



To symfonier og et mysterium

Om formbehandlingen i de første symfonisatsene til Grieg og Svendsen

Bjørnar Utne-Reitan

Doctoral research fellow, The Norwegian Academy of Music, Oslo

Bjørnar Utne-Reitan (b. 1994) is currently a doctoral research fellow at the Norwegian Academy of Music, Oslo. He holds degrees in musicology and music theory from the University of Oslo and the Norwegian Academy of Music respectively. Currently, he is writing a PhD dissertation on the history of music theory education in Norway. Utne-Reitan has previously studied Edvard Grieg's music theory exercises from his time as a student at the Leipzig Conservatoire. This is his second published article in *Studia Musicologica Norvegica*.

bjornar.utne-reitan@nmh.no

Sammendrag

Det er et mysterium hvorfor Edvard Grieg skrev «må aldrig opføres» på manuskriptet til sin eneste symfoni (komponert 1863–64). Standardforklaringen har vært at Grieg ble så imponert etter å ha hørt Johan Svendsens første symfoni i 1867 at han besluttet å ikke fremføre sin egen symfoni mer. Denne artikkelen presenterer et forsøk på å sammenlikne disse to tidlige norske symfoniene gjennom en nærlesning av formbehandlingen i førstesatsene. Dette gjøres i lys av den såkalte «nye form lære», og da særlig Hepokoski og Darsys «sonateteori». Analysene brukes som utgangspunkt for en diskusjon av det musikkhistoriske mysteriet rundt Griegs «forbudte» symfoni, i et forsøk på å tegne et mer nyansert bilde av omstendighetene rundt hvorfor Grieg forkastet symfonien.

Nøkkelord

Edvard Grieg, Johan Svendsen, sonateteori, norsk musikkhistorie, verkanalyse

Abstract

It is a mystery why Edvard Grieg wrote 'must never be performed' on the manuscript of his only symphony (composed 1863–64). The common explication has been that Grieg was so impressed after hearing Johan Svendsen's first symphony in 1867 that he chose to stop performing his own symphony. This article presents an attempt at comparing these two early Norwegian symphonies by way of a close reading of the treatment of form in their first movements. This is done in light of the so-called 'new *Formenlehre*', with emphasis on Hepokoski and Darcy's 'sonata theory'. The analyses make out the point of departure for a discussion of the music-historical mystery surrounding Grieg's 'forbidden' symphony, attempting to draw a more nuanced picture of the circumstances surrounding Grieg's rejection of the symphony.

Keywords

Edvard Grieg, Johan Svendsen, Sonata theory, Norwegian music history, Analysis

Innledning

Historien er velkjent: Etter å ha fremført sin eneste symfoni flere ganger i perioden 1864–67, valgte Edvard Grieg å skrive «må aldrig opføres. E. G.» over manuskriptet og aldri la den bli spilt offentlig igjen. Det skulle gå 113 år før et orkester igjen fikk spille notene. Men hvorfor dette forbudet? Dette er et mysterium som står sentralt i Grieg-forskningen. I standard-

biografien om Grieg forklarer Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe at det var møtet med Johan Svendsens D-dursymfoni som ble det avgjørende vendepunktet:

Hva var hendt? Jo, i oktober 1867 opplevde Grieg Johan Svendsens D-dur-symfoni for første gang, og i et brev til Matthison-Hansen skriver han 8. oktober bl.a.: «Jeg har i dag vært på prøve til Johan Svendsens konsert og hørt hans symfoni. Men der skulle du høre løyer. Den mest sprudlende genialitet, den kjekkeste nasjonale tone og en i sannhet glimrende måte å behandle orkesteret på ... Alt, alt hadde min fulleste sympati og trengte seg inn i meg med uimotståelig makt.»

Møtet med Svendsens praktfulle symfoni ble utslagsgivende. Grieg trakk sitt eget verk tilbake fra offentligheten etter at det i november hadde vært spilt i Bergen. (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007, 64f)

Grunnet Griegs positive omtale av Svendsens symfoni i 1867, både i nevnte brev og i en lengre anmeldelse i *Aftenbladet* 14. oktober, har forskerne antatt at det er en sammenheng. Dette er som anekdotisk bevis å regne. At det er en kausal sammenheng mellom det at Grieg først roser Svendsen og så slutter å fremføre sin egen symfoni, er ikke sikkert. Dette har likevel fått status som standardforklaringen på hvorfor Grieg trakk symfonien tilbake. «Svendsen-forklaringen» stammer trolig fra førsteutgaven av Benestad og Schjelderup-Ebbes bok som utkom i 1980 (Hovland 2017, 44).¹

Når man omtaler Griegs avvisning av symfonien, er det viktig å presisere at ikke alt ved symfonien ble «forbudt» etter 1867. I 1869 utga Grieg nemlig midtsatsene for firhendig klaver som sitt opus 14. Dette opuset virker å ha blitt godt mottatt i samtiden: Nederlenderen Josef Daniel de Jong (1881) trekker det eksempelvis frem som noe av det aller beste i Griegs produksjon i en lengre artikkel der han kritisk gjennomgår all tilgjengelig musikk fra Griegs hånd anno 1881. I 1883 presiserte dog Grieg for forleggeren sin at han ikke ville at orkesterversjonen av disse satsene skulle trykkes, da musikken tilhørte «einer längst verflossenen Schumann-Periode» (Grieg 1997, 96).

