jakten på en personlig, harmonisk drømmeverden, er kjernen i Griegs harmoniske stil i alle former og sjangre. Det er på mange måter denne harmoniske utforskningen forskerne prøver å definere gjennom studier av Griegs harmonikk, og Grieg trekker i sitatet ovenfor selv frem op. 66 – og hvordan han i opuset spinner sin harmoniske vev med kromatiske linjer – som eksempel.¹⁷¹ Det gjør dette verket helt sentralt for denne oppgavens problemstilling knyttet til linearitet i Griegs musikk.

Jeg har til nå i oppgaven styrt unna en detaljanalyse av passasjene med parallelle septimakkorder. Noteeksempel 56 demonstrerer et langt strekk med bruk av denne teknikken, mens avslutningen av «Siri Dale-visen» (noteeks. 36) viser det mest ekstreme tilfellet i Griegs produksjon hvor parallellføringen både er stigende og synkende i tillegg til å være kombinert med tidvis skarpe dissonanser i melodien som ikke behandles konvensjonelt. Jørgen Jersild (1970:56) analyserer den sistnevnte passasjen funksjonelt som en kvintskrittssekvens, stigende og fallende, hvor annenhver akkord er tritonussubstituert. Taylor (2016:100f) er kritisk til funksjonell analyse av passasjen da han mener det bommer på poenget, og påpeker i tillegg at en del funksjonell harmonisk syntaks virker å ikke være reversibel: «What is acceptable slipping down chromatically sounds bizarre and destructive when rising» (*ibid.*). Dette er en problematikk som ikke kommer frem i Jersilds funksjonelle analyse av den stigende parallellføringen som en variant av den stigende kvintskrittsekvensen. For mens det gir mening at en kromatisk fallende rekke med dominantseptimakkorder kan leses som en rekke med tyskaltererte akkorder som løses til dominantseptimakkorder, virker en lignende funksjonell lesning av den stigende parallellføringen tvunget og på grensen til absurd. Dette henger selvsagt sammen med konvensjonene for dissonansbehandling som er tett knyttet til fallende oppløsning.

Jersilds interpretasjon fungerer fint på kromatisk fallende septimakkorder, særlig forklarer den godt korte parallellføringspassasjer slik vi så i forbindelse med «Solveigs sang» (jf. noteeks. 51 og 52). Også passasjen fra «Notturmo» (noteeks. 56), hvor parallellføringen tydelig er en fortsettelse av den foregående fallende kvintskrittssekvensen, gir Jersilds analysemodell en plausibel forklaring. Når det derimot er snakk om lengre strekk hvor de spenningsfylte og dissonerende akkordene ikke får en faktisk oppløsning, men bare føres videre til nye spenningsfylte, dissonerende akkorder, og dette ikke tydelig er knyttet til kvintfall, blir jeg tvilsom. Etter en viss mengde uopløste kromatisk parallellførte dominantseptimakkorder, særlig stigende

¹⁷¹ Se også «Det var i min ungdom» (nr. 5) og «Gjendines bådnåt» (nr. 19) for andre satser i op. 66 som er spesielt lineære, men som av hensyn til oppgavens omfang ikke blir analysert i her.

men også synkende, svekkes nødvendigvis den funksjonelle spenningen, og de lineære kreftene blir dominerende på bekostning av denne.

Selv om Taylor (2016:100) fokuserer på linjeføringen, åpner han for at det kan gi mening å analysere hver enkeltakkords funksjon i f.eks. «Notturmo» (noteeks. 56), men mener derimot at dette ikke er noe poeng i «Siri Dale-visen» da den i så stor grad unnlater å følge «functional etiquette». Daniel Grimley (2006:100) gjennomfører et spennende eksperiment knyttet til Griegs unngåelse av slik etikette, og rekomponerer satsens avslutning slik at den bedre passer funksjonsharmoniske konvensjoner mens han i så stor grad som mulig forsøker å beholde Griegs stemmeføring. Resultatet viser at Griegs harmonisering i noen grad kunne blitt tilpasset konvensjonene, mens det sentrale poenget forblir at Grieg faktisk velger å ikke gjøre disse tilpasningene. Brudd med satstekniske konvensjoner forblir et viktig moment når det gjelder denne passasjen. Gjennomgangen av Griegs teoriopplæring i del 2 ovenfor bør også være bevis nok på at Grieg i aller høyeste grad hadde kunnskap nok til å kunne gjøre nettopp en slik tilpasning, om dette var etter hans ønske og intensjon.

I noteeksempel 57 har jeg gjort en enkel reduksjon av avslutningen i «Siri Dale-visen» (noteeks. 36) og påført mitt analyseforslag. I og med at passasjen starter og slutter på samme akkord, og i tillegg har høyde- og vendepunkt på en alterert utgave av denne, mener jeg det er naturlig å anse passasjen som en prolongasjon. Akkorden det er snakk om er G-dur, durvarianten av stykkets tonikatreklang. I og med at den i alle tre forekomster opptrer i typisk dominantisk form,¹⁷² er det naturlig å analysere passasjen som en prolongasjon av c-molls dominant, og ikke som en avslutning med pikardisk ters i hovedtonearten g-moll. Dette stemmer også godt overens med tanke på forberedelse av verkets neste sats, «Det var i min ungdom» (op. 66, nr. 5), som går i c-moll og skal spilles *attacca*.¹⁷³ Det som skjer mellom disse tre referansepunktene – linjeføringens utgangspunkt, vendepunkt og mål – er helt og holdent lineært. I de første fire taktene utgjør reduksjonen av melodien en diatonisk motbevegelse til understemmenes stigende kromatiske parallellbevegelse. Denne kontrapunkterende linjen øker spenningen frem mot vendepunktet, som er melodien mål. Etter spenningskurvens høydepunkt vender understemmene og synker kromatisk ned mot den avsluttende halvslutningen. Merk at de tre formene dominantakkorden opptrer i samsvarer med spenningskurven: første gang som en dominantseptim-

¹⁷² Den siste forekomsten, som er en G-durtreklang i grunnstilling, får en tydelig dominantisk klang av det vanlige kadensmønstret den er et resultat av (alterert veksel dominant etterfulgt av dominant med kvartseksforholdning).

¹⁷³ Se også Kevin J. Swindens (2005:116ff) analyse hvor han vier god plass til å argumentere for en tolkning av passasjen som nettopp hjemmehørende på subdominantplanet c-moll. Jersild (1970:56) analyserer også avslutningen som overordnet i c-moll, men mener vendepunktet utgjør et tonalt utsving til f-moll. En del andre teoretikere virker å foretrekke en lesning i g-moll med pikardisk ters på siste akkord (jf. Yang 1998:159f, Grimley 2006:98ff, Taylor 2016:100).

I forordet til førsteutgaven, som også er gjengitt i sin helhet i Monrad Johansens Grieg-bok, står det bl.a. følgende: «Min Oppgave ved Overføringen til Pianoet var et Forsøg på, lad mig kalde det stilisert Harmonisk at hæve disse Folketoner op til et kunstnerisk Niveau» (Grieg i Johansen 1956:396). Det er tydelig at Grieg beholder ett ben plantet i kunstmusikkdiskursen, og at intensjonen er å «heve» folkemusikken til samme «kunstneriske nivå» gjennom sine arrangement – verdiladde formuleringer som sier mye om Griegs kunstsyn, og prosjekt. Man kan stille spørsmålsteget ved hvorvidt det ikke var nettopp dette han gjorde med de vokale folkevisene i op. 66, men utfra den enorme forskjellen i behandlingsmåte folketonene får i op. 66 og 72, er det tydelig at prosjektet er annerledes. Mens op. 66 kan analyseres som et diskurskrasj hvor de diatoniske folkemelodiene tidvis blir slave til den kromatiske linjeføringen (jf. noteeks. 36 og 45), er det diskursive maktforholdet snudd på hode i op. 72.¹⁷⁴ I disse bearbeidelsene er det de stilistiske spillereglene som følger med folkemusikktradisjonen som legger premissene. Denne fundamentale forskjellen på op. 66 og 72 kommer bl.a. frem av op. 72s overveiende diatoniske tonespråk sammenlignet med op. 66s ekstreme kromatikk.¹⁷⁵ De passasjene som preges av kromatiske linjer i op. 72 ligger nærmere den mer avmålte formen for kromatikk man finner i f.eks. op. 17.¹⁷⁶ Selv om de europeiske impulsene i større grad er underordnet de norske i dette opus, er de tydelig med i spillet som utformer stilen til «den nye Grieg».

Samlingens tredje slått, «Bruremarsj fra Telemark» (op. 72, nr. 3), er et godt eksempel på hvordan spill med de lineære kreftene i musikken var en faktor i eksperimenteringen mot et nyere stilideal for Grieg. David Monrad Johansen (1956:397) skriver at man i satsen møter «en harmonikk så dristig og en linjeføring så hensynsløs i sin ubendige frihetstrang at den er like ved å sprengte den tonale ramme og begi seg ut i atonalitetens anarkistiske rike». Taylor mener Monrad Johansen går noe for langt i sin påstand, og skriver «that even if atonality is foreshadowed in the level of harmonic dissonance and independence of lines, these lines themselves create strong directional order and sense of tonal centrality» (Taylor 2016:61). Taylor leser op. 72 som en utforskning av en ny klanglig kategori i Griegs musikk som er bygd på en kombinasjon av «tonal simplicity» (orgelpunkt, kvintprogresjoner, ostinat) og lineære fremgangsmåter som ofte skaper skarpe dissonanser mot melodilinjen (*ibid.* 61f). Denne sammenstillingen av stilistiske elementer kommer tydelig frem i Griegs bearbeidelse av slåttens første frase (noteeks. 58).

¹⁷⁴ Ståle Kleiberg (1996) illustrerer dette med å trekke en linje til feiden mellom landsmål og riksmål i Norge: I tidligere folketonearrangement drev Grieg med «norskifisering» av et fremmedspråk, mens han i op. 72 heller bygger noe nytt og annerledes med de norske slåttene som utgangspunkt.

¹⁷⁵ Taylor (2017:116) nevner den kromatiske midtdelen i «Haugelåt» (nr. 4) og et kort strekk med kromatiske linjer i midten av «Røthams-Knut» (nr. 7) som unntak. Begge disse midtdelene er tilføyd slåttene av Grieg (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:373). Her tar han seg større frihet som arrangør, og ligger tidvis nærmere op. 66s stilideal.

¹⁷⁶ Jf. f.eks. t. 23-28 i «Jon Vestafes springdans» (op. 72, nr. 2) og noteeksempel 49 (s. 115).

Alla Marcia (♩ = 92)

p

Led. Led. Led. Led. Led. Led. Led. Led. Led. Led. *

Noteeksempel 58: «Bruremasj fra Telemark» (op. 72, nr. 3). Første fem takter.

Marciale (♩ = 92)

f

Noteeksempel 59: Johan Halvorsens transkripsjon av «Bruremasj fra Telemark». Første fire takter.

Grieg insisterte på å ikke bare utgi sine bearbejdelser, men også Halvorsens transkripsjoner da dette både kunne være av kunstnerisk og vitenskapelig interesse (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:370). Noteeksempel 59 viser Halvorsens transkripsjon av samme passasje som er utgangspunktet for noteeksempel 58.¹⁷⁷ Ved å sammenligne disse, blir det tydelig hva Grieg har lagt til i sitt arrangement. Først og fremst er melodien forblitt uendret. I bassen er det lagt et rytmisk ostinat i form av et orgelpunkt som senere utvikler seg til en kadens inn mot neste frase. Legg merke til hvordan Grieg i konstruksjonen av kadenen utnytter den lydiske kvarten som ledetone i vekseldominanten og dermed klarer å dra den ellers modale frasen inn mot en funksjonell slutning – noe som understøtter Taylors poeng når det gjelder Monrad Johansens påstand om atonale kvaliteter i satsen. Mellomstemmene bruker elementer fra slåttens understemme, men er skrevet i en mer melodisk form som utgjør kontrapunkt til melodien. Hovedregelen er at mellomstemmene beveger seg i sekster,¹⁷⁸ men i takt tre frigjør disse seg fra hverandre slik at det blir tre selvstendige melodilinjer som utfolder seg over bassen. Grieg sniker inn noen kromatiske linjer, men disse er såpass korte at de ikke forringer det overordnede diatoniske klangbildet – i denne satsen D-dur med variabelt fjerde trinn.

¹⁷⁷ Disse ble trykket på Peters i 1903. Utdrag fra denne utgivelsen er trykket på nytt som faksimile i Sven Nyhus' «Griegslåttene» (1993). Der står de oppført parallelt med nye nedtegnelser av Nyhus, som påviser flere svakheter i Halvorsens transkripsjon av de tradisjonelle slåttene. Disse svakheter har nødvendigvis forplantet seg videre i Griegs arrangementer. Det skaper selvsagt problematikk knyttet til autentisitet. Den problemstillingen ligger utenfor denne oppgavens prosjekt, og vil derfor ikke bli drøftet videre her.

¹⁷⁸ Samme lineære tekstur (melodi på toppen, orgelpunkt i bass og kontrapunkt til melodien doblet i parallelle sekster i mellomstemmene) er også grunnlaget for andre Grieg-satser, bl.a. temapresentasjonen i «Gangar» fra *Lyriske stykker V* (op. 54, nr. 2).

Selv om op. 72 er mindre kromatisk enn op. 66, betyr ikke det at opuset har færre dissonerende kvaliteter – heller tvert om. Noteeksempel 58 demonstrerer dette godt. Flere skarpe dissonanser blir behandlet fritt innenfor den overordnet diatoniske satsen. Melodien åpner med en slik dissonans hvor meloditonene H og Giss skjærer mot den underliggende D-durakkorden. Her er det verdt å merke seg at disse tonene dissonerer skarpest mot kvinten A, en tone som også er representert i Halvorsens transkripsjon. Klangen er ikke Griegs, men et forsøk på å bevare slåttens klanglige kvaliteter. Dette tydeliggjør hvordan Grieg velger å inkorporere dissonansene i satsen sin fremfor å forfine eller rettfærdiggjøre dem i prosessen med å heve slåttene til sitt kunstneriske nivå. Det er transkripsjonen som legger de klanglige premisene. Dette strekker seg også lenger enn dissonansene. Taylor (2016:63f) argumenterer bl.a. for at bruken av *una corda* tremolo i midtdelen av «Gibøens bruremarsj» (op. 72, nr. 1) er en klanglig imitasjon av effekten til hardingfelas resonansstrenger.

