

GRIEGS BETYDNING FOR SENERE NORSK MUSIKK

NILS GRINDE

I

På Norges musikkhøgskole ble det 26.-27. august i 1993 arrangert et Griegsymposium. Et av innslagene i dette symposiet var en paneldiskusjon med tittelen “Norsk musikk og norske musikere etter Grieg – arven som inspirerer eller hemmer?” I panelet var både komponister og utøvende musikere representert. Overraskende nok ble diskusjonen nærmest preget av en enstemmig kjærlighetserklæring til Grieg og hans musikk, altså en så absolutt overvekt på inspirasjonen fra Grieg. Bare en av deltakerne, komponisten Rolf Walin, nevnte at arven fra Grieg også hadde virket hemmende, og pekte på den sterkt forlengede nasjonalromantikk som behersket norsk musikkliv langt opp i 1930- og 1940-årene.

Nå kan det vel hende at denne overveiende positive holdningen til arven fra Grieg til dels skyldes selv jubileumssituasjonen. Likevel var jeg egentlig forbauset over reaksjonen. Det er i alle fall grunn til å tro at Walin har rett: Grieg må ha hatt en hemmende betydning for noen av sine samtidige, og for både en og to, kanskje tre seinere generasjoner av norske komponister. At våre dagers komponister ikke opplever dette like sterkt, henger utvilsomt sammen med den større avstand vi etter hvert har fått til Griegs livsverk.

Nå er det ikke så enkelt å vurdere betydningen, positiv og negativ, av Griegs innsats for hans samtid og ettertid. Den må i alle fall ikke vurderes som ensidig negativ. Vi må for det første skille mellom minst to forskjellige typer av betydning. Grieg hadde på den ene siden svært stor betydning som eksempel, for ikke å si ideal, for sine kollegaer. Dette var ikke bare fordi han skrev “norsk” musikk, men også fordi han som norsk kunstner hadde slått igjennom i Europa, og var blitt en av tidens mest kjente komponister. Dette gav de andre norske komponistene betydelig mot og selvtillit, og kanskje større mulighet til å gjøre seg gjeldende utenfor landets

grenser, selv om deres kunstneriske begavelse lå på et mer beskjedent plan.

På den andre siden har vi den mer direkte stilistiske betydningen Grieg hadde for de andre komponistene. Denne er heller ikke ensidig negativ. Når det gjelder de “norske” trekkene, måten å bruke lån fra folkemusikken på, så var ikke Grieg alene om å vise veien. Allerede i Waldemar Thranes syngespill “Fjeldeventyret” fra 1825 finnes noen av de mest alminnelige stilmidlene for å skape en norsk stemning over musikken, og Halfdan Kjerulf har brukt de fleste av de midlene Grieg seinere tok i bruk. At Griegs kunstnerisk overbevisende måte å bruke dem på også kunne virke inspirerende på andre komponister, er det all grunn til å tro.

Når det gjelder de mer personlige trekk i Griegs musikalske stil, så har de også i noen grad påvirket hans kollegaer. Dette er imidlertid et ganske komplisert forhold. Griegs mest markante personlige stiltrekk er de som peker fram mot ettertida, altså de progressive trekkene, og de kommer klarest til syne i hans seinere komposisjoner, la oss si fra op. 66 og utover. Nå var situasjonen at Griegs seine stil bare i liten grad ble populær i Norge i Griegs levtid. Grieg sier selv meget treffende etter at han i 1906 hadde oppført “Slåttene” (op. 72) for første gang: “Hvad der gjorde mig ondt var, at “Slåtterne” ikke slog ned, som de skulde og burde. Jeg spilled dem med al den Kjærlighed og Troldskab jeg ejede. Men – derhen min Udvikling nu har ført mig, har jeg ikke Folk herhjemme med, det er det Tunge. Her tæres bestandig på mit Ungdomsstandpunkt, som ved passende Leiligheder berømmes på bekostning af mit nuværende.”¹

Denne “tæren på hans ungdomsstandpunkt” hører utvilsomt med til de mer negative effekter av Griegbegeistring, men det var jo ikke hans skyld.

