

# Grieg og impresjonismen

DAG SCHJELDERUP-EBBE

Andante

*pp sempre*

con 90.

8

15

*pp*

## Musikkilustrasjon: Et utsnitt fra »Klokkeklang«, op. 64 nr. 6

Når vi her idag skal betrakte Edvard Griegs forhold til impresjonismen, er det naturlig å begynne med å la ham selv komme til orde: først med et utsnitt fra hans mest rendyrket impresjonistiske klaverstykket, »Klokkeklang«, op. 54 nr. 6 fra 1891, som vi nettopp hørte, og deretter med et sitat fra en artikkel han skrev to år senere.

Dette var en lengre artikkel han forfattet for tidsskriftet *The Century Illustrated Monthly Magazine* om Robert Schumann. I et avsnitt som behandler den tyske mester som sangkomponist, heter det om romansen »Abends am Strande« til en Heine-tekst: »I denne oppnår han en realitisk virkning av stor intensitet. Hvor malende er ikke her beretningen om de

forskjellige folkeslag – fra beboerne av Ganges' bredder til Lapplands 'schmutzige Leute', som på formelig impresjonistisk vis 'quäken und schrein' (hviner og skriker)«.

Det er meget interessant å konstatere at Grieg allerede så tidlig selv bruker betegnelsen »impresjonisme«, som nylig var innført som et begrepsord med referanse til malerkunsten. Grieg overfører det her til musikkens område, for å understreke hvorledes Schumann etter hans mening var i stand til å male en impresjon, et inntrykk, i toner. Han kunne på dette tidspunkt lite ane at enkelte av hans egne tonemalerier senere skulle bli karakterisert med den samme betegnelsen.

Det er nemlig nettopp Griegs evne til å skildre i toner og å fange inn en impresjon fra naturen på et musikalsk lerret som karakteriserer et stykke som »Klokkeklang«, der de eiendommelige seriene av tomme kvinter skaper en så forunderlig ny klangverden at han selv, som kjent, i et brev til Julius Röntgen beskrev stykket noe unnskyldende som »verrückt«.

Siden Schumanns tid var det skjedd en revolusjonerende og hurtig utvikling på det harmoniske området, og Grieg hadde vært en av dem som hadde ført an i denne utviklingen. Han hadde således en meget rikere og helt annerledes palett til rådighet enn sin ungdoms ideal Schumann. Denne paletten gav ham muligheter til å utnytte langt dristigere farger.

Griegs betydning i musikkhistorien må sies å ligge primært på to felter. På den ene side fremstår han sammen med sine tsjekkiske og russiske kolleger utvilsomt blant de ledende nasjonalromantiske komponister. På den andre siden var han med sine helt spesielle og geniale evner som harmoniker en foregangsmann i den utvikling av nye harmoniske virkemidler som skulle danne grunnlag for og gi vesentlige bidrag til flere av det 20. århundres musikalske stilarter, i første rekke impresjonismen.

Musikalsk impresjonisme er et stilbegrep som mest assosieres med de franske pionerene Debussy og Ravel, men hvis røtter kan spores tilbake til hva som skjedde i siste halvdel av det 19. århundre. I søken etter å skape en personlig stil og gi sin musikk egne valører og ny koloritt, kom en rekke banebrytende komponister til å utforske og utprøve andre midler enn tidligere, spesielt på det klanglige området. De gav derved viktige og avgjørende impulser til sine etterfølgere, og da i særdeleshet til Debussy og Ravel. Disse lyktes i å lage en syntese av forgjengernes mangesidige ideer og i å sette sitt eget stempel på denne syntesen. Dermed skapte de en ny stil som har fått betegnelsen musikalsk impresjonisme.