I denne artikkelen vil jeg se de første symfoniene til henholdsvis Grieg og Svendsen i lys av den såkalte «nye formlære» (*new Formenlehre*). Målet er å kaste lys over disse symfoniernes spill med de etablerte formnormene. Mitt hovedfokus vil altså ikke være å se på hvilken av symfoniene som er mest «norsk» eller velorkestret, men heller fokusere på komponistenes formbehandling på dette tidlige tidspunktet i deres respektive karrierer. I en symfonis førstesats er komponistens lek med formens normer unektelig et helt sentralt element – kanskje det mest sentrale element – og jeg vil derfor avgrense til nærlesning av førstesatsene. Med de følgende analysene, og drøftingen av disse, er målet å bidra med ny innsikt om formaspektet i to tidlige symfonier av norske komponister. To symfonier som for alltid vil ha et nært slektskap, i alle fall så lenge anekdoten om hvordan den ene utkonkurrerte den andre fortsetter å bli fortalt.

Tidligere forskning

Mens det eksisterer forsvinnende lite Svendsen-forskning, har Grieg-forskningen i norsk musikkvitenskapelig sammenheng utgjort et massivt felt, og Griegs symfoni har vært et sentralt forskningsobjekt i dette feltet. Erlend Hovland (2017) har kritisk gjennomgått forskningen på symfonien, og med diskursanalytiske briller problematisert hvordan historien om Griegs stilistiske utvikling er blitt konstruert. Sentrale spørsmål har vært hvor-

1. I den foregående standardbiografien om Grieg nevnes det riktignok at Svendsen slo gjennom med sin symfoni samme år som Grieg trakk sin tilbake, men uten å implisere kausalitet (jf. Johansen 1956, 60).

vidt symfonien motbeviser Griegs påstander om at han ikke lærte noe av studiene i Leipzig, samt hvorvidt symfonien bærer «griegske» og «norske» trekk. Hovlands hovedpoeng er at den norske musikkvitenskapelige diskursen har vært fastlåst i maktstrukturer som har prioritert visse sannheter på bekostning av andre, og tidvis også bygget på et usikkert kildemateriale. I denne sammenheng setter Hovland også spørsmålsteget ved grunnlaget for Svendsen-forklaringen. Arnulf Mattes (2020) trekker på liknende vis frem Svendsen-forklaringen som eksempel i sin problematisering av anekdotens makt i Grieg-forskningen. At Svendsen-forklaringen er problematisk, er altså velkjent i den nyere forskningslitteraturen. Nye tolkninger av «symfonimysteriet» har dog uteblitt. Jeg vil mot slutten av artikkelen adressere denne problemstillingen med utgangspunkt i foranalysene som utgjør artikkelens hoveddel.

Innenfor den nevnte forskningen på Griegs symfoni er flere arbeider dedikert til analyse av verket. Et betydelig bidrag er Asbjørn Eriksens (2009) drøfting av ulike kilder som kan ha påvirket Grieg i arbeidet med symfonien. Satsens form er også beskrevet og analysert i flere arbeider (jf. Alver 1993; Skjellstad 1977). Den eneste lengre analysen av Svendsens første symfoni, så vidt meg bekjent, er ved Øivind Eckhoff (1965). Alle disse foranalysene er (naturlig nok) utført innen et eldre formanalytisk paradigme, og mine analyser vil således presentere et annet perspektiv som blant annet leder til andre inndelinger i formdeler. Mitt ønskede bidrag til den eksisterende analytiske litteraturen er todelt:

1. et friskt blikk på Griegs formbehandling anno 1863–64 gjennom analyse av symfoniens førstesats tuftet på den nye formlæren
2. en sammenlikning med tilsvarende analyse av førstesatsen i Svendsens første symfoni

Det finnes også en del forskning om Grieg og form generelt. Spørsmålet om hvorvidt Grieg mestret «de store former» er en tematikk som tradisjonelt har vært preget av rent kategoriske (og negative) vurderinger basert på det Kjell Skjellstad (1977, 75f) kaller vage og udefinerte kriterier. I nyere forskning på Grieg er bildet heldigvis blitt mer nyansert. Det foreløpig siste bidraget i denne diskursen er Benedict Taylors keynote ved Grieg-konferansen i Bergen oktober 2019. I sin revurdering av Grieg og sonateformen benyttet Taylor den nye formlæren aktivt, og jeg vil mot slutten av artikkelen bygge på noen av hans poenger.