Tilknytningen til Griegs ungdomsstandpunkt gjaldt især de komponistene som fulgte nærmest etter Grieg, vi kan si de som er født i 1850-, 60- og 70-årene. Når vi kommer til neste generasjon, født fram mot og omkring århundreskiftet, blir bildet noe anderledes. Som kjent er det norske komponistmiljøet hovedsakelig konservativt helt fram til henimot 1920, ja i en viss betydning helt fram til 1950. Etter 1918 fikk vi et forholdsvis kraftig innslag av de dengang nyere europeiske stilretninger hos oss: impresjonismen, ekspresjonismen, og, om vi vil, “barbarismen” og neoklassisismen. Men allerede i midten av 1920-årene snur strømmen, og vi fikk en markant vending til en nasjonal stil, tildels med en bevisst front mot de moderne retninger ute i Europa. At Fartein Valen var en unntakelse, forandrer ikke hovedtrekkene i bildet.

Denne nasjonalismen bygget ikke bare på tradisjonen fra Grieg, men på et nytt møte med folkemusikken og med de nasjonale tradisjoner. Også impresjonismen og neoklassisismen satte sine spor i stilen. Grieg kunne meget godt ha gitt impulser til begge disse stiltrekkene ut fra sine seine verker, men omkring 1920 kom nok påvirkningen mer direkte fra de europeiske kildene.

Når vi så kommer til den generasjon av komponister som hovedsakelig har komponert under og etter den siste krigen, blir den musikalske situasjon så forskjellig, at direkte påvirkning fra Griegs stil bare i liten grad er aktuelt. Likevel, enkelte steder er sporene tydelige også hos disse komponistene. Den unge generasjon av komponister i 1980- og 90-årene kan heller ikke sies å være nevneverdig påvirket av Griegs stil. Nettopp Grieg-jubileet har imidlertid konfrontert våre komponister med arven fra Grieg, og det har skapt enkelte verker som vi skal nevne avsluttende i dette foredraget.

Det vi her har tatt et overblikk over, er mer enn ett hundre års musikkproduksjon av norske komponister, så det er klart at det er en meget stor mengde musikk. Det er neppe noen gitt å ha full oversikt over den. Jeg skal i det følgende trekke fram noen eksempler fra denne musikken, som etter min mening viser klar forbindelse med Griegs stil, men det kan utvilsomt finnes andre verker i dette store materialet som ville vært like gode, eller kanskje bedre eksempler.

II

Det første eksemplet er hentet fra en komponist som er bare litt yngre enn Grieg. Denne generasjon av komponister opplevde Griegs suksess rundt i Europa i 1880 og 1890-årene, og de “kom ikke utenom” Griegs musikk. De aller fleste av dem var “påvirket” av hans stil, mest hans tidlige komposisjoner, men mer eller mindre og på forskjellige måter.

Det første eksemplet henter vi fra Ole Olsen, og hans eventyrspill “Svein Urød”. Ole Olsen ble født i 1850, og fikk, som de fleste andre norske komponister av sin generasjon, sin viktigste musikkutdannelse i Leipzig. Han studerte der fra 1870 til 1874, godt over et tiår etter Grieg. Likevel var det neppe skjedd så stor forandring på den utdannelsen denne relativt konservative institusjonen gav. Noe større forskjell var det nok på det musikkliv Ole Olsen mødte i Leipzig. Det er likevel ikke tvil om at det var Griegs kunst som gav de viktigste impulsene til Ole Olsens egen musikk. Teksten til “Svein Urød” ble skrevet av den norske skolemannen Nordahl Rolfsen, som også Grieg har benyttet som tekstdikter.