De endringene som er gjort mellom noteeksempel 59 og 58, er – utenom tillagt orgelpunkt i bass – av kontrapunktisk karakter. Mens det i den tostemmige slått alltid er én stemme som ligger i ro – en åpen streng – har Grieg i sin bearbeidelse videreutviklet denne til å nærme seg tradisjonell polyfoni. Og det er her spillet mellom de stilistiske diskursene blir tydelig. For utenom å beholde den dissonerende klangen av råmaterialet, er linjeføring en viktig faktor i passasjen. Tydeligvis er prinsippet så viktig at det også åpner for tilpasninger i råmaterialet. I arbeidet med disse arrangementene er det mulig å forestille seg at en grundig opplæring i tradisjonell kontrapunktikk var nyttig – om enn ikke en nødvendig forutsetning for at utfallet ble som det ble.

Det er tydelig at *Slåtter* (op. 72) har lineære kvaliteter, men av en helt annen karakter enn tidligere Grieg-verk. I tillegg til de lineære kvalitetene presentert ovenfor i forbindelse med noteeksempel 58 og 59, finnes det også andre relativt primitive lineære konstruksjoner som er i spill i op. 72. Ett eksempel er bruk av ostinat-akkompagnement som i større grad er bygd på lineært, fremfor klanglig, grunnlag. Se for eksempel åpningen av «Nils Rekves halling» (op. 72, nr. 9) og t. 7-10 i «Springdans etter Myllarguten» (op. 72, nr. 12). Som med mesteparten av op. 72, er også disse passasjene overveiende diatoniske.

Også dette delkapittelet ønsker jeg å runde av med noen henvisninger til utvalgte lineære passasjer som det ikke er plass til å drøfte nærmere i oppgaven: t. 22-30 i «Trolltog» fra *Lyriske stykker V* (op. 54, nr. 3), t. 1-10 i *Jeg elsket* (EG 153), t. 12-21 i *Kristianiensernes sangerhilsen* (EG 173), t. 5-13 i «Elsk» fra *Haugtussa* (op. 67, nr. 5), t. 43-51 i «Drømme» fra *Fem dikt* (op. 69, nr. 5), t. 1-5 i «Eros» fra *Fem dikt* (op. 70, nr. 1) og t. 55-63 i «Guds søn har gjort meg fri» fra *Fire salmer* (op. 74, nr. 2).

KONKLUSJON

«Jeg har alltid oppfattet polyfoni som et **middel** og ikke et **mål**» skrev Grieg i brevet til Röntgen som jeg trakk frem allerede i oppgavens innledning.¹⁷⁹ Dette utgjør på mange måter kjernen i oppgaven, som har søkt å se sammenhenger mellom Griegs studier i musikkteori – som er preget av stort fokus på kontrapunktikk – og hans senere utvikling av en harmonisk stil. Studien har forsøkt å tilføre Grieg-litteraturen en alternativ lesning av Griegs harmonikk gjennom et perspektiv fundert i grundigere kunnskap om hans satstekniske «verktøykasse» ervervet gjennom teoristudiene i Leipzig. Etter studier av Griegs teoriøvelser har jeg gitt en detaljert oversikt over hvilke satsteknikker Grieg fikk opplæring i ved konservatoriet. Griegs øvelser blir gjort rede for i oppgavens andre del, mens vedlegg 3 utgjør den første detaljerte katalogiseringen av innholdet i Griegs arbeidsbøker.

Jeg har gjennom denne studien vist at det er like, om ikke mer, sannsynlig at Griegs teorilærere inspirerte og oppfordret han til kromatisk skriving, enn at han selv var *primus motor* for dette. Tidligere Grieg-forskning har fremmet en oppfatning av at kromatikk var en viktig del av Griegs stil allerede i studieårene (jf. Schjelderup-Ebbe 1964:46) og at han derfor insisterte på kromatikk i øvelsene sine (jf. Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:43). Dette kan like gjerne leses andre veien. Det er innlysende at Grieg interesserte seg for kromatikk og tidlig utforsket dette i både teoriøvelser og egne komposisjoner, men denne kromatikken er ytterst sjelden så ekstrem at den kan betegnes som å ligge utenfor konservatoriets stilistiske normal. I tillegg er kromatikk fraværende i store deler av innholdet i arbeidsbøkene – spesielt i øvelsene for Hauptmann. Lite tyder derfor på at Grieg som student var radikal. Det er heller mer sannsynlig at nettopp teoristudiene – spesielt under Richter og Papperitz – kan ha spilt en viktig rolle i å oppfordre til Griegs tidlige utforsking av kromatisk linjeføring.

Å trene studentene i romantikkens harmoniske tonespråk gjennom det Dahlhaus (1989a:29) omtaler som et «poetisk» kontrapunkt – en kontrapunktikk i romantikernes ånd – var tydelig lærernes mål med teoriundervisningen. Studiene var således preget av å være en systematisk innføring i horisontal, så vel som vertikal, satsteknikk i det romantiske stilidealet. Slik trening i et gitt satsteknisk regelsett blir ofte sett på mer som en tvangstrøye enn frihet, men for Griegs vedkommende virker den å ha åpnet flere kreative dører enn den lukket. Harmonilære utgjorde bare en liten del av utdannelsen i form av generalbassrealiseringer i første skoleår, mens kontrapunkt helt klart var det dominerende emnet. Det var også nærmest utelukkende i emner relatert til kontrapunkt studentene selv fikk frihet til å komponere, mens

¹⁷⁹ Se s. 11.

harmonilæren var basert på realisering av gitte generalbasslinjer. Det er derfor gjennom kontrapunktikken man eventuelt kan finne koblinger mellom Griegs studier og hans senere virke.

Grieg-stilens overveiende homofone tekstur har gjort det vanskelig å på overflaten se linjer gjennom kontrapunktstudiene og hans stil. Benestad og Schjelderup-Ebbe (1993:185) hevder f.eks. at det er overraskende at Grieg ikke i større grad drar nytte av lærdommen fra undervisningen i kontrapunkt når han skriver kammermusikk. Grunnlaget for påstanden er klart fundert i at Griegs kammermusikk er mindre polyfon enn normalen i sjangerkategorien. Men man bør ikke begrense nytten av et kontrapunktisk håndverk til polyfon tekstur. At Grieg ikke skrev mengder med utpreget polyfon musikk betyr ikke at han ikke anvendte kunnskapene fra kontrapunktundervisningen. Man kan – gjennom en lineær lesning av harmonikken – observere hvordan kontrapunkthåndverket la et viktig grunnlag for hans utvikling av en harmonisk personstil. Denne innfallsvinkelen har tidligere blitt antydnet av Dahlhaus (1989a:29) og Dinslage (2000:95), men virker å ha fått lite resonans i Grieg-forskningen for øvrig. Denne oppgavens tredje del er det første mer omfattende forsøket på å, gjennom harmonisk analyse av sentrale Grieg-verk, påvise en kobling mellom Griegs kontrapunktstudier og hans harmoniske stil.

Oppgaven har søkt å undersøke nærmere i hvilken grad, og på hvilken måte, kontrapunktstudiene kan ha påvirket Griegs stil. Lineære krefter i Griegs stil har ofte blitt neglisjert i litteraturen. I det som i dag er standardbiografi – og det mest sentrale referanseverket – om komponisten, står f.eks. følgende utsagn om hans stil:

Stort sett synes Grieg å legge liten vekt på stemmenes individuelle liv, og når innerstemmer, og i særlig grad bassen, føres kromatisk, er dette betinget av det klanglige fundament mer enn av ønsket om selvstendig linjeføring. (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:403)

Jeg har gjennom oppgaven demonstrert hvordan den lineære kraften er dominerende, og den klanglige sekundær, i en del typiske passasjer med «griegsk» harmonikk, og mener derfor det horisontale aspektet må ansees for å være en like viktig faktor i Griegs egenartede harmonikk som det vertikale. Benedict Taylor (2016:143) konkluderer sin bok om harmonisk syntaks i Griegs sene pianomusikk med at vi må la Griegs musikk stå som «a model of tonal music in all its 'messy diversity' and cosmopolitan multiplicity». Dette er en presis formulering som gjenspeiler sammensattheten i Grieg-stilen. Mitt mål har ikke vært å avskrive andre sider ved denne sammensatte strukturen – f.eks. de spesifikt klanglige trekkene eller trekk som er inspirert av folkemusikken – men heller å fokusere på én spesifikk side av stilen som tradisjonelt har fått lite oppmerksomhet: den lineære.

Som jeg har vist i tredje del av oppgaven, kommer kontrapunktikken i Griegs musikk til syne i rent polyfone passasjer, men aller mest i form av et lineært grunnlag for harmonikk typisk for Grieg-stil. Lineære trekk er synlig gjennom hele Griegs virke som komponist og i alle sjangre han virket i. Det er også interessant hvordan lineær harmonikk er spesielt fremtredende i noen av Griegs mest radikale – og harmonisk innovative – verk, som f.eks. *Norske folkeviser* (op. 66) og *Slåtter* (op. 72). Ikke bare Edvard Griegs generelle harmoniske stil, men også noe av hans mest *innovative* harmonikk, kan derfor sies å være bygd på en linjebasert tenkning. Det lar seg vanskelig gjøre å vise konkrete forbindelser mellom spesifikke kontrapunktøvelser på den ene siden og spesifikke komposisjoner på den andre, men det er naturlig å se en sammenheng mellom treningen i kontrapunktikk – linjens kunst i musikken – og de tydelig lineære trekkene i Griegs harmonikk. Den grundige opplæringen i kontrapunktikk har derfor – med overveiende sannsynlighet – spilt en viktig rolle for Grieg, blant annet i form av å være en del av et teknisk grunnlag som han brukte flittig i sin utvikling av en harmonisk personstil.

Forslag til videre forskning

Mens denne oppgaven, av hensyn til avgrensning, i stor grad har holdt seg internt i forskningsdiskursen knyttet til Edvard Grieg, vil studier som i større grad ser utover denne diskursen kunne bidra til en større kontekstualisering av materialet som her er presentert. Særlig gjelder dette en jamføring med andre samtidige Leipzig-studenters øvelser. En slik komparativ analyse vil for eksempel med enda større sikkerhet kunne oppklare i hvilken grad Griegs kromatiske øvelser skiller seg ut fra normalen. Christophersen (2016:234) har sammenliknet Grieg og Svendsens øvelser, men påpeker også at denne ene sammenlikningen alene ikke sikkert kan indikere hva som var den stilistiske normalen ved konservatoriet. En større komparativ studie av flere arbeidsbøker vil også kunne oppklare mer om den generelle undervisningspraksisen ved konservatoriet enn studier som forholder seg til en eller to spesifikke komponisters utdanning kan avdekke. En kontekstualisering av funnene fra oppgaven trenger heller ikke være bundet til Leipzig på 1850- og 60-tallet. En jamføring med andre tradisjoner for musikkteoriundervisning – på andre steder og i andre tider – vil trolig også kunne berike vår forståelse av Leipzig-konservatoriet som musikkteoretisk utdanningsinstitusjon.

REFERANSER

Lenker til Griegs arbeids- og skissebøker fra studietiden

Alle bøkene er lastet ned 26. September 2016:

[EG1] Grieg, Edvard. *October 1858*. BOB. (OBS! Boka er scannet i to separate deler)

URL: <https://bergenbibliotek.no/cgi-bin/websok-grieg?tnr=436558>

[EG2] Grieg, Edvard. *bei Herrn Musikdirector Richter. October 1859*. BOB.

URL: <https://bergenbibliotek.no/cgi-bin/websok-grieg?tnr=436563>

[EG3] Grieg, Edvard. *I. Harmoniarbeider hos Dr. R. Papperitz. October 1859. II. Harmoniarbeider hos Musicdirector M. Hauptmann. januar 1861*. BOB.

URL: <https://bergenbibliotek.no/cgi-bin/websok-grieg?tnr=436565>

[EG4] Grieg, Edvard. «Mus.ms. 4088» [Musik-Skizzenbuch]. NB.

URL: http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digimanus_136300

[EG5] Grieg, Edvard. «Mus.ms. 2904» [Musik-Skizzenbuch, 1861]. NB.

URL: http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digimanus_136191

[EG6] Grieg, Edvard. «Mus.ms. 6894» [Oppgaver i kontrapunkt]. NB.

URL: http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digimanus_136972

Litteratur

- Abell, Arthur M. (1994) [1955]. *Talks with Great Composers*. Tredje utgave. New York: Carol Publishing Group.
- Andersen, Rune J. (1993). *Edvard Grieg. Et kjempende menneske*. Oslo: Cappelen.
- Asafjev, Boris (1992) [1942]. *Grieg*. Oversatt fra russisk av Asbjørn Ø. Eriksen. Oslo: Solum.
- Benestad, Finn og Dag Schjelderup-Ebbe (1993). *Chamber Music*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Benestad, Finn og Dag Schjelderup-Ebbe (2007) [1980]. *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*. Tredje utgave. Oslo: Aschehoug.
- Brügge, Joachim (2011). «Kabinetstückchen im Klavierkanon – Muzio Clementi: *Canone* (Gradus ad Parnassum II, 1828) und Edvard Grieg: *Canon a 4 voci* (1860)» i *Studia Musicologica Norvegica* nr. 37 (red. Petter Stigar). Norsk musikkforskerlag/Universitetsforlaget.
- Carley, Lionel (2006). *Edvard Grieg in England*. Woodbridge: Boydell Press.
- Christoffersen, Bjørn Morten (2016). *Panoramic Constraints: A Study of Johan Svendsen's Musical Sketches and Exercises*. PhD-avhandling. Universitetet i Oslo.
- Dahlhaus, Carl (1989a). *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*. Bind 11 i *Geschichte der musiktheorie* (red. Frieder Zaminer). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dahlhaus, Carl (1989b) [1980]. *Nineteenth-Century Music*. Oversatt fra tysk av J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press.
- Dinslage, Patrick (1996). «Edvard Griegs Jugendwerke im Spiegel seiner Leipziger Studentjahre» i *Svensk tidskrift för musikforskning* nr. 78.
- Dinslage, Patrick (2000). «The Young Grieg» i *Edvard Grieg i kulturbyen* (red. Monica Jangaard). Paradis: Trolldhaugens venner.
- Dinslage, Patrick (2001). «Edvard Griegs Unterricht in Musiktheorie während seines Studiums am Leipziger Konservatorium, dargestellt an seinen eigenen Aufzeichnungen» i *Kongressbericht 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress* (red. Ekkehard Kreft). Altenmedingen: Hildegard-Junker Verlag.
- Dinslage, Patrick (2005). «Edvard Griegs Lehrjahre» i *Edvard Grieg* (red. Ulrich Tadday). Nr. 127 i *Musik-Konzepte. Neue Folge*. München: Edition Text+Kritik.
- Dinslage, Patrick (2016). «Edvard Grieg: A Biographical Sketch» i *Edvard Grieg and his Times* (red. Wojciech Stępień). Karol Szymanowski Academy of Music.
- Dorfmueller, Joachim (1999). «Edvard Grieg und die Fuge» i *Studia Musicologica Norvegica* nr. 25 (red. Arvid O. Vollsnes). Norsk Musikkforskerlag/Universitetsforlaget.