Litteraturen gir oss også noen indikatorer når det gjelder Griegs og Svendsens formelle formkompetanse. Grieg (1957, 25) skriver selv at han ikke fikk opplæring i form eller instrumentasjon ved Leipzig-konservatoriet. Det er ikke noe som indikerer at denne påstanden er uriktig,² selv om konservatoriet tidligere hadde tilbudt disse emnene (Utne-Reitan 2018b, 60). Svendsen gikk hos de samme lærerne noen få år etter Grieg, og fikk da en svært lik teoriutdanning (jf. Christophersen 2016, 215–263). De opparbeidet naturligvis likevel en formforståelse utenfor teoriklasserommet – som lyttere, utøvere og gjennom partiturstudier. Griegs samling av programhefter fra studietiden indikerer for eksempel at han i Leipzig opplevde symfonier av Beethoven, Schumann, Gade, Mendelssohn og Spohr (jf. Eikenes 2007, 18–22).

Teorigrunnlag

I denne artikkelen fokuserer jeg på Griegs og Svendsens formbehandling ved å vurdere hvordan satsene deres forholder seg til den klassisk-romantiske tradisjonens innarbeidede

2. I motsetning til enkelte andre påstander i samme kilde (jf. Herresthal 2009; Utne-Reitan 2018b, 74–77).

formnormer. Slike vurderinger bør forankres i analyse av det særegne ved enkeltverket i lys av dets estetisk-historiske kontekst (jf. Dahlhaus 1970). Jeg vil i det følgende gi en kortfattet (og nødvendigvis ufullstendig) oversikt over teorigrunnlaget som er utgangspunktet for analysene, og med det forsøke å arbeide etter klare og definerte kriterier for å forstå den enkelte sats' form i lys av tradisjonens normer.

Den nye formlæren knyttes særlig til to skoler: William E. Caplins teori om «formal functions» (Caplin 1998) og James Hepokoski og Warren Darcys «sonata theory» (Hepokoski og Darcy 2006). Det er sistnevnte skole – sonateteori – jeg hovedsakelig baserer meg på her. Når det kommer til temastruktur, viser jeg til Caplin. Jeg følger dog ikke noen av disse skolene dogmatisk, men bruker de som et teoretisk springbrett for egne analyser. Eksempelvis bruker jeg en forenklet temanummerering, uten differensiering i desimaler, jamført med Hepokoski og Darcy (2006).

Utgangspunktet for den nye formlæren er studier av wienerklassisistisk musikk, men konseptene kan også brukes til analyse av senere musikk som i stor grad følger de samme spillereglene på formplanet.³ Dette gjelder da særlig 1800-tallets tradisjonister. Denne skolen hadde sterk tro på den absolutte musikken – en musikk som bygger på nettopp det abstrakte formspillet kraft.⁴ Da symfoniene jeg her skal diskutere ubestridelig går inn i den klassisk-romantiske tradisjonen – begge med røtter i den konservative Leipzig-skolen – er det naturlig å anta at den nye formlæren vil kunne være et fruktbart teoretisk utgangspunkt for analysene.

På et overordnet plan deler Hepokoski og Darcy (2006) sonatesatser inn i fem typer som alle i utgangspunktet følger samme grunnleggende prinsipper og normer.⁵ I motsetning til andre teoretikere som har argumentert for en pluralistisk forståelse av flere *sonateformer* (f.eks. Rosen 1988), er de altså tydelige på at det er ett prinsipp for sonateform som utkrystalliserer seg i forskjellige formtyper. I analysene er normbrudd – deformasjoner – særlig interessante. Man prøver således å se hvordan stykkene spiller på normene for å skape et drama på formplanet. Normene er differensiert (*first-level default, second-level default* etc.) og endres over tid. Selv om grunnprinsippene er de samme for den klassisk-romantiske symfonien på 1800-tallet, er det derfor viktig å presisere at ikke alle normer som presenteres i Hepokoski og Darcy (2006) er like aktuelle.

Rotasjonsprinsippet er sentralt i Hepokoski og Darcys forståelse av sonateform: «Rotational structures are those that extend through musical space by recycling one or more times—with appropriate alterations and adjustments—a referential thematic pattern established as an ordered succession at the piece's outset» (2006, 611). At reprise er en ny rotasjon basert på eksposisjonen er åpenbart, men det er heller ikke uvanlig at gjennomføringen også følger rotasjonsprinsippet. Den typiske lærebokformen av sonateform – som av Hepokoski og Darcy kalles «type 3» – har således normalt tre rotasjoner, og begge satsene som analyseres nedenfor er av denne typen.