Når jeg har valgt å trekke fram nettopp dette verket, så har det sin spesielle årsak. “Svein Uræd” ble oppført på Christiania Theater i 1890. Det var 14 år etter at Ibsens og Griegs “Peer Gynt” hadde hatt sin store suksess på det samme teatret, og 4 år etter at dette stykket var blitt oppført med suksess i København. Det synes klart at Nordahl Rolfsen og Ole Olsen tok mål av seg til å leve opp til Ibsens og Griegs suksess. Nå var ikke Ole Olsen Grieg, og Nordahl Rolfsen var slett ikke Ibsen. Likevel, “Svein Uræd” ble en så stor suksess på Christiania Theater at den nesten kunne måle seg med “Peer Gynt”s, og deler av Ole Olsens musikk, særlig “Solefaldssang” kunne faktisk en tid måle seg i popularitet med Griegs “Solveigs Sang”. Interessant er det også at Ole Olsens musikk til “Svein Uræd” virkelig er forholdsvis radikal, ikke minst harmonisk, og at den trolig er noe av det beste han har komponert, i alle fall blant det som er noenlunde kjent av hans komposisjoner.²

“Solefaldssang” var et populært stykke helt opp til min barndom, men er siden praktisk talt glemt. Siden jeg sammenlignet dens popularitet med “Solveigs Sang”, bør det nok sies at jeg opplever denne sangen som noe mer søtladet enn Griegs, og det er ikke her Ole Olsen er mest radikal i sin harmonikk. Men sangen har en melodisk sjarm som virkelig skaffet den “folkesangstatus” omkring århundreskiftet. Eksempel nr. 1 gjengir forspillet, første strofe og etterspillet til “Solefaldssang.”

Eksempel nr. 1. Ole Olsen: Solefaldsang, forspil, første strofe og etterspill.

Andante con moto.

Svein. *p*
Naar

So-len fal-der bag Top og Tin-de, naar Da-gen da-ler og blir et Min-de,
naar det blir Guldetsom graa-ner mest, da kanskeskjønner du Lan-detbedet.

Treppet falder
rit. *p* *pp*

Lar vi Ole Olsen stå som eksempel på den generasjonen som bare er litt yngre enn Grieg selv, så kommer vi med Sigurd Lie til generasjonen etter Grieg. Lie ble født i 1871, og selv om han døde forholdsvis ung, han ble bare 33 år gammel, rakk han å komponere atskillig. Betydligst er muligens hans romanser, men jeg har her funnet fram til et instrumentalverk som tydligere enn hans romanser viser forholdet til, kanskje vi skal si bindingen til, Griegs tidligere stil.

Sigurd Lies “2 norske Danse” for fiolin og piano, ble komponert i 1890-årene. De bygger ikke på folkemelodier, men følger helt opp Griegs “norske” stil ved å være skrevet nesten som imitasjoner av folkedanser. De har likevel pianoakkompagnement og formen er utvidet i forhold til våre folkedanser. De to “norske Danse” er tredelte. Den første kombinerer to dansetyper, halling i hoveddelen og springar i midtdelen. Den andre setter en springarpreget hoveddel opp mot en langsommere, folkeviseaktig melodi i midtdelen. Eksempel nr. 2 gjengir første frase av “Norsk dans nr. 2”.

Eksempel 2. Sigurd Lie: Norsk dans nr. 2, begynnelsen.

Allegro con fuoco.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The title is "Allegro con fuoco." The score is in 2/4 time and has a key signature of two sharps (D major). The Violin part (top staff) begins with a rhythmic melody, and the Piano part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The score is divided into two systems, each with a Violin and Piano part.

I norsk musikk etter århundreskiftet er det fortsatt denne “norske” linjen som dominerer. Riktignok komponerer f. eks. Christian Sinding og Johan

Halvorsen symfonier i en mer alminnelig, seinromantisk stil, og det er mer en fortsettelse av Johan Svendsens linje. De unge, f. eks. David Monrad Johansen, fortsatte i første omgang i Griegs “norske” spor med f. eks. “Kværn-Slaat” i 1912. Noen år seinere, imot 1920, fikk vi som nevnt en forsinket impresjonistisk strømning hos oss, som også påvirket Monrad Johansen. Hovedmannen i denne bevegelsen var Alf Hurum, og han hadde sine røtter direkte i Paris-miljøet og ikke i de av Griegs verker som kunne ha gitt impresjonistiske impulser, f. eks. “Klokkeklang” (op. 54, nr. 6) og “Lys Nat” (op. 70 nr. 3). At disse og andre Grieg-verker tidligere hadde hatt betydning for den franske impresjonismen, ser ikke ut til å ha vært bevisst hos disse komponistene.