Mens Debussy nødig ville innrømme at han stod i gjeld til andre, erklærte Ravel i et intervju i 1926 at han ikke hadde skrevet et eneste verk som ikke var influert av Grieg, og Percy Grainger har referert fra en samtale mellom Frederick Delius og Ravel, der den engelske komponisten hevdet at »moderne fransk musikk ganske enkelt er Grieg pluss forspillet til tredje akt av *Tristan*«. Ravel svarte: »Det har De rett i. Vi har alltid bedømt Grieg urettferdig.«

En anerkjennelse av Griegs betydning som en pionér er også kommet fra franske musikologer. I N. Dufourcs store musikkhistoriske verk fra 1946, *La Musique des origines à nos jours* heter det i en artikkel skrevet av R. Bernard: »Grieg har under alle omstendigheter tildelt den tradisjonelle harmonikk et dødelig slag og vist at parallelle kvinter er behagelige for øret og at noneakkorden kan betraktes som konsonerende. Debussy og Ravel har visselig hatt fordel av hans oppdagelser ... Griegs klaverkonsert forkynner iblant på en helt forunderlig måte stemningsverdenen i Debussys harmonikk og klaverstil.«

Det bør for øvrig her nevnes at begrepet impresjonisme, anvendt om musikk, eiendommelig nok, brukes lite i Frankrike, der man foretrekker betegnelsen »symbolisme«.

Man vil merke seg at Bernard brukte ganske sterke ord når han sier at Grieg har »tildelt den tradisjonelle harmonikk et dødelig slag«. Det er nok mange som bør ha sin del av æren for dette, om man kan anvende ordet »ære« i denne forbindelse.

Det var i særdeleshet Wagners, Liszts og César Francks nyvinninger som førte den funksjonelle tonaliteten mot dens yttergrense, en grense som senere skulle bli sprengt, mens Grieg og Mussorgskij med deres radikale innførsel av ikke-funksjonelle og modale akkordforbindelser i høy grad var med på å plassere »bomben under arken«, for å sitere Ibsen.

Seriene av parallelle kvinter i »Klokkeklang« kan nok ha virket sjokkerende, da man første gang hørte dem, men neppe på Debussy, som nok fant dem ikke ubehagelige. Griegs karakteristiske lange rekker av uoppløste none-, elleve- og trettenakkorder viser at han var med på å flytte grensene henimot hva Schönberg senere så vakkert har sagt om dissonansene, at de i virkeligheten bare er »fjernere konsonanser«.

I klaverstykket »Tusseslått«, op. posth., skrevet i 1898, finner vi et modalt parti, som synes å peke rett frem mot Debussys og Ravels klaverstil med en serie på ikke mindre enn 21 nedadgående parallellforskjøvede treklanger innenfor e-dorisk:

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "sempre più p e animato" and "segue". The second system is marked "rit." and "pp". The third system is marked "Tempo I" and "ppp". The score is written in G major and 3/4 time. The first system has a tempo marking of "sempre più p e animato" and a "segue" marking. The second system has a "rit." marking and a "pp" dynamic. The third system has a "Tempo I" marking and a "ppp" dynamic. The score is written in G major and 3/4 time. The first system has a tempo marking of "sempre più p e animato" and a "segue" marking. The second system has a "rit." marking and a "pp" dynamic. The third system has a "Tempo I" marking and a "ppp" dynamic.

### Musikillustrasjon: Et utsnitt fra »Tusseslått«, op. posth.

Et illustrerende eksempel på Griegs selvstendigjørelse av dissonerende akkorder i forbindelse med modal, ikke-funksjonell akkordikk og sterkt tilslørt tonalitet finner vi i sangen »Der skreg en Fugl«, op. 60 nr. 4 fra 1893-94 til et dikt av Vilhelm Krag. Serier av parallellførte biseptimakkorder og den dissonerende, uoppløste klangflaten som avslutter sangen, er likeledes stiltrekk som i høy grad er typiske for impresjonistisk musikk.

Sangen er en ren naturimpresjon, et kort øyeblikks innfangelse av en situasjon, malt med grelle og mørke farger. På en meget realistisk måte bruker Grieg her et motiv han en gang selv hadde skrevet ned og betegnet som »måkeskrik hørt i Hardangerfjorden«. Dette motivet benyttet han i diskanten både i klaverforspillet og i etterspillet i sangen.

Bare kort før han laget denne komposisjonen, hadde han jo i sin Schumann-artikkel, som tidligere nevnt, brukt betegnelsen »impresjonistisk« om hvorledes Schumann etter hans mening hadde skapt et musikalsk bilde av dristigere midler enn en »hvinende og skrikende« måke.