For at noe skal være i sonateform, er det noen grunnleggende elementer som må være med. Eksposisjonen skal for eksempel modulere, og etter hvert kadensere i en fremmed toneart (EEC – *essential expositional closure*). Dette er en struktur som skaper forventning om at denne kadensen senere skal «sikres» i hovedtonearten. I reprise forventer man at eksposisjonen speiles av en tilsvarende slutning i hovedtonearten (ESC – *essential structu-*

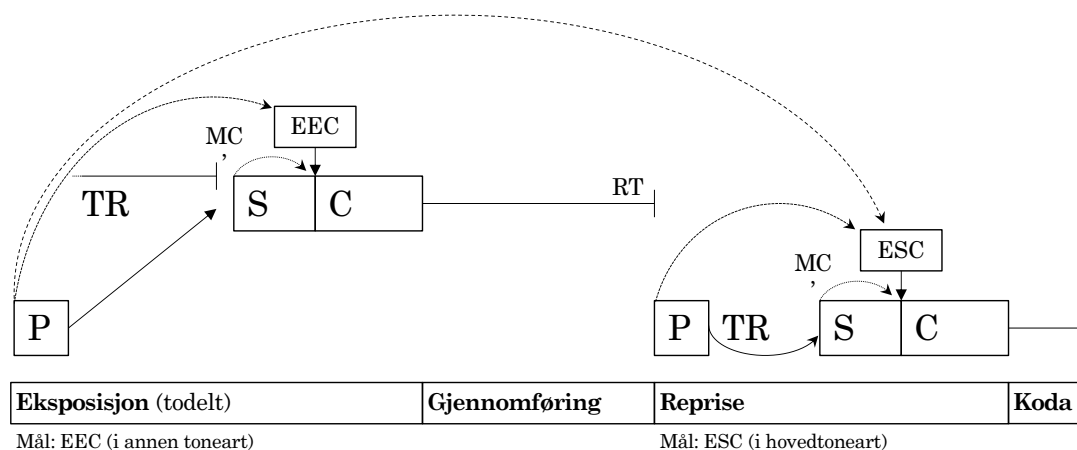
3. Analysene er hermeneutisk fundert, og jeg bruker spill/lek-metaforen (*Spiel*) i Gadamer (1960) ånd.

4. Jf. «Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik» (Hanslick 1854, 32).

5. Type 1 «mangler» gjennomføring – kalles også «'ouverture'-form» (jf. Diergarten og Neuwirth 2019); Type 2 har reprise som åpner med sidetemadelen – kalles også «'Scarlatti'-form» (*ibid.*); Type 3 er den ordinære læreboktypen; Type 4 omfatter sonaterondovarianter. Type 5 er konsertform med dobbel eksposisjon.

ral closure). Disse punktene er såpass sentrale at et epilogsnitt eller en koda vanligvis ikke kan begynne før de er nådd. Eksposisjonen holdes altså «åpen» helt til en kadens lukker den og satsen fortsetter med annet tematisk materiale. Kadenser som har fremstilt seg som EEC/ESC-kandidater kan også «åpnes» igjen ved at S-materiale blir repetert. Slik blir det et spill om å komme frem til en lukkende kadens som fører videre til annet materiale. Slikt spill med lytternes forventninger er et effektivt virkemiddel for komponisten i materialiseringen av et dynamisk formdrama. Av og til kan dette spillet også trekkes så langt som at EEC eller ESC faktisk aldri nås. Satser som tydelig jobber mot disse målene, men aldri når dem, er også sonatesatser. Det er dog da snakk om såpass inngripende deformasjoner at det av Hepokoski og Darcy kalles en mislykket eksposisjon eller en mislykket sonatesats. «Mislykket» (*failed*) handler her ikke om kvalitet, men heller om å beskrive den svært dramatiske konsekvensen en uteblivende EEC/ESC representerer i hermeneutisk forstand.

Den vanligste formen for eksposisjon er den todelt: Hovedtemadel (P), overledningsdel (TR), sidetemadel (S) og epilogtemadel (C).⁶ Dette er i takt med den tradisjonelle formlærens skjema over den ideelle sonateform kjent fra mang en lærebok. Et nytt konsept som sonateteorien innfører, er *medialcesur* (MC). Medialcesuren er det viktige strukturelle punktet som deler denne eksposisjonstypen i to. Det er altså snakk om den lille pausen som vanligvis inntreffer før sidetemadelen. Hepokoski og Darcy demonstrerer hvordan komponister ofte bruker nettopp dette konseptet – på lik linje som med EEC og ESC – som grunnlag for lek med lytternes forventninger gjennom brudd med normene knyttet til dette punktet i musikkforløpet.⁷ Sonateteorien tilbyr altså et begrepsapparat – der bare et utvalg termer er presentert her – som gjør det mulig å beskrive og drøfte komponisters lek med den klassisk-romantiske tradisjonens formnormer. Figur 1 gir en svært forenklet visuell sammenfatning av sonateteoriens formkonseptjon mens tabell 1 gir en sammenfatning av forkortelsene jeg vil bruke i analysedelen nedenfor.



Figur 1: Forenklet formmodell basert på Hepokoski og Darcy (2006, 17)

6. Alternativet er «kontinuerlig» eksposisjon, som jeg ikke går nærmere inn på her.

7. I løpet av 1800-tallet utviklet spill med denne forventningen seg såpass mye at det til slutt ikke var uvanlig at hele MC-effekten ble tilslørt – tidvis helt undertrykt – av en *de-energizing transition* (svært utvidet MC-fyll) som leder fra TR til S (Hepokoski og Darcy 2006, 44).