- Eikenes, Eivind A.C. (1993). *Edvard Grieg fra dag til dag*. Stavanger: E.A.C. Eikenes forlag.
- Eriksen, Asbjørn Ø. (1999). «Johan Svendsens harmonikk» i *Studia Musicologica Norvegica* nr. 25 (red. Arvid O. Vollsnes). Norsk Musikkforskerlag/Universitetsforlaget.
- Eriksen, Asbjørn Ø. (2007). «Griegian Fingerprints in the Music of Frederick Delius (1862-1934)». International Grieg Society. Hentet 18. mai 2017 fra:
<http://www.griegsociety.com/asbjorn-o-eriksen-paper-2007/>
- Eriksen, Asbjørn Ø. (2013). «Grieg-stil». Vedlegg til forelesning v/ UiO 31.10.13. Ikke utgitt.
- Finck, Henry T. (1910). *Grieg and His Music*. New York/London: John Lane.
- Fischer, Kurt von (1938). *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore*. Bern: Paul Haupt Verlag.
- Freiheiter, I. Jerzy (1932). «Edvard Griegs harmonikk» i *Tonekunst* nr. 17 (red. Thomas Beck).
Sammendrag av dr.-avhandling oversatt fra polsk av Erik Eggen. Oslo: A/S Tonekunst.
- Fux, Johann Joseph (1975) [1725]. *The Study of Counterpoint: from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. Utdrag oversatt fra latin av Alfred Mann. New York: Norton.
- Grieg, Edvard (1957). *Artikler og taler* (red. Øystein Gaukstad). Oslo: Gyldendal.
- Grieg, Edvard (1977-1995). *Samlede verker*. 20 bind. Frankfurt: C. F. Peters Musikverlag.
- Grieg, Edvard (1993). *Dagbøker* (red. Finn Benestad). Bergen Offentlige Bibliotek.
- Grieg, Edvard (1996). *Briefwechsel mit dem Musikverlag C.F. Peters. 1863-1907* (red. Finn Benestad og Hella Brock). Leipzig: Peters.
- Grieg, Edvard (1998). *Brev i utvalg. 1862-1907* (red. Finn Benestad). 2 bind. Oslo: Aschehoug.
- Grieg, Edvard og Julius Röntgen (1997). *Briefwechsel* (red. Finn Benestad og Hanna de Vries Stavland). Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- Grimley, Daniel M. (2006). *Grieg. Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Grøttum, Kåre (1968). *En studie i Griegs harmonikk. Klanglige særtrekk i op: 17 og 66. En analyse og sammenligning*. Mastergradsavhandling. Universitetet i Oslo.
- Hartmann, Arthur (2003). «Edvard Grieg» i *"Claude Debussy As I Knew Him" and Other Writings of Arthur Hartmann* (red. S. Hsu, S. Grolnic og M. Peters). University of Rochester Press.
- Hauptmann, Moritz (1853). *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Herresthal, Harald (1993). *Med spark i gulvet og quinter i bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Herresthal, Harald (2009). «Ole Bull og Edvard Grieg» i *Teaterdirektør, koloniherre og norskdomsmann: 1848-1862*. Tredje bind i *Ole Bull*. Oslo: Unipub.
- Herresthal, Harald (2011). *Nasjonsbyggerne. Edvard Grieg og Ole Bull*. Oslo: Unipub.
- Herresthal, Harald og Ute Schwab (1999). «Edvard Grieg und sein Verhältnis zu Carl Reinecke» i *Studia Musicologica Norvegica* nr. 25 (red. Arvid O. Vollsnes). Norsk Musikkforskerlag/Universitetsforlaget.
- Horton, John (1948). «Musical Personality and Style» i *Grieg. A symposium* (red. Gerald Abraham). London: Lindsay Drummond Limited.
- Horton, John (1978) [1974]. *Edvard Grieg*. Oversatt fra engelsk av Øystein Gaukstad. Oslo: Dreyer.
- Hovland, Erlend (2017). «The Decline of Music History: A Case Study of the Grieg Research» i *Studia Musicologica Norvegica* nr. 43 (red. Arnulf C. Mattes). Norsk Musikkforskerlag/Universitetsforlaget.
- Jeppesen, Knud (1992) [1930]. «Outline History of Contrapuntal Theory» i *Counterpoint: The Polyphonic Style of the Sixteenth Century*. Oversatt fra dansk av Glen Haydon. New York: Dover.
- Jersild, Jørgen (1970). *De funktionelle principper i romantikkens harmonikk belyst med utgangspunkt i César Franck's harmoniske stil*. København: Wilhelm Hansen.
- Johansen, David Monrad (1956) [1934]. *Edvard Grieg*. Tredje utgave. Oslo: Gyldendal.
- Kleiberg, Ståle (1996). «Grieg's *Slåtter*, Op. 72: Change of Musical Style or New Concept of Nationality?» i *Journal of the Royal Musical Association* nr. 121/1. Taylor & Francis.
- Klumpenhouwer, Henry (2002). «Dualist tonal space and transformation in nineteenth-century musical thought» i *The Cambridge History of Western Music Theory* (red. Thomas Christensen). Cambridge University Press.
- Kreft, Ekkehard (2000). *Griegs Harmonik*. Bind 3 i *Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kurth, Ernst (1917). *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel.
- Kurth, Ernst (1920). *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Kurth, Ernst (1991). *Selected Writings*. Oversatt fra tysk, og redigert, av Lee A. Rothfarb. Cambridge University Press.
- Nyhus, Sven (1993). «Griegslåttene». Oslo: Musikk-Husets Forlag A/S.

- Perone, James E. (1997). *Harmony Theory: A Bibliography*. London: Greenwood Press.
- Persichetti, Vincent (1961). *Twentieth-Century Harmony*. New York: Norton.
- Phillips, Leonard M. (1979). *The Leipzig Conservatory. 1843-1881*. PhD-avhandling. Indiana University.
- Reisau, Joachim (1988). *Grieg und das Leipziger Konservatorium. Untersuchungen zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten Edvard Grieg unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre*. PhD-avhandling, Leipzig.
- Reisau, Joachim (1992). «Grieg und das Leipziger Konservatorium. Darstellung zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten Edvard Grieg unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre» i *Edvard Grieg und die nordische Musik des 19. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Leipzig*. Universitetet i Oslo.
- Riemann, Hugo (1900) [1882]. *Musik-Lexikon*. Femte utgave. Leipzig: Max Hesse.
- Richter, Ernst F. (1852). *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Richter, Ernst F. (1853). *Lehrbuch der Harmonie*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Richter, Ernst F. (1859). *Lehrbuch der Fuge*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Richter, Ernst F. (1872). *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunks*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Richter, Ernst F. (1878) [1859]. *Treatise on Canon and Fugue*. Oversatt fra tysk, og tilrettelagt, av Franklin Taylor. London: J. B. Cramer
- Richter, Ernst F. (1884) [1872]. *Manual of Simple and Double Counterpoint*. Oversatt fra tysk av John P. Morgan. New York: G. Schirmer.
- Saslaw, Janna (2016a). «Richter, Ernst Friedrich» i *Grove Music Online*. Hentet 16. desember 2016 fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23399>
- Saslaw, Janna (2016b). «Hautmann, Moritz» i *Grove Music Online*. Hentet 21. desember 2016 fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12555>
- Schjelderup-Ebbe, Dag (1953). *A study of Grieg's harmony: with special reference to his contributions to musical impressionism*. Oslo: Tanum.
- Schjelderup-Ebbe, Dag (1964). *Edvard Grieg 1858-1867: with special reference to the evolution of his harmonic style*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schjelderup-Ebbe, Dag (1992). «Der Einfluss der Konservatoriumsstudien auf Edvard Griegs spätere Produktion» i *Edvard Grieg und die nordische Musik des 19. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Leipzig*. Universitetet i Oslo.
- Schönberg, Arnold (1922) [1911]. *Harmonielehre*. Tredje utgave. Wien: Universal-Edition.

- Schönberg, Arnold (1978) [1911]. *Theory of Harmony*. Oversatt fra tysk av Roy. E. Carter. University of California.
- Senter for Griegforskning (2016). «Griegs arbeidsbøker digitalisert». Hentet 26. september 2016 fra: <http://www.uib.no/griegforskning/96624/griegs-arbeidsbøker-digitalisert>
- Skyllstad, Kjell (1993). «Musikken som møtested – Edvard Grieg og Leipzigkonservatoriet» i *Norsk Musikk Tidsskrift* nr. 2. Norske Musikklæreres Landsforbund.
- Stavland, Hanna de Vries (1994). *Julius Röntgen og Edvard Grieg: Et musikalsk vennskap*. Bergen: Alma mater.
- Swinden, Kevin J. (2005). «Toward Analytic Reconciliation of Outer Form, Harmonic Prolongation and Function» i *College Music Symposium* nr. 45 (red. Richard Green). Missoula: College Music Society.
- Taruskin, Richard (2010) [2005]. *Music in the Nineteenth Century*. Bind 3 i *The Oxford History of Western Music*. Andre utgave. Oxford University Press.
- Taylor, Benedict (2016). *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music. Nature and Nationalism*. London: Routledge.
- Wason, Robert W. (2002). «*Musica prattica*: music theory as pedagogy» i *The Cambridge History of Western Music Theory* (red. Thomas Christensen). Cambridge University Press.
- Winter-Hjelm, Otto (1888). *Elementær musikk lære: grundet paa tonesystemets væsen, takt og klang*. Kristiania: Cappelen.
- Yang, Jing-Mao (1998). *Das «Grieg-Motiv». Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs*. Kassel: Gustav Bosse Verlag.
- Østerberg, Dag (1997). «Edvard Grieg: hans musikk og den romantiske filosofi» i *Fortolkende sosiologi II: Kultursosiologiske emner*. Oslo: Universitetsforlaget.

VEDLEGG

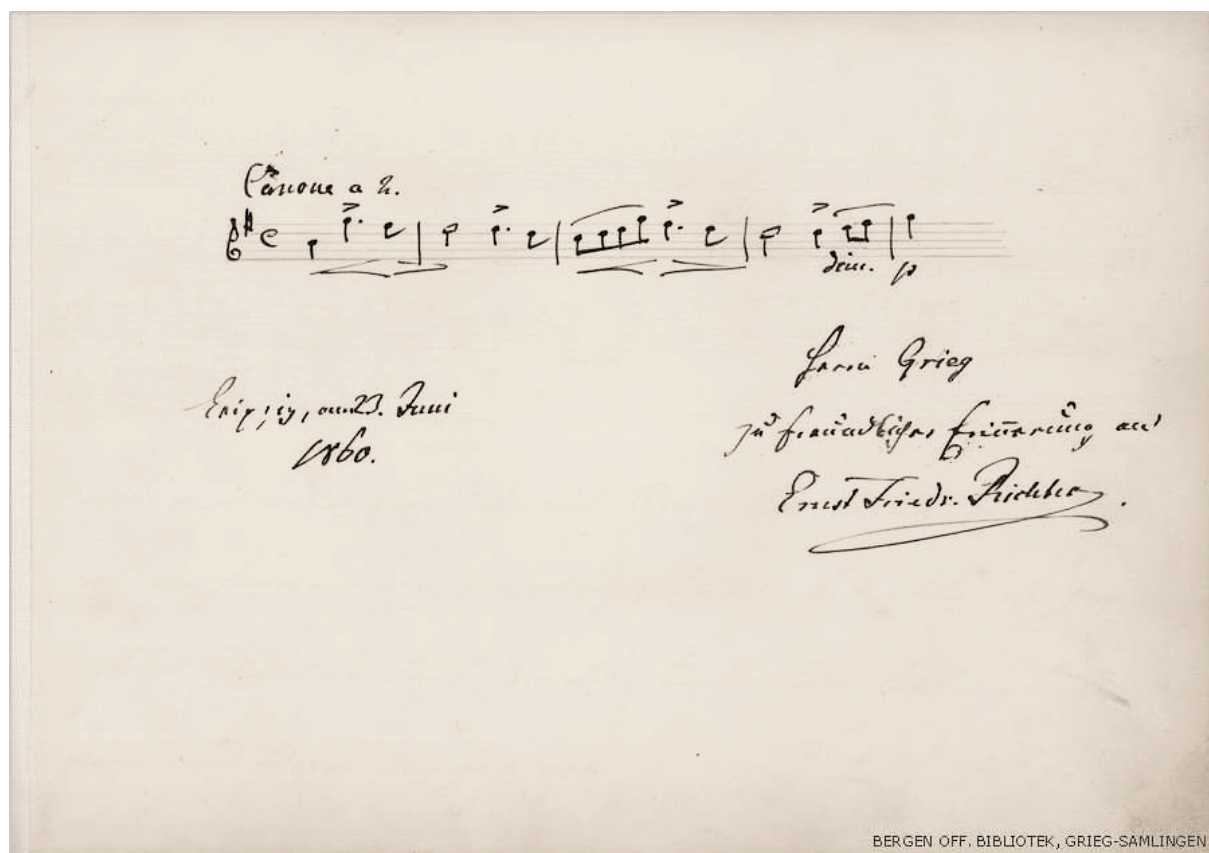
Vedlegg 1: Richters hilsen til Grieg

Richter skriver i et kort datert Leipzig 23. juni 1860 til Grieg: «Lieber Grieg, zu freundlicher Erinnerung an Ernst Friedr. Richter».¹ På kortet har Richter også skrevet en musikalsk hilsen. Denne i form av en liten kort tostemmig kanon i G-dur. Det står ikke oppført noen anmerkning for andre stemmens innsats og intervall, og hilsenen kan derfor tolkes som en gåte fra lærer til elev. Grieg har flere slike musikalske hilsener fra venner, bekjente og lærere i sin minnebok. For eksempel finnes det også en liknende «kanonhilsen» fra Hauptmann i boka, skrevet 7. desember 1861.²

Canone a 2.



Richters kanon til Grieg (1860). Løsning: innsats i underkvint etter fire slag. Da går den også «rundt».



Faksimile av Richters hilsen til Grieg. BOB.