Vi fikk imidlertid en ny og kraftig vending mot det nasjonalt norske omkring 1925. Monrad Johansen skrev “Draumkvedet” og “Voluspaa” og Irgens Jensen fulgte opp med “Heimferd” til Olavs-jubileet i 1930. Hvor mye Grieg-tradisjonen betydde for denne nasjonale bølgen, er det ikke lett å vurdere. I reint musikkstilistisk betydning var den stor sett løst fra Grieg. Musikken var mer preget av en blanding av impresjonisme og neoklassisisme. Ideologisk kan det vel hende at den internasjonale Grieg-begeistringen, som riktignok på denne tida var fallende, likevel kan ha hatt en viss betydning.

Vi skal ta med oss en smakebit fra musikken i denne “norske” perioden også. Klaus Egge skrev i 1939 tre klaverfantasier over norske slåtterytmer: “Fantasi i Halling”, “Fantasi i Gangar-rytme” og “Fantasi i Springar-rytme”. I eksempel nr. 3 er første del av “Fantasi i Halling” gjengitt. Heller ikke Egge har benyttet folkemelodier direkte, men har latt seg inspirere av karakteristiske motiver fra vår slåttemusikk.

Eksempel 3. Klaus Egge: *Fantasi i Halling, første del.*

Allegro moderato. (J. 112-116)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of five systems of music. The first system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the measure numbers are 112-116. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'm.f.' and 'm.o.'. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a 'sempre cresc. molto al' marking. The fourth system includes 'ff' and 'sub. p' markings. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The score is written in a style typical of 20th-century piano music, with a focus on rhythmic patterns and dynamic contrast.

Etter 1950 har som bekjent de norske komponistene i høyere grad en tidligere vært direkte knyttet til det europeiske musikklivet. På tross av dette er det ikke vanskelig å kunne følge en ikke sterk, men tydelig linje av “norsk” stil helt opp til våre dager. At Grieg-tradisjonen har spilt en rolle her er utvilsomt. Nå er imidlertid Griegs egen musikk kommet så mye på avstand at den neppe har hindret utviklingen, men har inspirert komponistene til å arbeide med norsk stoff på et nytt grunnlag.

Grieg har betydd mye for en komponist som Øystein Sommerfeldt, og, i det minste etter min mening, har dette hjulpet ham til å finne sin egen stil. Johan Kvandal skrev “Tre slåttefantasier” for klaver i 1969 og har fulgt opp med flere lignende verker. Går vi til yngre komponister, vil Olav Anton Thommæssens “Makrofantasi over Griegs a-moll konsert” fra 1980 kanskje være kjent. I et verk som dette er det nok mange estetiske og idéhistoriske trekk som gjør seg gjeldende, men Grieg-tradisjonen er tydelig tilstede.

I jubileumsåret har den forholdsvis unge Asbjørn Schaathun skrevet et verk over Griegs “Klokkeklang” som visstnok enda ikke er oppført, og et annet verk, Grieg/Søderlind: “Haugtussa” for solister, kor og orkester ble uroppført i desember 1993.

Grieg-tradisjonen lever blant norske komponister også idag, og det ser jeg på som positivt, bare komponistene ikke forsøker å leve *på* Grieg-tradisjonen. Tosidigheten, nasjonal kulturtradisjon og internasjonalt kulturelt fellesskap må vi leve med, og enda til bevare, hvis vi ikke skal drukne i den internasjonale mediasyndefloden.

1 Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe: Edvard Grieg. 2. utg. Oslo 1990, s. 371.

2 “Svein Urød” ble trykt bare som klaveruttog. Partituret i manuskript finnes i Norsk Musikkamling, Universitetsbiblioteket i Oslo.

Resumé

Grieg exerted a considerable influence not only on his contemporaries but also on subsequent generations of composers. His world-wide recognition did much to give other Norwegian composers self-confidence but at the same time his dominant position tended to impose his stylistic traits on their music. This had an inhibiting effect on further stylistic developments because composers were inclined to cling to his earlier style, whereas Grieg's later works were less popular in Norway during his lifetime. The mainly conservative attitude of Norwegian composers in the first part of the 20th century, too, may be due in part to the continuance of a strong Grieg tradition in our country.