Tabell 1: Oversikt over viktige forkortelser

C	Closing zone
EEC	Essential expositional closure
ESC	Essential structural closure
MC	Medial caesura
P	Primary-theme zone
RT	Retransition
S	Secondary-theme zone
TR	Transition

Tross store uenigheter mellom Hepokoski og Darcy på den ene siden og Caplin på den andre (jf. Caplin, Hepokoski og Webster 2010), refererer førstnevnte jevnlig til sistnevntes arbeid på temastruktur. Caplins teori bygger på Schönberg (1967) og Ratz (1973), og han fokuserer særlig på hvordan forskjellige tematyper er bygd opp av deler med spesifikke formfunksjoner som indikerer for tilhøreren hvorvidt noe er initierende, fortsettende eller avsluttende. Tabell 2 gir en oversikt over sentral tematerminologi som jeg vil bruke i analysedelen nedenfor.

Tabell 2: Sentrale tematyper (jf. Caplin 2010, 33)

Setning	«Presentasjon» (en idé som blir repetert, ofte i variert form) etterfulgt av en mer videre-spinnende «kontinuasjon» som leder frem til en kadenserende funksjon.
Periode	«Forsetning» etterfulgt av «ettersetning».
Liten tredelt form	«Eksposisjon» (A), «kontrasterende midtdel» (B) og «reprise» (A')
Hybrid	For eksempel: «forsetning» (fra periode) etterfulgt av «kontinuasjon» som leder frem til en kadenserende funksjon (fra setning)

Edvard Grieg: *Symfoni i c-moll (EG 119)*, første sats

En nylig uteksaminert Edvard Grieg (1843–1907) flyttet i 1863 til København. Der ble han kjent med tidens mest anerkjente nordiske komponist, Niels W. Gade (1817–90). Gade skulle bli viktig for Grieg i denne perioden, ettersom Grieg ved flere anledninger oppsøkte ham for å få tilbakemeldinger på utkast til egne komposisjoner. Deres første møte var ifølge Grieg en ren tilfeldighet. Da han i 1863 var ute og spaserte i København med sin venn Gottfred Matthison-Hansen, skal de uventet ha møtt på Gade. Under dette sammentreffet skal den danske mesteren ha spurt om Grieg hadde noen komposisjoner å vise ham. Det hadde ikke Grieg (eller i alle fall ikke noe han var tilfreds med). Gade foreslo derfor: «Gå så hjem og skriv en symfoni». (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007, 56)

Grieg påsto at arbeidet med symfoniens førstesats var unnagjort på bare to uker. De resterende satsene tok lengre tid, og symfonien var først ferdigstilt 2. mai 1864 (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007, 63). Symfonien fikk aldri et opusnummer, men er skrevet parallelt med det som skulle bli opus 3 og 4. De tre siste satsene ble urfremført i København 4. juni 1864. Man har tidligere trodd at hele symfonien ble fremført i Bergen 19. januar 1865 og 28. november 1867 (jf. Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007, 64), men dette stemmer nok ikke. I programheftene for bergenskonsertene står nemlig bare de tre siste satsene oppført (Erik-

sen 2009, 57). Det betyr i tilfelle at førstesatsen antakelig aldri ble spilt i Griegs levetid, og dermed fikk sin urfremføring når symfonien ble fremført i sin helhet i Moskva desember 1980 (Fog, Grinde og Norheim 2008, 373). Jeg vender tilbake til denne viktige detaljen mot artikkelens avslutning.

Introduksjon (t. 1–9)

Griegs symfoni åpner med en kort introduksjon bygget rundt et fanfaresignal på en liggende G i messing. Strykere og treblåsere har harmoniserende støt på de lette taktslagene som leder frem mot den kadensielle dominantkvartsekstakkorden i takt 5. Kadensen utvides, og ender i slutten av takt 8 med halvslutning på en dominantseptimakkord. Introduksjonen avsluttes med én takt generalpause.

Eksposisjon (t. 10–142)

Eksposisjonen i Griegs symfoni har følgende overordnede struktur: P-område (t. 10–31), TR-område (t. 31–58) som slutter med medialcesur, S-område (t. 59–136) og C-område (t. 137–142). Grieg forholder seg for det meste til normene, og eksposisjonen byr således på få overraskelser.

I takt 10 introduseres akkompagnementsfiguren som initierer eksposisjonsrotasjonen (P^0). P^1 er i setningsform: presentasjon (t. 11–18) + kontinuasjon (t. 19–31). Presentasjonen legger frem den mest sentrale idéen i satsen (t. 11–14), som best kan kalles en sammensatt hovedidé (*compound basic idea*). Denne idéen gjentas så på parallelltoneartsplanet Ess-dur (t. 15–18). Kontinuasjonen er mer viderespinnende i karakteren, og etter et utsving til subdominantplanet f-moll (t. 20–21) strever den mot en kadens. Denne kadensen (t. 30–31), en autentisk kadens i hovedtonearten c-moll, markerer samtidig starten på en intensivert og noe variert repetisjon av hovedtemaets åpning i fortissimo. Denne repetisjonen glir sømløst over i overledningsmateriale, og hører derfor egentlig mer hjemme i eksposisjonens TR-del enn P-del. I sonateteorien sier man at repetisjonen av P-åpningen oppløses til TR (*dissolving restatement*).