¹ URL (hentet 21. februar 2018): <http://bergen.folkebibl.no/cgi-bin/websok-grieg?tnr=238711>

² URL (hentet 21. februar 2018): <http://bergen.folkebibl.no/cgi-bin/websok-grieg?tnr=238797>

Vedlegg 2: Analyse av noteeksempel 24 (GADE-fugen t. 53-68)

Trangføring

Falsk innsats: *Dux* variert

Kromatiske linjer

53

Falsk innsats: *Dux* transponert

Dux variert

C: D (D⁹) S₃ (D⁷) Tp

a: S₃ D⁷ T D⁹ D D⁹ + T D⁹

Orgelpunkt: E

58

Falsk innsats: *Dux* variert

Episode: sekvens

Falsk innsats: *Dux* variert

(D⁷)[Sp] = D⁹ D⁷ D

C: D S D⁷ S₅ S_n

a: D S D⁷ S₅ S_n

B: T Ss D^{9>} T (D⁷)[Dp]

Fallende kvinter

B: VI II

Orgelpunkt: B \flat

65

Gjennomføring: *Comes*

C: Ss D⁷ T

B: V I IV vii^o iii

Kommentar:

Pilene viser kromatisk linjeføring. Analysen av kvintskrittsekvensen er forenklet ved bruk av romertall i stedet for funksjonssymboler for å vise hvordan den er forankret i grunntonebevegelse innenfor B-durskalaen. Flere av leddene er dominantiserte, ofte uten grunntone og med flere metningstoner – dette er ikke spesifisert i analysen.

Vedlegg 3: Oversikt over øvelser i Edvard Griegs arbeidsbøker (EG1-3)

<i>Skann</i>	<i>Øvelsestype</i>	<i>Takter</i>	<i>Toneart</i>	<i>Taktart</i>	<i>Anmerkninger</i>	<i>Kommentar</i>	<i>Lærer</i>
EG1.1:3h	Intervaller (prim)	1			Erste Lection		RP
EG1.1:3h	Intervaller (liten sekund)	4			Die Intervalle		RP
EG1.1:3h	Intervaller (stor sekund)	4					RP
EG1.1:3h	Intervaller (forstørret sekund)	4					RP
EG1.1:3h	Intervaller (stor ters)	5					RP
EG1.1:3h	Intervaller (liten ters)	6					RP
EG1.1:3h	Intervaller (forminsket ters)	3					RP
EG1.1:3h	Intervaller (kvart)	4					RP
EG1.1:3h	Intervaller (forstørret kvart)	5					RP
EG1.1:3h	Intervaller (forminsket kvart)	4					RP
EG1.1:3h	Intervaller (kvint)	4					RP
EG1.1:3h	Intervaller (forstørret kvint)	3					RP
EG1.1:3h	Intervaller (forminsket kvint)	5					RP
EG1.1:3h	Intervaller (stor sekst)	8					RP
EG1.1:3h	Intervaller (liten sekst)	5					RP
EG1.1:3h	Intervaller (forstørret sekst)	3					RP
EG1.1:3h	Intervaller (stor septim)	4					RP
EG1.1:3h	Intervaller (liten septim)	4					RP
EG1.1:3h	Intervaller (forminsket sekst)	4					RP
EG1.1:3h	Intervaller (oktav)	2					RP
EG1.1:3h	Intervaller (forstørret oktav)	3					RP
EG1.1:3h	Durskala	1	C-dur		Zweite Lection		RP
EG1.1:3h	Durskala	1	G-dur		Die Tonleitern		RP
EG1.1:3h	Durskala	1	D-dur				RP
EG1.1:3h	Durskala	1	A-dur				RP
EG1.1:3h	Durskala	1	E-dur				RP
EG1.1:3h	Durskala	1	H-dur				RP
EG1.1:3h	Durskala	1	Fiss-dur				RP
EG1.1:3h	Durskala	1	Ciss-dur				RP
EG1.1:3h	Durskala	1	Giss-dur				RP
EG1.1:3h	Durskala	1	Diss-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Aiss-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Eiss-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Hiss-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	F-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	B-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Ess-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Ass-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Dess-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Gess-dur				RP

EG1.1:4v	Durskala	1	Cess-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Fess-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Bess-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Essess-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Assass-dur				RP
EG1.1:4v	Durskala	1	Dessess-dur				RP
EG1.1:4v	Durtreklanger i tett leie, forskjellig posisjon	1	C-dur			Dritte Lection	RP
EG1.1:4v	Durtreklanger i tett leie, forskjellig posisjon	1	D-dur				RP
EG1.1:4v	Durtreklanger i tett leie, forskjellig posisjon	1	A-dur				RP
EG1.1:4v	Durtreklanger i tett leie, forskjellig posisjon	1	H-dur				RP
EG1.1:4v	Durtreklanger i tett leie, forskjellig posisjon	1	F-dur				RP
EG1.1:4v	Durtreklanger i tett leie, forskjellig posisjon	1	B-dur				RP
EG1.1:4v	Durtreklanger i tett leie, forskjellig posisjon	1	Ess-dur				RP
EG1.1:4v	Durtreklanger i tett leie, forskjellig posisjon	1	Ass-dur				RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	4	C-dur	2/2		Lection 4	RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	4	C-dur	2/2		Verbindung des Dreiklänge	RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	4	a-moll	2/2			RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	4	d-moll	2/2			RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	4	e-moll	2/2			RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	1	C-dur			Lection 5	RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	1	C-dur			Dasselbe welches vorigen mal nicht recht war	RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	1	C-dur				RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	1	C-dur				RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	1	C-dur				RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	1	C-dur			Lection 6	RP
EG1.1:4h	Enkle 4-stemmige akkordprogresjoner i tett leie	1	C-dur			Die Verbindung sämtliche Dreiklänge	RP
EG1.1:4h	Mollskala (harmonisk stigende)	1	a-moll			Die Moltonleiter	RP
EG1.1:4h	Mollskala (harmonisk stigende)	1	e-moll				RP
EG1.1:4h	Mollskala (harmonisk stigende)	1	h-moll				RP
EG1.1:4h	Mollskala (harmonisk stigende)	1	fiss-moll				RP
EG1.1:5v	Mollskala (harmonisk stigende)	1	d-moll				RP
EG1.1:5v	Mollskala (harmonisk stigende)	1	g-moll				RP
EG1.1:5v	Mollskala (harmonisk stigende og fallende)	1	c-moll				RP
EG1.1:5v	Mollskala (harmonisk stigende og fallende)	1	f-moll				RP

EG1.1:5v	Treklanger i den harmoniske mollskalaen	1	a-moll		Die Dreiklänge der Molltonleitern in allen Lagen		RP
EG1.1:5v	Treklanger i den harmoniske mollskalaen	1	e-moll				RP
EG1.1:5v	Treklanger i den harmoniske mollskalaen	1	h-moll				RP
EG1.1:5v	Treklanger i den harmoniske mollskalaen	1	fiss-moll				RP
EG1.1:5v	Treklanger i den harmoniske mollskalaen	1	d-moll				RP
EG1.1:5v	Treklanger i den harmoniske mollskalaen	1	g-moll				RP
EG1.1:5h	Treklanger i den harmoniske mollskalaen	1	c-moll				RP
EG1.1:5h	Treklanger i den harmoniske mollskalaen	1	f-moll				RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (C)	3	C-dur		Lecture 7		RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (Dm)	3	C-dur				RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (Em)	3	C-dur				RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (F)	3	C-dur				RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (G)	3	C-dur				RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (Am)	3	C-dur				RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (Hdim)	3	C-dur				RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (C)	3	C-dur				RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (E)	3	E-dur		Die Umkehrungen der Dreiklängen		RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (F#m)	3	E-dur				RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (G#m)	3	E-dur				RP
EG1.1:5h	Treklanger i omvendning (A)	3	E-dur				RP
EG1.1:6v	Treklanger i omvendning (H)	3	E-dur				RP
EG1.1:6v	Treklanger i omvendning (C#m)	3	E-dur				RP
EG1.1:6v	Treklanger i omvendning (D#dim)	3	E-dur				RP
EG1.1:6v	Treklanger i omvendning (E)	3	E-dur				RP
EG1.1:6v	Firestemmig sats med treklanger i omvendning	7	B-dur	2/2	Lecture 8		RP
EG1.1:6v	Firestemmig sats med treklanger i omvendning	7	A-dur	2/2		(Oktavposisjon)	RP
EG1.1:6v	Firestemmig sats med treklanger i omvendning	7	A-dur	2/2		Samme i tersposisjon	RP
EG1.1:6v	Firestemmig sats med treklanger i omvendning	8	F-dur	2/2			RP
EG1.1:6v	Firestemmig sats med treklanger i omvendning	7	G-dur	2/2			RP
EG1.1:6v	Firestemmig sats med treklanger i omvendning	8	B-dur	2/2			RP
EG1.1:6h	Firestemmig sats med treklanger i omvendning	8	F-dur	3/2			RP
EG1.1:6h	Firestemmig sats med treklanger i omvendning	8	D-dur	3/2			RP
EG1.1:6h	Septimakkorder i durskalaen	1	C-dur		Lecture 11		RP
EG1.1:6h	Septimakkorder i durskalaen	1	D-dur		Die Septimenakkorden der Tonleiter		RP
EG1.1:6h	Septimakkorder i durskalaen	1	E-dur				RP

EG1.1:6h	Septimakkorder i durskalaen	1	Fiss-dur				RP
EG1.1:7v	Septimakkorder i durskalaen	1	F-dur				RP
EG1.1:7v	Septimakkorder i durskalaen	1	B-dur				RP
EG1.1:7v	Septimakkorder i durskalaen	1	Ess-dur				RP
EG1.1:7v	Septimakkorder i durskalaen	1	Dess-dur				RP
EG1.1:7v	Septimakkorder i durskalaen	1	Gess-dur				RP
EG1.1:7v	Oppløsning av septimakkorder, fallende kvinter	8	C-dur		Lecture 12		RP
EG1.1:7h	Oppløsning av septimakkorder, fallende kvinter	8	D-dur		Die Auflösungen der Septimenakkorden		RP
EG1.1:7h	Oppløsning av septimakkorder, fallende kvinter	8	E-dur				RP
EG1.1:7h	Oppløsning av septimakkorder, fallende kvinter	8	F-dur				RP
EG1.1:7h	Oppløsning av septimakkorder, fallende kvinter	8	B-dur				RP
EG1.1:8v	Firestemmig sats med septimakkorder	8	F-dur		Lecture 13		RP
EG1.1:8v	Firestemmig sats med septimakkorder	8	G-dur				RP
EG1.1:8v	Septimakkorder i den harmoniske mollskalaen	1	a-moll				RP
EG1.1:8v	Septimakkorder i den harmoniske mollskalaen	1	d-moll				RP
EG1.1:8v	Septimakkorder i den harmoniske mollskalaen	1	e-moll				RP
EG1.1:8v	Septimakkorder i den harmoniske mollskalaen	1	h-moll				RP
EG1.1:8v	Oppløsning av septimakkorder i omvendning (1. omv.)	8	C-dur		Lecture 14	Til alle trinn (2x tonika)	RP
EG1.1:8h	Oppløsning av septimakkorder i omvendning (2. omv.)	8	C-dur		Die Umkehrungen der Septimenakkorde	Til alle trinn (2x tonika)	RP
EG1.1:8h	Oppløsning av septimakkorder i omvendning (3. omv.)	8	C-dur			Til alle trinn (2x tonika)	RP
EG1.1:8h	Firestemmig sats med septimakkorder i omv.	6	G-dur	2/2			RP
EG1.1:8h	Firestemmig sats med septimakkorder i omv.	8	F-dur	2/2			RP
EG1.1:8h	Firestemmig sats med septimakkorder i omv.	8	F-dur	3/2			RP
EG1.1:8h	Firestemmig sats med septimakkorder i omv.	8	D-dur	3/2			RP
EG1.1:9v	Firestemmig sats med septimakkorder i omv.	10	Ess-dur	3/2			RP
EG1.1:9v	Firestemmig sats med septimakkorder i omv.	9	e-moll	3/2			RP
EG1.1:9v	Firestemmig sats med septimakkorder i omv.	8	G-dur	3/2			RP
EG1.1:9v	Firestemmig sats med septimakkorder i omv.	9	d-moll	3/2			RP
EG1.1:9v	Forholdninger (durtreklanger i grunnstilling)	3	C-dur				RP
EG1.1:9v	Forholdninger (durtreklanger i grunnstilling)	3	G-dur				RP
EG1.1:9v	Forholdninger (durtreklanger i grunnstilling)	3	F-dur				RP
EG1.1:9v	Firestemmig sats med forholdninger	8	C-dur	2/2			RP
EG1.1:9h	Firestemmig sats med forholdninger	9	F-dur	2/2			RP
EG1.1:9h	Firestemmig sats med forholdninger	8	A-dur	3/2			RP

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG1.1:9h	Firestemmig sats med forholdninger	8	g-moll	3/2			RP
EG1.1:9h	Forholdninger på treklanger i førsteomvending (C)	3	C-dur			Strøket ut	RP
EG1.1:9h	Forholdninger på treklanger i førsteomvending (Dm)	3	C-dur			Strøket ut	RP
EG1.1:9h	Forholdninger på treklanger i førsteomvending (Em)	3	C-dur			Strøket ut	RP
EG1.1:9h	Forholdninger på treklanger i førsteomvending (F)	3	C-dur			Strøket ut	RP
EG1.1:9h	Forholdninger på treklanger i førsteomvending (G)	3	C-dur			Strøket ut	RP
EG1.1:9h	Forholdninger på treklanger i førsteomvending (Am)	3	C-dur			Strøket ut	RP
EG1.1:9h	Forholdninger på treklanger i førsteomvending (Hdim)	3	C-dur			Strøket ut	RP
EG1.1:10v	Firestemmig sats med forholdninger					Rablet over, ikke fullført	RP
EG1.1:10v	Firestemmig sats med forholdninger	8	B-dur	3/2			RP
EG1.1:10v	Firestemmig sats med forholdninger					Påbegynt, ikke fullført	RP
EG1.1:10v	Firestemmig sats med forholdninger	7	F-dur	3/2		Delvis strøket ut	RP
EG1.1:10v	Firestemmig sats med forholdninger	8	D-dur	3/2			RP
EG1.1:10v	Firestemmig sats med forholdninger	8	G-dur	3/2			RP
EG1.1:10vf	Firestemmig sats med forholdninger	9	c-moll	3/2			RP
EG1.1:10h	Firestemmig sats med forholdninger	9	G-dur	2/2			RP
EG1.1:10h	Firestemmig sats med forholdninger	10	g-moll	2/2			RP
EG1.1:10h	Forholdninger på treklanger i andreomvending (C)	3	C-dur		Die Vorhalte zum Quartsextakkorde		RP
EG1.1:10h	Forholdninger på treklanger i andreomvending (Dm)	3	C-dur				RP
EG1.1:10h	Forholdninger på treklanger i andreomvending (Em)	3	C-dur				RP
EG1.1:10h	Forholdninger på treklanger i andreomvending (F)	3	C-dur				RP
EG1.1:10h	Forholdninger på treklanger i andreomvending (G)	3	C-dur				RP
EG1.1:10h	Forholdninger på treklanger i andreomvending (Am)	3	C-dur				RP
EG1.1:10h	Forholdninger på treklanger i andreomvending (Hdim)	3	C-dur				RP
EG1.1:11v	Firestemmig sats med forholdninger	8	F-dur	3/2			RP
EG1.1:11v	Firestemmig sats med forholdninger	8	D-dur	3/2			RP
EG1.1:11v	Firestemmig sats med forholdninger	8	B-dur	3/2			RP
EG1.1:11v	Firestemmig sats med forholdninger	8	h-moll	3/2			RP
EG1.1:11v	Firestemmig sats med forholdninger	8	F-dur	3/2			RP
EG1.1:11v	Firestemmig sats med forholdninger	8	G-dur	3/2			RP
EG1.1:11h	Foregående øvelser transkribert til c-nøkler	8	F-dur	3/2	Die Aufgaben im Partitur gestellt		RP
EG1.1:11h	Foregående øvelser transkribert til c-nøkler	8	G-dur	3/2			RP
EG1.1:11h	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (G7)	3	C-dur				RP
EG1.1:11h	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Am7)	3	C-dur				RP