Før vi nå hører sangen, skal jeg få lese Vilhelm Krag's fortattede og billedskapende tekst, som i seg selv virker som en impresjonistisk aforisme:

»Der skreg en Fugl over øde Hav, langt fra Lande. Den skreg så sårt i den høstgrå Dag, flaksed i brudte, afmægtige Slag, seiled på sorte Vinge bort over Hav«.

Poco allegro

fp

molto

*sempre*

Lentamente

4

*p*

Der skreg en Fugl o - ver  
Ein Vo - gel schrie u - ber'm  
A bird cried out on the

*ppp*

*p*

### Musikkillustrasjon: »Der skreg en fugl«, op. 60 nr. 4

Den stemningsverden av naturimpresjoner som det forrige århundres tonediktere fant i deres samtids poesi, gav dem inspirasjon til å fange disse inntrykkene inn og male dem med toner ved nye og dristige midler. En rekke komponister kom derfor nettopp i sine romanser til å foregripe impresjonistiske stiltrekk, bl.a. Schubert, slik som i »Die Stadt« fra *Schwannengesang*, Schumann, Hugo Wolf, Dargomijstskij, Mussorgskij og Gabriel Fauré, for å nevne noen av de mest sentrale.

I en del av Griegs romanser, ja allerede så tidlig som i 1860-årene, finnes pre-impresjonistiske avsnitt. Dette er i regelen korte partier, der

spesielle klanglige virkemidler som uoppløste, dissonerende akkordrekker, parallellførte akkorder og modal og ikke-funksjonell tonalitet tas i bruk for å fange inn tekstenes øyeblikksimpresjoner. Man kan her tenke på helt sentrale romanser i hans produksjon som Bjørnson-sangen »Fra Monte Pincio«, op. 39 nr. 1, Ibsen-sangene »Spillemænd« og »En Svane«, op. 25 nr. 1 og 2, Vinje-sangen »Langs ei Aa«, op. 33 nr. 5 og Garborgsangen »Ved Gjætlebekken«, op. 67 nr. 8.

Innledningsvis ble »Klokkeklang« nevnt som Griegs mest rendyrket impresjonistiske klaverstykket. På romansens område står – ved siden av »Der skreg en Fugl« – Holger Drachmann-sangten »Føraarsregn«, op. 49 nr. 6, fra 1887 som den romansen, der Grieg mest utpreget beveger seg i impresjonismens grenseland. Her tegner dikteren et forfinet lite stemningsbilde: »Se Busken ryster sig, og en Kaskade af Perletoner triller over Gruset«, og Grieg fanger med nennsom hånd naturintrykkene ved rekker av slørende dissonanser og skaper en pendant til franske komponisters musikalske »regndråpepoesi«. Her står han frem som en »kosmopolitt« i ordets beste forstand.

Når det kan hevdes at stykker som »Klokkeklang«, »Der skreg en Fugl« og »Føraarsregn« representerer impresjonistiske aspekter hos Grieg, skyldes dette at man i disse komposisjonene kan påvise en rekke av de stiltrekk som gjerne fremheves som særlig karakteristiske for impresjonistisk musikk. En etter min mening adekvat definisjon av slike stiltrekk gir *Harvard Dictionary of Music* (s. 403): »Impressionism ..., a music which seems to hint rather than to state, in which successions of colors take the place of dynamic development and 'athmospheric' sensations supercede heroic pathos; a music which is vague and intangible ... The implementation of these ideas ... led to the introduction of various novel devices that represent the antithesis of the principal features of classical and romantic harmony. Prominent in the impressionistic vocabulary are: unresolved dissonances, mostly triads with added seconds, fourths, sixths, sevenths; the use of chords, consonant as well as dissonant, in parallel motion (parallel or gliding chord), the whole-tone scale in melodic as well as chordal combinations; frequent use of the tritone; modality, particularly avoidance of the leading tone; avoidance of 'direction' in the melodic contour ...«

I en bok som ble utgitt i 1953, *A Study of Grieg's Harmony with Special Reference to his Contributions to Musical Impressionism*, gjorde jeg et forsøk på å analysere Griegs harmonikk utfra en synsvinkel der impresjonistiske

stiltrekk stod i fokus. Jeg prøvde å påvise og trekke frem de særegenheter i hans melodikk og klangbruk som kunne ha referanse til nettopp disse stiltrekk.