Eksempel 1: Grieg, EG 119/i (t. 10–16)

TR-delen (t. 31–58) begynner altså med P-materiale som glir over til mer TR-aktig materiale i form av en imiterende del – basert på P-materiale – over tremolo i stryk (t. 37–47). Denne bygger spenning frem mot medialcesuren, som nås med et forte-støt i takt 48. MC er her dominanten til tonearten som sidetema skal presenteres i – parallelltonearten Essdur. En slik halvslutning er den vanligste formen for MC. Grieg har dog gått for en mindre konvensjonell variant av denne, da det ikke er en vanlig halvslutning på en B-durakkord i grunnstilling. I stedet er MC her en dominantseptimakkord i førsteomvendning. De følgende taktene (t. 48–58) er MC-fyll som prolangerer medialcesurfunksjonen og lager en glidende overledning til S.

S-delen har i eksposisjonen som funksjon å lede frem til EEC: autentisk kadens i sidetemaets toneart. Det er først i denne delen av eksposisjonen at Grieg begynner å leke med lytternes forventninger på det formelle planet. S starter konvensjonelt med å presentere et lyrisk tema markert *cantabile*, som i denne sammenheng er konstruert som en setning (t. 59–70). Setningen (S^1) ender på en dominant som oppløses ved at temaet repeteres i noe variert form (S^2 : t. 71–84). Etter dette brytes S abrupt av og en del med mer TR-aktig karakter trer frem (t. 85–94). Denne leder inn i en dominantlås⁸ (t. 95–102), og det er tydelig at EEC nå kan være rett rundt hjørnet. Men, denne dominantprolongasjonen blir ikke oppløst til tonika. I stedet utsetter Grieg denne ved å legge inn en kontrasterende passasje bygd

Eksempel 2: Grieg, EG 119/i (t. 131–136)

8. Faktisk eller implisert orgelpunkt på skalaens femtetrinn (*dominant-lock*).

rundt kromatisk synkende linjer som holder lytterne på pinebenken i påvente av en lukkende kadens (t. 103–122). Dominantlåsen gjenopprettes til slutt (t. 123–134) – her med melodikk basert på P- og TR-materiale – og får sin rettmessige oppløsning når Ess-durakkorden nås i takt 135–136. Dette markerer eksposisjonens EEC i parallelltonearten.

C (t. 137–142) – epilogdelen – bygges også på P-materiale. I hus én ledes satsen tilbake til hovedtonearten c-moll gjennom introduksjonen av dominanten G-dur (i andreomvendning og med tillagt liten sekst). Introduksjonen blir ikke repetert, og siste takt i hus én erstatter P⁰. I hus to leder C heller bort enn hjem ved å dominantisere Ess-durakkorden som nylig var stadfestet som tonalt sentrum gjennom EEC.

Gjennomføring (t. 143–253)

Gjennomføringen er delt inn i tre overordnede deler: P-basert (t. 143–200), S-basert (t. 201–232) og RT (t. 233–253). Den tydelige inndelingen, også markert med en MC-effekt, understreker at denne gjennomføringen er en normativ fullrotasjon. I tillegg til tematisk arbeid kjennetegnes gjennomføringsdeler vanligvis også av tonal ustabilitet i form av hyppige modulasjoner, og Griegs sats er intet unntak.

Den P-baserte delen åpner på tonikaplanet, noe som ikke er unormalt. Det er dog ikke c-moll, men varianttonearten C-dur vi møter i takt 143–144. Allerede fra takt 145 blir det tydelig at vi skal bevege oss bort herfra. Mens åpningen av P blir behandlet melodisk, starter Grieg gjennomføringsdelen basert på lineær systematikk i harmonikken: En durtreklang i overstemmene forskyves parallelt over et orgelpunkt på C. Etter en synkende sekvens med imiterende trangføring av P-materiale – også dette over orgelpunkt på C (t. 151–158) – synker bassen trinnvis ned over et stort crescendo (t. 159–162). En aggressiv fortissimo-variant av P presenteres: først i b-moll (t. 162–170), så i ass-moll (t. 171–178). Den følgende delen (t. 179–186), ned til piano for så å øke intensiteten, bygger på samme prinsipp som tidligere – kombinasjon av liggetoner og stigende parallelførte treklanger – mens P-materiale veksler mellom instrumentgruppene. Denne stigende harmoniske bevegelsen balanseres så av synkende bevegelse i bassen (t. 187–200) som lander på en dominantseptimakkord på Ass. Med denne halvslutningen i Dess-dur (denne rotasjonens MC-effekt) rundes den første delen av gjennomføringen av.

Andre del av gjennomføringsrotasjonen åpner med S i Dess-dur – på «neapolitanerplanet» (t. 201–207). Presentasjonen av S-materialet blir avbrutt av en sekvens som først peker mot b-moll (t. 208–211), så ass-moll (t. 212–217) – to tonearter som også tidligere er blitt antydnet i gjennomføringen. En overledning over en synkende basslinje leder tilbake til S (t. 218–224). S returnerer, men denne gangen i ess-moll (t. 225–232). Denne mollstemte presentasjonen av S-materialet understøttes av et crescendo, og etter hvert også av en kromatisk synkende basslinje som leder mot RT.