EG1.1:11h	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Hm7(b5))	3	C-dur				RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Cmaj7)	3	C-dur				RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Dm7)	3	C-dur				RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Em7)	3	C-dur				RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Fmaj7)	3	C-dur				RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (C7)	3	F-dur				RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Dm7)	3	F-dur				RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Em7(b5))	3	F-dur				RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Fmaj7)	3	F-dur				RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Gm7)	3	F-dur			Slurv: glemmer b for h.	RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Am7)	3	F-dur			Slurv: glemmer b for h.	RP
EG1.1:12v	Forholdninger på septimakkorder i grunnstilling (Bmaj7)	3	F-dur			Slurv: glemmer b for h.	RP
EG1.1:12h	Firestemmig sats med forholdninger	8	A-dur	3/2			RP
EG1.1:12h	Firestemmig sats med forholdninger	9	e-moll	3/2			RP
EG1.1:12h	Firestemmig sats med forholdninger					Rablet over, ikke fullført	RP
EG1.1:12h	Firestemmig sats med forholdninger (fullføring av ovenfor)	8	G-dur	3/2			RP
EG1.1:12h	Firestemmig sats med forholdninger	8	g-moll	3/2			RP
EG1.1:13v	Firestemmig sats med forholdninger	8	Dess-dur	3/2			RP
EG1.1:13v	Firestemmig sats med forholdninger	8	h-moll	3/2			RP
EG1.1:13v	Firestemmig sats med forholdninger	8	G-dur	3/2			RP
EG1.1:13v	Firestemmig sats med forholdninger	9	Ess-dur	3/2			RP
EG1.1:13h	Firestemmig sats med forholdninger	8	c-moll	3/2			RP
EG1.1:13h	Firestemmig sats med forholdninger	8	A-dur	3/2			RP
EG1.1:13h	Firestemmig sats med forholdninger	8	fiss-moll	3/2			RP
EG1.1:13h	Firestemmig sats med forholdninger	9	Ass-dur	3/2			RP
EG1.1:13h	Firestemmig sats med forholdninger	9	B-dur	3/2			RP
EG1.1:13h	Firestemmig sats med forholdninger	9	d-moll	3/2			RP
EG1.1:14v	Firestemmig sats i c-nøkler	8	c-moll	3/2			RP
EG1.1:14v	Firestemmig sats i c-nøkler	9	A-dur	3/2			RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	c-moll		Der nonenaccord		RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	a-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	fiss-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	ess-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	f-moll				RP

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	d-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	h-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	ass-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	e-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	b-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	g-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	e-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	dess-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	a-moll				RP
EG1.1:14h	Oppløsning av dominant med liten none	1	H-dur				RP
EG1.1:15v	Firestemmig sats i c-nøkler	9	c-moll	3/2			RP
EG1.1:15v	Firestemmig sats i c-nøkler	8	A-dur	3/2			RP
EG1.1:15v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	C-dur	2/2		<i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:15h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	C-dur	2/2			RP
EG1.1:15h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	9	a-moll	2/2			RP
EG1.1:15h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	C-dur	2/2			RP
EG1.1:15h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	B-dur	2/2			RP
EG1.1:16v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	7	e-moll	2/2			RP
EG1.1:16v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	c-moll	2/2			RP
EG1.1:16v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	A-dur	2/2			RP
EG1.1:16v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	7	F-dur	2/2			RP
EG1.1:16h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	G-dur	2/2			RP
EG1.1:16h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	9	G-dur	3/2			RP
EG1.1:16h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	7	F-dur	3/2			RP
EG1.1:17v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	7	G-dur	3/2		<i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:17v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	B-dur	3/2			RP
EG1.1:17v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	F-dur	3/2			RP
EG1.1:17vf	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	9	e-moll	3/2			RP
EG1.1:17h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	d-moll	3/2	Selbstversuch		RP
EG1.1:17h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i>, c-nøkler <i>e.f.</i>, e-nøkler					Ikke fullført	RP
EG1.1:18v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	9	G-dur	3/2			RP
EG1.1:18v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	f-moll	3/2		Fullføring av to ovenfor	RP
EG1.1:18h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	c-moll	3/2			RP
EG1.1:18h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	9	B-dur	3/2			RP
EG1.1:18hf	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	C-dur	3/2		<i>c.f.</i> i tenor	RP

EG1.1:19v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	d-moll	3/2			RP
EG1.1:19v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	F-dur	3/2	Mai 1859		RP
EG1.1:19vf	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	a-moll	3/2			RP
EG1.1:19h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:19h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	C-dur	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:19h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	C-dur	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:20v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	D-dur	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:20v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	D-dur	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:20v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	D-dur	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:20v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	B-dur	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:20h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	9	B-dur	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:20h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	9	B-dur	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:20h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	f-moll	2/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:20h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	f-moll	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:21v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	f-moll	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:21v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	G-dur	2/2	Den 18de Mai 1859	Kp i bass, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:21v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	G-dur	2/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:21v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	G.dur	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:21h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:21h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	C-dur	2/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:21h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	C-dur	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:21h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	d-moll	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:22v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	d-moll	2/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:22v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	d-moll	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:22v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:22v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	C-dur	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:22h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	C-dur	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:22h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	F-dur	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i sopran	RP

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG1.1:22h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	F-dur	2/2		Kp i alt, c.f. i sopran	RP
EG1.1:22h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	F-dur	2/2		Kp i tenor, c.f. i sopran	RP
EG1.1:23v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	c-moll	2/2		Kp i bass, c.f. i sopran	RP
EG1.1:23v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	c-moll	2/2		Kp i alt, c.f. i sopran	RP
EG1.1:23v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	c-moll	2/2		Kp i tenor, c.f. i sopran	RP
EG1.1:23v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	Ess-dur	2/2		Kp i bass, c.f. i sopran	RP
EG1.1:23h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	Ess-dur	2/2		Kp i alt, c.f. i sopran	RP
EG1.1:23h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	Ess-dur	2/2		Kp i tenor, c.f. i sopran	RP
EG1.1:23h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	Ass-dur	2/2		Kp i sopran, c.f. i alt	RP
EG1.1:23h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	Ass-dur	2/2		Kp i tenor, c.f. i alt	RP
EG1.1:24v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	Ass-dur	2/2		Kp i bass, c.f. i alt	RP
EG1.1:24v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	h-moll	2/2		Kp i sopran, c.f. i tenor	RP
EG1.1:24v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	h-moll	2/2		Kp i alt, c.f. i tenor	RP
EG1.1:24v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	h-moll	2/2		Kp i bass, c.f. i tenor	RP
EG1.1:24h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	F-dur	2/2		Kp i sopran, c.f. i bass	RP
EG1.1:24h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	F-dur	2/2		Kp i alt, c.f. i bass	RP
EG1.1:24h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	F-dur	2/2	29de Juni 1859. Sidste Arbeid för Somerferienne.	Kp i tenor, c.f. i bass	RP
EG1.1:25v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	fïss-moll	2/2	Arbeiten in den Sommerferien.	Kp i sopran, c.f. i bass	RP
EG1.1:25v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	9	fïss-moll	2/2		Kp i alt, c.f. i bass	RP
EG1.1:25v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	9	fïss-moll	2/2		Kp i tenor, c.f. i bass	RP
EG1.1:25v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	F-dur	2/2		Kp i sopran, c.f. i bass	RP
EG1.1:25h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	9	F-dur	2/2		Kp i alt, c.f. i bass	RP
EG1.1:25h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	9	F-dur	2/2		Kp i tenor, c.f. i bass	RP
EG1.1:25h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	G-dur	2/2		Kp i sopran, c.f. i bass	RP
EG1.1:25h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	9	G-dur	2/2		Kp i alt, c.f. i bass	RP
EG1.1:26v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	9	G-dur	2/2		Kp i tenor, c.f. i bass	RP
EG1.1:26v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	10	g-moll	2/2		Kp i sopran, c.f. i bass	RP
EG1.1:26v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	10	g-moll	2/2		Kp i alt, c.f. i bass	RP
EG1.1:26v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	10	g-moll	2/2		Kp i tenor, c.f. i bass	RP
EG1.1:26h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	c-moll	2/2	August 1859. Efter Sommerferienne 1859	Kp i sopran, c.f. i tenor	RP
EG1.1:26h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	c-moll	2/2		Kp i alt, c.f. i tenor	RP
EG1.1:26h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme c.f. som ovenfor)	8	c-moll	2/2		Kp i bass, c.f. i tenor	RP
EG1.1:26h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	3/2		Kp i alt, c.f. i sopran	RP

EG1.1:27v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	C-dur	3/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:27v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	C-dur	3/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:27v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	g-moll	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:27v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	g-moll	3/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:27h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	g-moll	3/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:27h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	B-dur	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:27h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	B-dur	3/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:27h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	B-dur	3/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:28v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	d-moll	3/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:28v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	d-moll	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:28v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	d-moll	3/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:28v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	B-dur	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i bass	RP
EG1.1:28h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	B-dur	3/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i bass	RP
EG1.1:28h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	B-dur	3/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i bass	RP
EG1.1:28h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	D-dur	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i bass	RP
EG1.1:28h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	D-dur	3/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i bass	RP
EG1.1:29v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	D-dur	3/2		Kp tenor, <i>c.f.</i> bass	RP
EG1.1:29v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	8	C-dur	2/2	27 august 1859	<i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:29v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	9	B-dur	2/2			RP
EG1.1:29v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	8	c-moll	2/2			RP
EG1.1:29h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	9	Ess-dur	3/2			RP
EG1.1:29h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	9	g-moll	3/2			RP
EG1.1:29h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	8	A-dur	3/2			RP
EG1.1:29h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	8	F-dur	3/2			RP
EG1.1:30v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	8	C-dur	3/2			RP
EG1.1:30v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	9	d-moll	3/2			RP
EG1.1:30v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	8	c-moll	3/2			RP
EG1.1:30v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	8	f-moll	3/2		<i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:30h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	8	d-moll	3/2		<i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:30h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	9	g-moll	3/2		<i>c.f.</i> i bass	RP
EG1.1:30h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler, kp i vekslende stemmer	8	c-moll	3/2		<i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:30h	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	7	C-dur	2/2		<i>c.f.</i> i sopran	RP
EG1.1:31v	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	8	F-dur	2/2			RP
EG1.1:31v	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	8	d-moll	2/2			RP

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG1.1:31h	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	7	c-moll	2/2	Mandag den 19de September 1859		RP
EG1.1:31h	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	8	D-dur	2/2			RP
EG1.1:31h	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	6	F-dur	2/2	21 september	<i>c.f.</i> i alt	RP
EG1.1:31hf	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	7	g-moll	2/2			RP
EG1.1:32v	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	3/2	25 Sept	<i>c.f.</i> i tenor	RP
EG1.1:32v	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	8	B-dur	3/2			RP
EG1.1:32h	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	7	c-moll	3/2	Den 10 October 1859. Efter prøven.		RP
EG1.1:32h	Fri polyfon sats til rytmisert <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	8	F-dur	3/2			RP
EG1.1:33v	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	16	Ess-dur	2/2	Ich weiß, mein Gott	(feilsan, tilhører EG1.2)	EFR
EG1.1:33vf	Koral, figurert, 4 stemmer, c-nøkler	16	Ess-dur	2/2	Ich weiß, mein Gott	Kp i alt, 2. art	EFR
EG1.1:33h	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	24	d-moll	3/2	Jesu meine Freude		EFR
EG1.1:34					[Duplikat av EG1.2:33]		
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	C-dur		Herrn MusikDirector Richter	Hovedtre- klangene	EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	C-dur				EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	C-dur				EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	C-dur				EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	C-dur	2/2		Bitreklang- ene	EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	4	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	4	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	4	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	4	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:3h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	4	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:4v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	C-dur	2/2	Lecture 4	Treklanger i omvendning	EFR
EG1.2:4v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:4v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:4v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:4v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:4v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	C-dur	2/2	Lecture 5		EFR

EG1.2:4v	Temaskisse					Ikke tilknyttet undervisningen	
EG1.2:4v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:4v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:4v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:4v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:4h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	5	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:4h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	C-dur	2/2	Lecture 6	Dominant-septim	EFR
EG1.2:4h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:4h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:4h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:4h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:4h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:4h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	C-dur	2/2	Lecture 7	Dominant-septim i omvendning	EFR
EG1.2:5v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:5v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:5v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	G-dur	2/2	Lecture 8		EFR
EG1.2:5v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:5v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:5v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:5v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:5v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	C-dur	2/2	Lecture 9	Andre septimakkorder	EFR
EG1.2:5v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:5h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:5h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:5h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	6	C-dur	2/2	Lecture 10		EFR
EG1.2:5h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:5h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	9	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:5h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:5h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	a-moll	2/2	Lecture 11		EFR
EG1.2:5h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:6v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:6v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:6v	Firestemmig sats, generalbassrealisering				Lecture 12	Ikke fullført, rablet over	EFR