Dette er et tidlig arbeid som jeg nok ville ha gitt en noe annerledes utformning om det skulle vært skrevet idag. Boken ble til som en magistergradsavhandling ved Berkeley-universitetet i USA. Følgelig var akkordanalysen som ble anvendt, bygd på det system som på den tid var i gjengs bruk i den engelsk-amerikanske tradisjon, nemlig trinn-analyse i forbindelse med generalbassymboler.

Det er min uttrykkelige oppfatning idag at det system for akkordanalyse, som fikk sitt navn »Funksjonsanalyse« av Hugo Riemann, er det system som best egner seg til å beskrive og på en adekvat måte klargjøre slektskapet mellom de forskjellige akkorder innenfor tonal musikk, dvs. musikken, grovt regnet, fra 1600 til 1900. Systemet er også med visse tillempninger blitt anvendt for å analysere musikk fra før og etter denne perioden.

Etter pioneren Riemanns tid er systemet blitt revidert og betraktelig forbedret, særlig i Tyskland og ikke minst i Danmark, bl.a. av Jørgen Jersild med hans nytenkende system av posisjonskategorier, og av Jan Maegaard.

Man kan bare beklage at funksjonsanalyse-systemet, eiendommelig nok, ikke har slått gjennom i England og USA. Her synes man generelt ikke å være klar over at det gjengse trinnanalysesystemet kun er en rent deskriptiv konstatering av fakta uten mulighet til å forklare de spenningsfylte, men samtidig strengt logisk funderte akkordprogresjonene man finner i avansert kromatisk musikk, som til eksempel hos Wagner og i meget av Griegs musikk.

I denne forbindelse reiser nå spørsmålet seg: hvad så med verktøyet for analyse av Grieg harmonikk? Grieg er jo, som påvist av dem som har forsket i hans harmonikk, en komponist hvis særpreg nettopp ligger i hans evne til å lage sin egen syntese av gammelt og nytt. I denne syntesen kombinerer han den arv han bygde på av kompliserte kromatiske forløp med en nyskapende, koloristisk innførsel av modalitet i melodikk og akkordikk.

Svaret på spørsmålet synes etter min mening å være enkelt nok: I de partier av Griegs musikk som er tonale, dvs. har en forankring i tradisjonell dur eller moll, vil den funksjonsanalytiske metode gi den nødvendige forklaring på de slektskap som finnes mellom akkordene. Man vil ved en slik analyse være i stand til å finne logikken i progresjonene. Derimot i de partier som ikke er tonale, vil den rent deskriptive trinnanalysen være den

riktige. Den vil gi et nøytralt, ikke-fortolkende bilde av det som skjer i de musikalske forløp, der den spenningsfylte driften mot den utløsende tonale kadensen er nøytralisert ved modale akkordforbindelser. Å forsøke å fortolke disse forløp ved hjelp av funksjonsanalyse, vil være å presse dette systemet inn på et stilområde, der det er lite fruktbart å anvende det. Funksjonssymboler i stedet for trinnsymboler vil naturligvis kunne brukes også her, men de vil i disse tilfeller være nøytrale og deskriptive og ikke fortolke kadensrettede spenninger som ikke er til stede.

I min avhandling om Griegs harmonikk anvendte jeg som nevnt utelukkende trinnanalysesystemet, dog med en viss, meget svak tillempling til funksjonsanalytisk tenkemåtte ved å bruke betegnelsen V of V, dvs. vek-seldominantbegrepet. Utover dette benyttet jeg således ikke de i funksjonsanalysen så nødvendige funksjonsanalytiske forklaringer av de tre typene av forstørrede sekstakkorder, som i engelsk terminologi kalles »Italian, French and German«. Ved trinnanalysesymboler blir disse akkordene, som kjent, bare rene merkverdigheter uten noen som helst slags rasjonell forklaring på akkordenes funksjoner innenfor de musikalske forløp i hvilke de står.

Ettersom min avhandling hovedsakelig var rettet mot en belysning av impresjonistiske trekk i Griegs musikk, vil jeg nå i ettertid si at analyseverktøyet i form av trinnsymboler var ganske velegnet for de avsnitt av Griegs komposisjoner som hadde impresjonistiske anstrøk. Generelt sett er etter min mening impresjonistisk harmonikk nettopp et område der trinnanalysesystemet med visse tillemplinger er særlig fruktbart å anvende.