Starten på RT (t. 233) markeres tutti fortissimo på en dominantkvartsekstakkord i hovedtonearten c-moll. Det melodiske materialet er fortsatt S-basert. Denne spenningsfylte dominanten i hovedtonearten prolongeres, og fra takt 247 innsettes en dominantlås som leder frem til halvslutningen i takt 252. Sistnevnte passasje peker tilbake til satsens introduksjon, og akkurat som i introduksjonen blir dominanten heller ikke her oppløst. Takt 253 er generalpause og markerer slutten på gjennomføringen.

Reprise (t. 254–417)

I takt 254 markerer P⁰ starten på repriserotasjonen, og fra takt 255 presenteres P¹ i hovedtonearten c-moll. De første betydelige endringene sammenliknet med eksposisjonen inntrer i utvidelsen av kontinueringsdelen i P gjennom ekstra viderespining som ikke var med i eksposisjonsrotasjonen (t. 271–282). TR åpner med repetisjon av P (t. 288) som for-

ventet blir løst opp i tydeligere TR-stoff som leder frem til medialcesuren (t. 294). TR er kortere enn i eksposisjonen da den ikke behøver å modulere denne gangen. Medialcesuren er her i form av halvslutning (dominant i førsteomvending) i hovedtonearten. Det påfølgende MC-fyllet (t. 294–304) leder på lik linje som i eksposisjonen over fra TR og inn til S – som i denne omgang presenteres i C-dur, varianttonearten.

I reiprisen er S-regionen sitt mål å nå ESC. Dette er parallelt med oppdraget i eksposisjonen, som er å nå EEC, men her er det mer på spill. Hele sonatesatsen skal reddes i mål med denne sentrale kadensen i hovedtonearten. I eksposisjonen var det i denne delen Grieg lekte seg mest på formplanet ved å hinte til en mulig kadens for så å utsette å realisere den. I reiprisen legger Grieg først opp akkurat samme løp som i eksposisjonen, bare her i C-dur: S¹ (t. 305–316) og S² (t. 317–330) etterfulgt av TR-aktig materiale (t. 331–348). I det kromatiske partiet blir C-dur til c-moll (t. 349–368), og dette leder som forventet til dominantlås (t. 369–384). Når vi kommer til kadensen som i eksposisjonen endelig markerte EEC – og som derfor er en het kandidat for ESC-jobben i reiprisen – begynner Grieg igjen å leke med lytterne ved å ikke løse opp den spenningsfylte dominantseptimakkorden som klinger tutti fortissimo i takt 379–380 og på nytt i takt 383–384. Først i takt 417 skal denne spenningen bli oppløst i en tydelig ESC i c-moll som markerer satsens mål på formplanet. I mellomtiden, når lytterne holdes på pinebenken, har Grieg lagt inn et fredfullt pianissimoparti i Dess-dur (fra t. 387) og et mer stormfullt TR-aktig parti i f-moll markert *Piú Allegro* (fra t. 397). Neapolitanerplanet – Dess-dur – hadde også en sentral funksjon i gjennomføringsrotasjonen.

Koda (t. 417–425)

For å runde av presenteres P-basert materiale og konkluderende kadensielle gester i fortissimo.

Kommentar til analysen

Det er naturlig å interpretere denne satsen som en kamp (jf. den fanfare-aktige introduksjonen) og finalesatsen som en seier (i varianttonearten C-dur). Det overordnede dramaet som formidles i Griegs symfoni som helhet er derfor *Kampf und Sieg* i beethovensk ånd.⁹ En form for strev (kall det gjerne en «kamp») materialiseres på formplanet gjennom utsettelsene av henholdsvis EEC og ESC. Det tematiske arbeidet i gjennomføringen – som ville vært en naturlig anledning for å materialisere «kampen» – gjør dette bare i noen grad. Som analysen viser, holder Grieg seg helst til normene for klassisk-romantisk praksis, og eksperimenterer bare i begrenset grad med disse. Satsen viser utvilsomt at Grieg var kapabel til å skrive en sonatesats i den klassisk-romantiske tradisjonen, men den bærer også preg av å følge tradisjonens normer uten i særlig grad å spille på disse for å skape et overordnet formdrama. Dette utspilles helst på lokalt plan innad i formdelene heller enn som én overordnet kamp som preger hele satsens formforløp.