EG1.2:6v	Firestemmig sats, generalbassrealisering (fullføring av ovenfor)	7	C-dur	2/2		Andre fireklanger i omv.	EFR
EG1.2:6v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:6v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:6v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:6v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:6h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	G-dur	2/2	Lecture 13		EFR
EG1.2:6h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:6h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:6h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	9	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:6h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	9	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:6h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	C-dur	2/2	14		EFR
EG1.2:6h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:6h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:7v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	9	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:7v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:7v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	C-dur	2/2	15		EFR
EG1.2:7v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:7v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:7v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:7v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	C-dur	2/2	16	Bidominanter	EFR
EG1.2:7v	Firestemmig sats, generalbassrealisering	7	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:7h	Firestemmig sats, generalbassrealisering, c-nøkler					Ikke fullført, strøket ut	EFR
EG1.2:7h	Firestemmig sats, generalbassrealisering, c-nøkler					Ikke fullført, strøket ut	EFR
EG1.2:7h	Firestemmig sats, generalbassrealisering, c-nøkler					Ikke fullført, strøket ut	EFR
EG1.2:7h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	9	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:7h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	9	d-moll	3/2			EFR
EG1.2:7h	Firestemmig sats, generalbassrealisering	8	B-dur	2/2			EFR
EG1.2:8v	Firestemmig sats, generalbassrealisering, c-nøkler	7	C-dur	2/2	In verschiedenen Schlüsseln	Akkordfremmede toner (fh, g)	EFR
EG1.2:8v	Firestemmig sats, generalbassrealisering, c-nøkler					Ikke fullført, strøket ut	EFR
EG1.2:8v	Firestemmig sats, generalbassrealisering, c-nøkler	10	a-moll	2/2		Fullføring av ovenfor	EFR
EG1.2:8vf	Firestemmig sats, generalbassrealisering, c-nøkler	10	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:8h	Firestemmig sats, generalbassrealisering, c-nøkler	10	D-dur	2/2			EFR
EG1.2:8h	Firestemmig sats, generalbassrealisering, c-nøkler	9	F-dur	2/2			EFR

EG1.2:8hf	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	9	d-moll	3/2			EFR
EG1.2:9v	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	9	B-dur	2/2			EFR
EG1.2:9v	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	12	g-moll	3/2			EFR
EG1.2:9h	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:9h	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	9	G-dur	3/2			EFR
EG1.2:9hf	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	11	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:10v	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	10	e-moll	2/2			EFR
EG1.2:10v	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	8	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:10h	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	9	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:10h	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	9	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:10h	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	9	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:11v	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	9	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:11v	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	8	B-dur	2/2			EFR
EG1.2:11v	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	8	g-moll	2/2			EFR
EG1.2:11vf	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	9	Ess-dur	2/2			EFR
EG1.2:11h	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	9	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:11h	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	9	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:11hf	Firestemmig sats, generalbass-realisering, c-nøkler	8	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:12v	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	C-dur			c.f. i sopran	EFR
EG1.2:12v	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	C-dur				EFR
EG1.2:12v	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	C-dur				EFR
EG1.2:12h	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	10	G-dur				EFR
EG1.2:12h	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	G-dur				EFR
EG1.2:12h	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	G-dur				EFR
EG1.2:12h	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	B-dur				EFR
EG1.2:13v	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	B-dur				EFR
EG1.2:13v	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	B-dur				EFR
EG1.2:13v	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	8	a-moll				EFR
EG1.2:13v	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	a-moll				EFR
EG1.2:13h	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	8	a-moll			Strøket ut	EFR
EG1.2:13h	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	d-moll				EFR
EG1.2:13h	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	d-moll				EFR
EG1.2:13h	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	8	d-moll				EFR
EG1.2:14v	Firestemmig sats, 1. art, trad. c.f., c-nøkler	9	d-moll				EFR

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG1.2:14v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	9	d-moll				EFR
EG1.2:14v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i>, c-nøkler					Ikke fullført, strøket ut	EFR
EG1.2:14v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	d-moll				EFR
EG1.2:14h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	9	d-moll			<i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:14h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	F-dur				EFR
EG1.2:14h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	D-fur				EFR
EG1.2:14h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	a-moll				EFR
EG1.2:15v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	a-moll				EFR
EG1.2:15v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	a-moll				EFR
EG1.2:15v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i>, c-nøkler					Ikke fullført, strøket ut	EFR
EG1.2:15h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i>, c-nøkler					Skisser, ikke fullført	EFR
EG1.2:16v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i>, c-nøkler					Ikke fullført, strøket ut	EFR
EG1.2:16v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (fullføring av ovenfor)	8	d-moll			<i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:16v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	d-moll				EFR
EG1.2:16v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	d-moll				EFR
EG1.2:16h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	7	C-dur	2/2		<i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:16h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:16h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:17v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	7	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:17v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:17v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:17v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	G-dur	2/2		<i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:17h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:17h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	e-moll	2/2			EFR
EG1.2:17h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	F-dur	2/2		<i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:17h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	7	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:18v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:18v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	16	d-moll	3/2	Choral [Selbstversuch]	Revidert, jf. EG1.1:17h	EFR
EG1.2:18h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	B-dur	2/2		<i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:18h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	7	B-dur	2/2			EFR
EG1.2:18h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	B-dur	2/2	Den 11te april 1859		EFR
EG1.2:19v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	D-dur	2/2			EFR
EG1.2:19v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	D-dur	2/2			EFR

EG1.2:19v	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	D-dur	2/2	Den 15 april 1859. Ende aus halben Jahres.		EFR
EG1.2:19h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	Ess-dur	2/2	Mai 1859		EFR
EG1.2:19h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	Ess-dur	2/2			EFR
EG1.2:19h	Firestemmig sats, rytmisert <i>c.f.</i> , c-nøkler	8	c-moll	2/2			EFR
EG1.2:19h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	C-dur	2/2		<i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:20v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:20v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2		<i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:20v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:20v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:20h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:20h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	G-dur	2/2		<i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:20h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:20h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:21v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	G-dur	2/2			EFR
EG1.2:21v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	a-moll	2/2		<i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:21v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:21v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:21h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:21h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	F-dur	2/2		<i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:21h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:21h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	F-dur	2/2			EFR
EG1.2:22v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:22v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:22v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:22v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	F-dur	2/2	Das vorige		EFR
EG1.2:22h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2		<i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:22h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:22h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:22h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:23v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:23v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:23v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:23v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	d-moll	2/2			EFR
EG1.2:23h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	C-dur	2/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:23h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	9	C-dur	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:23h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	9	C-dur	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:23h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	G-dur	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:24v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	G-dur	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i sopran	EFR

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG1.2:24v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	G-dur	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:24v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	F-dur	2/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:24v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	9	F-dur	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:24h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	9	F-dur	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:24h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	F-dur	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:24h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	F-dur	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:24h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	F-dur	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:25v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	F-dur	2/2	Im ganzen Noten	<i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:25v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	a-moll	2/2	Den 21 ste Juni 1859. Efter pintseferienne.	Kp i sopran, <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:25v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	a-moll	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:25v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	a-moll	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:25h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	a-moll	2/2		<i>c.f.</i> i bass	EFR
EG1.2:25h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	F-dur	2/2		<i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:25h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	F-dur	2/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:25h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	F-dur	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:26v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	F-dur	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:26v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	G-dur	2/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:26v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	G-dur	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:26v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	G-dur	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:26h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	G-dur	2/2		<i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:26h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	d-moll	2/2	Leipzig den 1ste Juli 1859 (För sommerferieme)	Kp i alt, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:26h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	d-moll	2/2	Disse 3 Opgaver er Arbeid i Sommerferienne	Kp i tenor, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:26h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	d-moll	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:27v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	d-moll	2/2		<i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:27v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	g-moll	2/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:27v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	g-moll	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i alt	EFR

EG1.2:27v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	g-moll	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:27h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	g-moll	2/2		<i>c.f.</i> i alt	EFR
EG1.2:27h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	c-moll	2/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:27h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	c-moll	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:27h	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	c-moll	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:28v	1. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	8	c-moll	2/2		<i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG1.2:28v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler	9	e-moll	2/2		Kp i alt, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:28v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	9	e-moll	2/2		Kp i tenor, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:28v	2. og 4. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	9	e-moll	2/2		Kp i bass, <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:28h	1. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> som ovenfor)	9	e-moll	2/2		<i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG1.2:28h	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	16	D-dur	2/2	Choral		EFR
EG1.2:29v	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	16	C-dur	2/2			EFR
EG1.2:29vf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	24	e-moll	2/2	"Ach was soll ich Sünder"		EFR
EG1.2:29hf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	22	a-moll	2/2			EFR
EG1.2:30vf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	22	g-moll	2/2	Auf meinen lieben Gott		EFR
EG1.2:30hf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	22	e-frygisk	2/2	Phrygisch		EFR
EG1.2:31v	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	16	g-moll	2/2	Christ, der du bist der hollen Tag		EFR
EG1.2:31vf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	17	Ess-dur	2/2	Ein feste Burg ist unser Gott		EFR
EG1.2:32v	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	16	A-dur	3/2	Gott des himmels und der Erden		EFR
EG1.2:32vf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	17	F-dur	3/2	Gott ist mein Lied		EFR
EG1.2:32hf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	20	fïss-moll	2/2	Herr wie du willt, so schicks mit mir		EFR
EG1.2:33v	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	16	G-dur	2/2	Ich dank dir schon durch?		EFR
EG1.2:33vf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	20	A-dur	2/2	Omarbeidelse fra Fis mol til A dur	Herr wie du willt etc.	EFR
EG1.2:33hf	Koral, figurert, 4 stemmer, c-nøkler (siste del: EG1.1:33v)	16	G-dur	2/2		Kp i bass, 2. art	EFR
EG2:4h	Koral, figurert, 4 stemmer, c-nøkler	24	d-moll	3/2	October 1859. Jesu meine Freude.	Kp i tenor	EFR
EG2:4hf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøkler	20	F-dur	2/2			EFR
EG2:5vf	Koral, figurert, 4 stemmer, c-nøkler	20	F-dur	2/2		Kp i bass	EFR
EG2:5h	1./2. art, 2 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	3/2	Contrapunkt	Kp i understemmen	EFR
EG2:5h	1./2. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	C-dur	3/2		Kp i overstemmen	EFR
EG2:5h	3. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	C-dur	3/2		Kp i understemmen	EFR
EG2:5h	3. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	C-dur	3/2		Kp i overstemmen	EFR

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG2:6v	1./2. art, 3 stemmer, c-nøkler	8	C-dur	3/2		<i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:6v	3. art, 3 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	C-dur	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG2:6v	3. art, 3 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	C-dur	3/2		Kp i alt <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:6v	3. art, 3 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	C-dur	3/2		Kp i alt <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:6h	3. art, 3 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	C-dur	3/2		Kp i tenor <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:6h	1./2. art, 3 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> transponert)	8	Ess-dur	3/2		<i>c.f.</i> i alt	EFR
EG2:6h	3. art, 3 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	Ess-dur	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG2:6h	3. art, 3 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	Ess-dur	3/2		Kp i tenor <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG2:6h	1./2. art, 3 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i> transponert)	8	Ess-dur	3/2		<i>c.f.</i> i bass	EFR
EG2:7v	3. art, 3 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	Ess-dur	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:7v	3. art, 3 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	Ess-dur	3/2		Kp i alt <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:7v	1./2. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	G-dur	3/2		<i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:7vf	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	G-dur	3/2		Kp i alt <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:7h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	G-dur	3/2		Kp i tenor <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:7h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	G-dur	3/2		Kp i bass <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:7hf	1./2. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	G-dur	3/2		<i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:8v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	G-dur	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:8v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	G-dur	3/2		Kp i alt <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:8v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	G-dur	3/2		Kp i bass <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:8h	1./2. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	d-moll	3/2		<i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:8h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	d-moll	3/2		Kp i alt <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:8h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	d-moll	3/2		Kp i bass <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:8hf	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	d-moll	3/2		Kp i tenor <i>c.f.</i> i sopran	EFR
EG2:9v	1./2. art, 4 stemmer, c-nøkler	8	e-moll	3/2		<i>c.f.</i> i alt	EFR
EG2:9v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG2:9vf	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2		Kp i tenor <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG2:9h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2		Kp i bass <i>c.f.</i> i alt	EFR
EG2:9h	1./2. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2	Fredag Den 3de Decbr 1859	<i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:9hf	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:10v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2		Kp i alt <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:10v	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2		Kp i bass <i>c.f.</i> i tenor	EFR
EG2:10vf	1./2. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2		<i>c.f.</i> i bass	EFR
EG2:10h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2		Kp i sopran, <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG2:10h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2		Kp i alt <i>c.f.</i> i bass	EFR
EG2:10h	3. art, 4 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	8	e-moll	3/2		Kp i tenor <i>c.f.</i> i bass	EFR

EG2:11v	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøgler	17	D-dur	3/2			EFR
EG2:11vf	Koral, figurert, 4 stemmer, c-nøgler	17	D-dur	3/2	Den samme Choral figureret	Kp i vekslen- de stemmer	EFR
EG2:11hf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøgler	19	a-moll	3/2			EFR
EG2:12vf	Koral, figurert, 4 stemmer, c-nøgler	19	a-moll	3/2	Figureret	Kp i vekslen- de stemmer	EFR
EG2:12hf	Koral, homofon, 4 stemmer, c-nøgler	22	e-moll	3/2	Januar 1860		EFR
EG2:13vf	Koral, figurert, 4 stemmer, c-nøgler	22	e-moll	3/2	Den samme Choral figureret	Kp i vekslen- de stemmer	EFR
EG2:13h	Dobbelt kontrapunkt, c-nøgler	8	C-dur	3/2	Dobbel Contrapunkt	1./2. art	EFR
EG2:13hf	Dobbelt kontrapunkt, c-nøgler (samme c.f.)	8	C-dur	3/2		2./3. art	EFR
EG2:14v	Dobbelt kontrapunkt, c-nøgler	8	G-dur	3/2		1./2. art	EFR
EG2:14v	Dobbelt kontrapunkt, c-nøgler (samme c.f.)	8	G-dur	3/2		2./3. art	EFR
EG2:14v	Dobbelt kontrapunkt, c-nøgler	8	d-moll	3/2	Den 10 Jan. 1860	1./2. art	EFR
EG2:14h	Dobbelt kontrapunkt, c-nøgler (samme c.f.)	8	d-moll	3/2		2./3. art	EFR
EG2:14h	Dobbelt kontrapunkt, c-nøgler	8	a-moll	3/2		1./2. art	EFR
EG2:14h	Dobbelt kontrapunkt, c-nøgler (samme c.f.)	8	a-moll	3/2		2./3. art	EFR
EG2:14h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats	8	C-dur	3/2	Den 13de Januar	1./2. art	EFR
EG2:15v	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	C-dur	3/2		2./3. art	EFR
EG2:15v	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	C-dur	3/2		2./3. art	EFR
EG2:15vf	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats	8	G-dur	3/2	Den 17de Januar 1860	1./2. art	EFR
EG2:15h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	G-dur	3/2		2./3. art	EFR
EG2:15h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	G-dur	3/2		2./3. art	EFR
EG2:15hf	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats	8	B-dur	3/2	Den 20de Januar	1./2. art	EFR
EG2:16v	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	B-dur	3/2		2./3. art	EFR
EG2:16v	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	B-dur	3/2		2./3. art	EFR
EG2:16vf	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats	8	d-moll	3/2	Den 24 Jan.	1./2. art	EFR
EG2:16h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	d-moll	3/2		2./3. art	EFR
EG2:16h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	d-moll	3/2		2./3. art	EFR
EG2:17v	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	d-moll	3/2	Den 27de Jan.	1./2. art	EFR
EG2:17v	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	d-moll	3/2		2./3. art	EFR
EG2:17vf	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats (samme c.f.)	8	d-moll	3/2		2./3. art	EFR
EG2:17h	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats	8	C-dur	3/2	Ombytning af Sopran og Tenor. 31ste Jan.	1./2. art	EFR
EG2:17h	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	C-dur	3/2		Samme ombyttet	EFR
EG2:17hf	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	C-dur	3/2	Den 3de Februar	2./3. art	EFR
EG2:18v	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	C-dur	3/2		Samme ombyttet	EFR
EG2:18v	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	C-dur	3/2		2./3. art	EFR