Men Griegs musikk er jo et særdeles rikt konglomerat av forskjelligartede stilelementer. I pakt med den tradisjon han vokste ut fra, den tyske romantikkens stil, er hans harmonikk i bunn og grunn rotfestet i det tonale. I det vesentligste har den en funksjonell forankring. Den bør derfor, som nevnt, hovedsakelig analyseres ved funksjonssymboler, mens man for de impresjonistisk pregede akkordforbindelsers vedkommende med fordel kan anvende trinnanalyse.

Griegs harmonikk er i det hele tatt meget kompleks. Spesielt rikholdig på avanserte og dristige akkordforbindelser er et av hans siste hovedverk, *19 norske folkeviser*, op. 66 fra 1896. Med utgangspunkt i en del enkle norske folkesanger, innsamlet av sin venn Frants Beyer, utviser Greig her hele sin harmoniske fantasi i et verk som peker mot Debussy og Ravel, men også mot Bartolk.

Om et øyeblikk vil vi få høre et av stykkene fra dette heftet, der Grieg



på en måte kan synes å oppsummere et helt liv i »harmonienes drømmeverden«, for å anvende det uttrykk han selv brukte for å betegne sitt virke.

I dette stykket, »I Ola-dalom, i Ola-tjønn«, op. 66 nr. 14, oppnår Grieg, som også i flere av de andre stykkene i samlingen, å forbinde en sterkt avansert kromatikk med pre-impresjonistiske stiltrekk, der modalitet, parallell-akkordikk og tilslørte klangflater er noen av hovedingrediensene. Funksjonell og ikke-funksjonell akkordforbindelse står he, som så ofte hos Grieg, side om side.

Melodien til dette stykket er lite kjent ute i verden i Griegs impresjonistiske utsettelse for klaver, men desto mer kjent i impresjonistisk orkesterdrakt som melodigrunnet for Frederick Delius' »On Hearing the First Cuckoo in Spring« fra 1912. Dette verket gav for øvrig engelskmannen ut uten opplysning om at melodien var en norsk folkevis.

Vi begynte med å høre Griegs gjengivelse av kirkeklokker, og det skal vi også avslutte med. Viseteksten i »Ola-dalom, i Ola-tjønn« knytter seg til et sagn om et barn som er forsvunnet. I sin fortvilelse får moren utvirket at det blir kint med kirkeklokkene i bygda i håp om å bryte de underjordiskes makt, slik for øvrig også Mor Åse gjør i slutten av 1. akt i *Peer Gynt*. Men i dette tilfelle er det forgjeves: »... aldri fikk Øli att guten sin«. Gjennom hele stykket er det en dåm av klokkeklang som Grieg tryller frem på stadig nye måter og kombinerer med folkemelodien.

**Andante tranquillo**

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Andante tranquillo' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system starts with piano-piano (*pp*) dynamics and features a measure with a forte (*f*) dynamic. The third system begins with piano (*p*) dynamics, includes a decrescendo (*dim.*) marking, and concludes with piano-piano (*pp*) dynamics and the instruction 'poco più mosso'.

**Musikillustrasjon: »I Ola-dalom, i Ola-tjønn«, op. 66 nr. 14**

**Resumé**

An innovative harmonist, Grieg contributed throughout his career to the advancement of harmony in the direction of Impressionism and was thus an important forerunner of Debussy, Ravel and Delius. With basis in the author's earlier work, *A Study of Grieg's Harmony with Special Reference to his Contributions to Musical Impressionism* (Oslo 1953), specific aspects of Grieg's harmony, such as his use of modality and parallel chords and a certain blurring of tonality, are identified and exemplified by excerpts from a number of his harmonically most daring piano compositions and songs.

The most plausible system of analyzing Grieg's harmony is discussed. It is suggested that for the sections of Grieg's music that are anchored in tonality the system of functional analysis developed by H. Riemann and later theorists should be employed, while for the particularly impressionistic passages the more neutral system of analysis by means of Roman numerals and figured bass symbols is more appropriate.