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG2:18vf	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats	8	G-dur	3/2	Den 7de Februar	1./3. art	EFR
EG2:18h	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	G-dur	3/2		Samme ombyttet	EFR
EG2:18h	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	G-dur	3/2	Den 10de Februar 1860	2./3. art	EFR
EG2:18hf	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	G-dur	3/2		Samme ombyttet	EFR
EG2:19v	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	G-dur	3/2		2./3. art	EFR
EG2:19v	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats	8	a-moll	3/2	Den 14 Februar	1./2. art	EFR
EG2:19vf	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	a-moll	3/2		Samme ombyttet	EFR
EG2:19h	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	a-moll	3/2	Den 17de Februar	2./3. art	EFR
EG2:19h	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	a-moll	3/2	Omvendt	Samme ombyttet	EFR
EG2:20v	Dobbelt kontrapunkt i firestemmig sats (samme c.f.)	8	a-moll	3/2		2./3. art	EFR
EG2:20v	Tostemmig kanon, c-nøkler	8	C-dur	2/2	Canons. Den 21 Februar.	I kvart	EFR
EG2:20v	Tostemmig kanon, c-nøkler	8	C-dur	3/2		I septim	EFR
EG2:20v	Tostemmig kanon, c-nøkler	8	d-moll	3/2		I kvint	EFR
EG2:20h	Tostemmig kanon, c-nøkler	8	C-dur	2/2	Den 24de Februar	I kvint	EFR
EG2:20h	Tostemmig kanon, c-nøkler	9	C-dur	3/2		I septim	EFR
EG2:20h	Tostemmig kanon, c-nøkler	8	G-dur	2/2		I oktav	EFR
EG2:20h	Tostemmig kanon, c-nøkler	8	C-dur	2/2	Den 28 Februar	I kvint	EFR
EG2:20h	Tostemmig kanon, c-nøkler	8	C-dur	3/2		I kvint	EFR
EG2:20hf	Tostemmig kanon, c-nøkler	8	C-dur	2/2		I kvart	EFR
EG2:21v	Trestemmig kanon, c-nøkler	8	C-dur	3/2	3 Stemmig Canons. Den 2den Marts.	I-V-II	EFR
EG2:21v	Trestemmig kanon, c-nøkler	10	C-dur	2/2		I-IV-V	EFR
EG2:21vf	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	C-dur	2/2	2stemmige Canons med Accompagnement. Den 6. Marts.		EFR
EG2:21h	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	d-moll	3/2			EFR
EG2:21h	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	C-dur	2/2	Den 9de Marts		EFR
EG2:21h	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	C-dur	6/4			EFR
EG2:22v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	C-dur	2/2	Den 13de Marts 1860		EFR
EG2:22v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	F-dur	3/2			EFR
EG2:22v	Tostemmig kanon i firestemmig sats	8	C-dur	2/2	Canons mit Begleitung in vierstemmigen Satze. Den 20de Marts.	I g- og f-nøkkel	EFR
EG2:22vf	Tostemmig kanon i firestemmig sats, c-nøkler	8	g-moll	3/2			EFR
EG2:22h	Tostemmig kanon i firestemmig sats, c-nøkler	8	F-dur	2/2			EFR
EG2:22h	Tostemmig kanon i firestemmig sats, c-nøkler	8	C-dur	2/2	Den 23de Marts		EFR
EG2:22h	Tostemmig kanon i firestemmig sats, c-nøkler	9	C-dur	3/4			EFR
EG2:23v	Tostemmig kanon i firestemmig sats, c-nøkler	8	C-dur	3/4	Den 27de Marts		EFR

EG2:23v	Tostemmig kanon i firestemmig sats, c-nøkler	8	F-dur	2/2		Merk: Ingen fra april.	EFR
EG2:23vff	Trestemmig orgelkoral	26	G-dur	2/2	Choraler med motiv (opgivet) til at gjennomføre, med For- og Mellemspill. Den 8de mai 1860	EG 185a	EFR
EG2:24vff	Firestemmig koralforspill, c-nøkler	29	D-dur	4/4	4stemmige Choraler 12/1/61	EG 185b	EFR
EG2:25vff	Firestemmig koralforspill, c-nøkler	26	g-moll	3/4	20/1/61	EG 185c	EFR
EG2:26vff	Firestemmig koralforspill, c-nøkler	37	F-dur	6/8	28de Januar	EG 185d	EFR
EG2:27hff	Firestemmig koralforspill, c-nøkler	25	Ass-dur	4/4	4 Februar	EG 185e	EFR
EG2:28hff	Firestemmig koralforspill, c-nøkler	24	D-dur	4/4	Cantus firmus im alt. 12te Februar.	EG 185f	EFR
EG2:29hff	Firestemmig koralforspill, c-nøkler	25	D-dur	9/8	19 Februar 1861.	EG 185g	EFR
EG2:30hff	Firestemmig koralforspill, c-nøkler	25	g-moll	4/4	Cantus firmus im Tenor. 5te Marts.	EG 185h	EFR
EG2:31hff	Firestemmig koralforspill, c-nøkler	22	A-dur	3/4	Cantus firmus im Bass. 12te Marts.	EG 185i	EFR
EG2:32h	De første taktene av en fuge	5	c-moll	6/8	Fuger. April 1861.	Realt svar	EFR
EG2:32h	De første taktene av en fuge	4	D-dur	4/4		Realt svar	EFR
EG2:32h	De første taktene av en fuge	6	d-moll	4/4		Realt svar	EFR
EG2:32h	De første taktene av en fuge	4	C-dur	4/4		Realt svar	EFR
EG2:32h	De første taktene av en fuge	3	g-moll	4/2		Realt svar	EFR
EG2:32h	De første taktene av en fuge	4	Ess-dur	4/4		Realt svar	EFR
EG2:32h	De første taktene av en fuge	4	C-dur	4/4		Realt svar	EFR
EG2:33v	De første taktene av en fuge	7	g-moll	2/2		Tonalt svar	EFR
EG2:33v	De første taktene av en fuge	6	F-dur	4/4		Tonalt svar	EFR
EG2:33v	De første taktene av en fuge	7	C-dur	6/8		Realt svar	EFR
EG2:33v	De første taktene av en fuge	4	G-dur	4/4	1ste Mai	Tonalt svar	EFR
EG2:33v	De første taktene av en fuge	6	C-dur	4/4		Tonalt svar	EFR
EG2:33v	De første taktene av en fuge	8	c-moll	2/2		Tonalt svar	EFR
EG2:33vf	De første taktene av en fuge	5	D-dur	4/4		Tonalt svar, 3 stemmer	EFR
EG2:33h	De første taktene av en fuge	12	F-dur	2/2		Tonalt svar, 3 stemmer	EFR
EG2:33h	De første taktene av en fuge	9	g-moll	3/2	Gegensätze (Motsætninger). 11te Mai.	Tonalt svar	EFR
EG2:33h	De første taktene av en fuge	11	c-moll	4/4		Tonalt svar	EFR
EG2:33h	De første taktene av en fuge	4	D-dur	4/4		Tonalt svar	EFR
EG2:33h	De første taktene av en fuge	6	c-moll	3/2		Tonalt svar	EFR
EG2:34v	De første taktene av en fuge	14	c-moll	2/2		3 stemmer m/ episode	EFR
EG2:34v	De første taktene av en fuge	7	g-moll	4/2		3 stemmer m/ episode	EFR
EG2:34v	Trangføring	8	F-dur	2/2	Engführungen. 1 Juni 1861		EFR
EG2:34vf	Trangføring	10	F-dur	2/2			EFR
EG2:34h	Trangføring	8	G-dur	4/4			EFR
EG2:34h	Trangføring	11	G-dur	2/2	Den 9de juni		EFR

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG2:34h	Trangføring	12	C-dur	3/2			EFR
EG2:34h	Trangføring	6	a-moll	3/2			EFR
EG2:35vf	Tostemmig fuge (for klaver)	39	c-moll	6/8	Fuga a 2. 16 Juni 1861	EG 184a	EFR
EG2:35hf	Tostemmig fuge (for klaver)	27	C-dur	6/4		EG 184b	EFR
EG2:36vf	Trestemmig fuge (for klaver)	34	D-dur	4/4	Fuga a 3. 10de October 1861	EG 184c	EFR
EG2:36hf	Trestemmig fuge (for klaver)	48	a-moll	2/2	Fuga a 3. Den 24de October 1861.	EG 184d	EFR
EG2:37hff	Firestemmig fuge (for klaver)	34	g-moll	4/2	Fuga a 4. Den 12te Novbr.	EG 184e	EFR
EG2:38vff	Firestemmig fuge for orgel	83	C-dur	6/8	Fuga a 4 for orgel. Den 3de December.	EG 186c	EFR
EG2:39vff	Firestemmig fuge for strykekvartett	103	f-moll	2/2	Decembr 1861	EG 114	EFR
EG2:42vff	Firestemmig korfuge: Dona nobis pacem	53	c-moll	4/4	Fuga a 4 voci. 12 Januar 1862	EG 159	EFR
EG2:43hff	Trestemmig fuge for klaver	50	C-dur	2/2	Fuga a 3 voci für Clavier. 31 Januar	EG 184f	EFR
EG2:44hff	Dobbelfuge (for klaver), 4 stemmer	90	g-moll	2/2	Doppel-Fugen. Den 19de Febr	EG 184g	EFR
EG2:46vff	Dobbelfuge over GADE (for orgel), 4 stemmer	114	C-dur	2/2	Fuga over navnet "Gade". 1te Marts 62.	EG 186f	EFR
EG2:48vff	Trippelfuge (for orgel), 4 stemmer	78	d-moll	4/4	Fuga mit 3 Subjekten. 20 Marts.	EG 186g	EFR
EG2:51h	Ubrukt noteark						
EG3:4h	Orgelkoral	14	F-dur	3/2	Figurerede Choraler. Octbr. 1859.		RP
EG3:4hf	Orgelkoral	18	e-moll	3/2			RP
EG3:5v	Orgelkoral	16	a-moll	3/2			RP
EG3:5v	Orgelkoral	17	D-dur	3/2			RP
EG3:5hf	Orgelkoral	26	Ess-dur	3/2			RP
EG3:6vf	Orgelkoral	20	G-dur	3/2	Herr, wie du willst		RP
EG3:6h	Orgelkoral	16	B-dur	3/2			RP
EG3:7v	Orgelkoral	14	G-dur	3/2	Lobt Gott, ihr Christen etc.		RP
EG3:7vf	Orgelkoral	31	C-dur	3/2			RP
EG3:7hf	Orgelkoral	18	f-moll	3/2			RP
EG3:8vf	Orgelkoral	15	Ess-dur	4/2			RP
EG3:8hf	Orgelkoral	32	G-dur	3/2			RP
EG3:9vff	Orgelkoral	47	C-dur	3/2		En takt strøket ut	RP
EG3:10hf	Orgelkoral	38	g-moll	3/2	Melodie im Tenor		RP
EG3:11vf	Orgelkoral	24	g-moll	3/2	Melodie im Sopran. 23de Decbr. 1859		RP
EG3:12vf	Orgelkoral	42	G-dur	3/2	Januar 1860		RP
EG3:12hf	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	12	C-dur	2/2	5 Januar	<i>c.f.</i> i sopran	RP
EG3:13v	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	8	B-dur	2/2	12 Januar		RP

EG3:13v	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	9	d-moll	2/2			RP
EG3:13h	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	8	c-moll	2/2	Den 16 Januar		RP
EG3:13h	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	9	Ass-dur	2/2			RP
EG3:13hf	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	9	G-dur	2/2	Den 19de Jan.	<i>c.f.</i> i alt	RP
EG3:14v	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	8	Ass-dur	2/2			RP
EG3:14v	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	10	c-moll	3/2		<i>c.f.</i> i tenor	RP
EG3:14vf	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	9	G-dur	3/2			RP
EG3:14h	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	10	G-dur	3/2	Den 26de Januar	<i>c.f.</i> i bass	RP
EG3:14h	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	9	B-dur	3/2			RP
EG3:15v	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	9	C-dur	3/2	Den 30te Januar		RP
EG3:15v	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	9	c-moll	3/2			RP
EG3:15vf	Imiterende sats til <i>c.f.</i> , 4 stemmer, c-nøkler	9	C-dur	3/2	Den 2den Februar	<i>c.f.</i> i sopran	RP
EG3:15h	Modulasjon, forberedende øvelse	2	G-dur	2/2	Modulationen. Den 9de Februar.	Fra C-dur	RP
EG3:15h	Modulasjon, forberedende øvelse	1	F-dur	2/2		Fra C-dur	RP
EG3:15h	Modulasjon, forberedende øvelse	2	B-dur	2/2		Fra C-dur	RP
EG3:15h	Modulasjon, forberedende øvelse	3	D-dur	2/2		Fra C-dur	RP
EG3:15h	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	G-dur	3/2	Allegro	Fra C-dur	RP
EG3:15h	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	4	F-dur	3/4	Allegro	Fra C-dur	RP
EG3:15h	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	B-dur	3/8		Fra C-dur	RP
EG3:15h	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	5	D-dur	3/2		Fra C-dur	RP
EG3:16v	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	10	A-dur	3/2	13 Februar	Fra C-dur	RP
EG3:16v	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	7	Ess-dur	2/2	Allegro	Fra C-dur.	RP
EG3:16v	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	7	E-dur	3/2	16 Februar	Fra C-dur	RP
EG3:16vf	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	7	Ass-dur	3/2		Fra C-dur	RP
EG3:16h	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	9	Dess-dur	3/2	Den 20de Februar 1860	Fra C-dur	RP
EG3:16h	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	H-dur	3/2		Fra C-dur	RP
EG3:16h	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	7	Fiss-dur	3/2	Den 23de Februar	Fra C-dur	RP
EG3:17v	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	Gess-dur	3/2		Fra C-dur	RP
EG3:17v	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	e-moll	3/4	Den 27de Februar	Fra a-moll	RP
EG3:17v	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	6	d-moll	2/2	Allegro assai	Fra a-moll	RP
EG3:17vf	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	h-moll	3/4	Den 1ste Marts	Fra a-moll	RP
EG3:17h	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	g-moll	3/4		Fra a-moll	RP
EG3:17h	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	c-moll	2/2	Den 5te Marts	Fra a-moll	RP
EG3:17h	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	fiss-moll	3/4		Fra a-moll	RP

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG3:18v	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	f-moll	2/4	Den 8de Marts	Fra a-moll	RP
EG3:18v	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	ciss-moll	3/4		Fra a-moll	RP
EG3:18v	Modulasjon, kort firestemmig sats for klaver	8	ass-moll	3/4		Fra a-moll	RP
EG3:18vf	Orgelkoral	20	G-dur	2/2	Den 26de Marts		RP
EG3:19v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	9	C-dur	4/4	Arbeider hos Hr. Musikdirektor Dr. M. Hauptmann 12/1/61	<i>c.f.</i> i bass	MH
EG3:19v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		kp i sopran	MH
EG3:19v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:19v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:19h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		kp i sopran	MH
EG3:19h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:19h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:20v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	11	F-dur	4/4	2/2/61.		MH
EG3:20v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4		kp i sopran	MH
EG3:20v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:20v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:20h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4		kp i sopran	MH
EG3:20h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:20h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:21v	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	11	d-moll	4/4	9/2/61.	<i>c.f.</i> i bass	MH
EG3:21v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	d-moll	4/4		kp i sopran	MH
EG3:21v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	d-moll	4/4		kp i alt	MH
EG3:21v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	d-moll	4/4		kp i tenor	MH
EG3:21h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	d-moll	4/4		kp i sopran	MH
EG3:21h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	d-moll	4/4		kp i alt	MH
EG3:21h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	d-moll	4/4		kp i tenor	MH
EG3:21h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	9	G-dur	4/4	16 Februar 1861.		MH
EG3:22v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i sopran	MH
EG3:22v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:22v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:22v	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i sopran	MH
EG3:22h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:22h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:22h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4	23de Februar 1861		MH
EG3:22h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4			MH

EG3:23v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i sopran	MH
EG3:23v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:23v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:23v	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i sopran	MH
EG3:23h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:23h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:23h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	11	C-dur	4/4	2den Marts.	<i>c.f.</i> i sopran	MH
EG3:23h	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	C-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:24v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	C-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:24v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	C-dur	4/4		kp i bass	MH
EG3:24v	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	C-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:24v	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	C-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:24h	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	C-dur	4/4		kp i bass	MH
EG3:24h	Firestemmig sats, 1. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler	9	F-dur	4/4	9de Marts.		MH
EG3:24h	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	F-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:24h	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	F-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:25v	Kontrapunkt, 2./4. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	F-dur	4/4		kp i bass	MH
EG3:25v	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	F-dur	4/4		kp i alt	MH
EG3:25v	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	F-dur	4/4		kp i tenor	MH
EG3:25v	Kontrapunkt, 3. art, trad. <i>c.f.</i> , c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	F-dur	4/4		kp i bass	MH
EG3:25h	Ufullført skisse						MH
EG3:25h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats, c-nøkler	5	C-dur	4/4	Doppelten Contrapunct	<i>c.f.</i> i bass, kp i sopran/tenor	MH
EG3:25h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	C-dur	4/4			MH
EG3:25h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	C-dur	4/4			MH
EG3:25h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	C-dur	4/4			MH
EG3:25h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	C-dur	4/4			MH
EG3:25h	Ufullført skisse						MH
EG3:26v	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats, c-nøkler	5	F-dur	4/4			MH
EG3:26v	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	F-dur	4/4			MH
EG3:26v	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	F-dur	4/4			MH
EG3:26v	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	F-dur	4/4			MH

EG3:26h	Dobbelt kontrapunkt i trestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	F-dur	4/4			MH
EG3:26h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler	9	C-dur	4/4	Firstemmig		MH
EG3:26h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:26h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4			MH
EG3:27v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:27v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:27v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:27v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:27h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:27h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4			MH
EG3:27h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:27h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:28v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler	9	G-dur	4/4			MH
EG3:28v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:28v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4			MH
EG3:28v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:28h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4			MH
EG3:28h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:28h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler	7	C-dur	4/4	Den 28de april	<i>c.f.</i> i sopran	MH
EG3:28h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	7	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:29v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	7	C-dur	4/4			MH
EG3:29v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	7	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:29v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	7	C-dur	4/4			MH
EG3:29v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	7	C-dur	4/4		Samme ombyttet	MH

EG3:29v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler	9	G-dur	4/4	6te mai		MH
EG3:29v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:29h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4			MH
EG3:29h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:29h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4			MH
EG3:29h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:30v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler	11	F-dur	4/4	15de mai		MH
EG3:30v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:30v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4			MH
EG3:30v	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:30h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4			MH
EG3:30h	Trippelt kontrapunkt i firestemmig sats, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	11	F-dur	4/4		Samme ombyttet	MH
EG3:30h	Kontrapunkt, 1. art, 2 stemmer, c-nøkler	5	C-dur	4/4		<i>c.f.</i> i understemmen	MH
EG3:30h	Kontrapunkt, 1. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	C-dur	4/4			MH
EG3:30h	Kontrapunkt, 1. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	G-dur	4/4		<i>c.f.</i> i overstemmen	MH
EG3:30h	Kontrapunkt, 2./4. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	C-dur	4/4		<i>c.f.</i> i understemmen	MH
EG3:30h	Kontrapunkt, 2./4. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	5	G-dur	4/4		<i>c.f.</i> i overstemmen	MH
EG3:31v	Kontrapunkt, 1. art, 2 stemmer, c-nøkler	9	C-dur	4/4	Den 22de Mai	<i>c.f.</i> i understemmen	MH
EG3:31v	Kontrapunkt, 1. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4			MH
EG3:31v	Kontrapunkt, 1. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		<i>c.f.</i> i overstemmen	MH
EG3:31v	Kontrapunkt, 2./4. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4		<i>c.f.</i> i understemmen	MH
EG3:31v	Kontrapunkt, 2./4. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		<i>c.f.</i> i overstemmen	MH
EG3:31v	Kontrapunkt, 3. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4	Den 31 mai		MH
EG3:31v	Kontrapunkt, 3. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	C-dur	4/4			MH
EG3:31v	Kontrapunkt, 3. art, 2 stemmer, c-nøkler (samme <i>c.f.</i>)	9	G-dur	4/4		<i>c.f.</i> i overstemmen	MH
EG3:31h	Tostemmig kanon, c-nøkler	9	C-dur	4/4	Canons	I kvint	MH
EG3:31h	Tostemmig kanon, c-nøkler	9	G-dur	4/4		I kvart	MH
EG3:31h	Tostemmig kanon, c-nøkler	9	C-dur	4/4		I oktav	MH
EG3:31h	Tostemmig kanon, c-nøkler	10	C-dur	4/4		I sekst	MH
EG3:31h	Tostemmig kanon, c-nøkler	10	C-dur	4/4		I septim	MH
EG3:31h	Tostemmig kanon, c-nøkler	10	C-dur	4/4		I sekund	MH

EDVARD GRIEGS STUDIER I MUSIKKTEORI

EG3:31h	Tostemmig kanon, c-nøkler	9	C-dur	4/4		I ters	MH
EG3:31h	Tostemmig kanon, c-nøkler	7	C-dur	4/4		I kvart	MH
EG3:32v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	9	C-dur	4/4	Canons mit Begleitung. Den 6te Juni.	I kvint, fri bass.	MH
EG3:32v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	9	C-dur	4/4		I kvart, fri bass.	MH
EG3:32v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	9	C-dur	4/4		I oktav, fri bass.	MH
EG3:32v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	C-dur	4/4		I kvart, fri bass.	MH
EG3:32v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	a-moll	4/4		I kvart, fri bass.	MH
EG3:32h	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	d-moll	3/2	Den 18 juni	I none, fri sopran.	MH
EG3:32h	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	c-dur	2/2		I duodecim, fri alt.	MH
EG3:32h	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	F-dur	3/2		I ters, fri sopran.	MH
EG3:33v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	9	C-dur	4/4	Den 20de Juni	I ters + 2 oktaver, fri alt.	MH
EG3:33v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	9	C-dur	4/4		I ters, fri sopran.	MH
EG3:33v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	G-dur	3/2		I kvint, fri bass.	MH
EG3:33v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	9	C-dur	4/4		I kvint, fri bass.	MH
EG3:33v	Tostemmig kanon i trestemmig sats, c-nøkler	8	a-moll	4/4		I duodecim, fri alt.	MH
EG3:33h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	2	C-dur	4/4			MH
EG3:33h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	2	C-dur	4/4			MH
EG3:33h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	4	C-dur	4/4			MH
EG3:33h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler					Skisse, strøket ut.	MH
EG3:33h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	2	C-dur	4/4			MH
EG3:33h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	2	C-dur	4/4			MH
EG3:33h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	C-dur	4/4			MH
EG3:33h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	C-dur	4/4			MH
EG3:33h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	C-dur	4/4			MH
EG3:33h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	C-dur	4/4			MH
EG3:34v	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	2	c-moll	4/4	Führer mit Gefährte. October 1861.		MH
EG3:34v	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	2	c-moll	4/4			MH
EG3:34v	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	2	c-moll	4/4			MH
EG3:34v	De første taktene av en fuge	4	G-dur	4/4			MH
EG3:34v	De første taktene av en fuge	9	g-moll	4/4			MH
EG3:34v	De første taktene av en fuge	8	c-moll	4/4			MH
EG3:34h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	4	C-dur	2/2	Den 17 October		MH
EG3:34h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	4	a-moll	3/2			MH
EG3:34h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	2	C-dur	4/4			MH

EG3:34h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	a-moll	2/2			MH
EG3:34h	De første taktene av en fuge	5	C-dur	6/4			MH
EG3:34h	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	a-moll	2/2	Den 20de October		MH
EG3:35v	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	c-moll	2/2			MH
EG3:35v	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	C-dur	3/2			MH
EG3:35v	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	4	d-moll	4/4			MH
EG3:35v	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	g-moll	4/4			MH
EG3:35v	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	F-dur	4/4			MH
EG3:35v	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	4	F.dur	4/4			MH
EG3:35v	Utforming av tonalt <i>comes</i> , c-nøkler	3	f-moll	2/2			MH
EG3:35v	Dobbelt kontrapunkt til fugetema	4	C-dur	4/4			MH
EG3:35v	Dobbelt kontrapunkt til fugetema (samme ombyttet og mot <i>comes</i>)	4	C-dur	4/4			MH
EG3:35v	Dobbelt kontrapunkt til fugetema	4	C-dur	4/4	27 October 1861	kp over <i>dux</i>	MH
EG3:35v	Dobbelt kontrapunkt til fugetema (samme ombyttet og mot <i>comes</i>)	4	C-dur	4/4		kp under <i>comes</i>	MH
EG3:35v	Dobbelt kontrapunkt til fugetema	4	a-moll	3/2		kp over <i>dux</i>	MH
EG3:35v	Dobbelt kontrapunkt til fugetema (samme ombyttet og mot <i>comes</i>)	4	a-moll	3/2		kp under <i>comes</i>	MH
EG3:35v	Dobbelt kontrapunkt til fugetema	4	C-dur	4/4		kp over <i>dux</i>	MH
EG3:35v	Dobbelt kontrapunkt til fugetema (samme ombyttet og mot <i>comes</i>)	4	C-dur	4/4		kp under <i>comes</i>	MH
EG3:35h	Dobbelt kontrapunkt til fugetema	4	C-dur	4/4		kp over <i>dux</i>	MH
EG3:35h	Dobbelt kontrapunkt til fugetema (samme ombyttet og mot <i>comes</i>)	4	C-dur	4/4		kp under <i>comes</i>	MH
EG3:35h	Dobbelt kontrapunkt til fugetema	5	d-moll	4/4		kp over <i>dux</i>	MH
EG3:35h	Dobbelt kontrapunkt til fugetema (samme ombyttet og mot <i>comes</i>)	5	d-moll	4/4		kp under <i>comes</i>	MH
EG3:35h	Tostemmig fuge, c-nøkler	38	C-dur	4/4	Den 23de novbr.	EG 186a	MH
EG3:36v	Tostemmig fuge, c-nøkler	38	a-moll	3/2	Fuga a 2. 2 Decembr. 61.	EG 186b	MH
EG3:36hf	Trestemmig fuge, c-nøkler	67	G-dur	4/4	Fuga a 3. Den 17de Decembr.	EG 186d	MH
EG3:37vf	Trestemmig fuge, c-nøkler	61	c-moll	2/2	Fuga a 3 voci. Den 13 januar 1862.	EG 186e	MH
EG3:38vff	Trestemmig fuge for klaver	50	C-dur	2/2	Den 20de januar 1862	Lik EG2:43hf	MH
EG3:39vf	Firestemmig fuge for orgel	34	g-moll	4/2	Fuga für Orgel. Den 27de januar	Lik EG2:37hf	MH
EG3:40vf	Trestemmig fuge for klaver	34	D-dur	4/4	Fuga a 3 voci. 10de Febr 62.	Lik EG2:36vf	MH
EG3:41v	Ufullført fuge					Lik EG2:38vf	MH
EG3:42hff	Intervaller					[Kladd] Jf. EG1.1:3h	RP?
EG3:44v-47h	Trekklanger					[Kladd] Jf. EG1.1:4vf	RP?