Johan Svendsen: *Symfoni i D-dur (op. 4), første sats*

Johan Svendsen (1840–1911) gikk under samme komposisjonslærer i Leipzig som Grieg hadde gjort noen år tidligere, nemlig Carl Reinecke (1824–1910). Det er ikke så mye vi vet om denne undervisningen. Det fremstår som at teoritimene fokuserte utelukkende på harmonilære og (særlig) kontrapunkt, mens komposisjonstimene fokuserte på friere skapning

9. Symfoniens satser følger også samme toneartsskjema som *Skjebnesymfonien*. Se Eriksen (2009) for en problematisering av mulige påvirkningskilder, inkludert Beethoven.

i større former. Grieg (1957, 25f) skriver at Reinecke ba ham skrive først en strykekvartett, og senere en ouverture. Det viste seg derimot å være utfordrende, nettopp fordi systematisk opplæring i håndverket knyttet til form og instrumentasjon var fraværende. Strykekvartetten skal Grieg ha fullført etter å ha studert Mozart og Beethovens kvartetter nøye på egen hånd, mens ouverturen ble en for vanskelig oppgave og strandet. Begge disse tidlige Grieg-komposisjonene må dessverre antas å være tapt.

Det virker som at Reinecke fulgte samme progresjonsplan for Svendsen som han hadde gjort for Grieg noen år i forveien. Benestad og Schjelderup-Ebbe (1990, 48) har påpekt at Svendsens første opus, *Strykekvartett i a-moll*, nok er resultat av samme type komposisjonsoppgave som den tapte strykekvartetten i d-moll som Grieg nevner. Bjørn Morten Christophersen (2016, 220) har påpekt at det finnes indikasjoner på at Svendsen også skrev en ouverture – akkurat som Grieg forsøkte uten hell. Det som derimot er mest interessant for denne artikkelens vedkommende, er at Svendsen skrev sin første symfoni mens han studerte under Reinecke. I et brev til sin far datert 20. september 1865 skrev Svendsen at han hadde begynt på en symfoni under Reinecke (Christophersen 2016, 220). I februar 1866 skal han ha vist førstesatsen til sin lærer (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990, 63). Å skrive en symfoni var altså trolig et senere steg i Reineckes undervisningsopplegg – et steg Grieg aldri nådde. Førstesatsen til D-dur-symfonien, den første av Svendsens to bevarte symfonier, ble urfremført ved konservatoriets offentlige eksamenskonsert i Gewandhaus 9. mai 1866. Svendsen satte sluttstrek for symfonien – som fikk opus 4 – i desember 1866, og de tre siste satsene fikk sin urfremføring under Svendsens avgangseksamen 29. mai 1867 (Benestad og Schjelderup-Ebbe 1990, 63f).

Eksposisjon (t. 1–146)

Eksposisjonen i Svendsens første symfoni har følgende overordnede struktur: P-område (t. 1–37), TR-område (t. 37–64) som slutter med medialcesur, S-område (t. 65–119) og C-område (første gang: t. 119–130; andre gang: 119–146). Innenfor denne konvensjonelle strukturen leker dog Svendsen med de klassisk-romantiske formnormer og skaper en dramatik på det formelle plan som utfordrer satsens ellers lette og lystige uttrykk.

Symfonien starter uten innledning med en presentasjon av hovedtema i forte. P¹ har her struktur som en setning: presentasjon (t. 1–8) og kontinuasjon (t. 9–20).¹⁰ Presentasjonen består som vanlig av to deler: en idé (t. 1–4) og en variasjon over denne (t. 5–8). P² er også en setning: presentasjon (t. 21–28) og kontinuasjon (t. 29–37). P² er i det store og hele en variasjon av P¹, og bygger på det samme tematiske materialet. Mens P¹ avsluttes med en svakt betont kadens i fiss-moll, ender P² med en tydelig kadens i hovedtonearten D-dur.¹¹ På den måten rundes P-avdelingen av «hjemme» – tross flere tonale utsving på veien.

10. Caplin (1998, 35) skiller mellom «notated measures» (N) og «real measures» (R). Svendsens sats er notert alla breve med halvnoter på 168 slag i minuttet. I dette tilfellet tilsvare to noterte takter én «ekte» opplevd takt (R=2N). Temaene oppleves derfor ikke som like lange som taktallene i analysen kan antyde.

11. Med utgangspunkt i dette kan man også tolke hele P-området som en stor overordnet periode – dog ganske «løst» strukturert – der både forsetning (P¹) og ettersetning (P²) er setninger.

P¹
Molto Allegro ♩=168

2 Flauti
 2 Oboi
 2 Clarinetti in La
 2 Fagotti
 4 Corni in Mi
 2 Trombe in Mi
 3 Tromboni
 Timpani in Re - La
 Violini I
 Violini II
 Violer
 Violoncelli
 Contrabbassi

Eksempel 3: Svendsen, op. 4/i (t. 1–8)

TR-området (t. 37–64) starter med en repetisjon av P som raskt løses opp i TR-materiale som spinner videre basert på motiv fra P (*dissolving restatement*). Dette blir grunnlag for en fugato-aktig del som modulerer for å forberede medialcesuren. Allerede her er altså det tematiske arbeidet med P-materialet godt i gang. Medialcesuren inntreffer i takt 63 på en dominantkvartsekstakkord i a-moll. For det første er det ikke vanlig at MC er en kvartsektsforholdning, og for det andre er det i dursatser vanlig å forvente at sidetemaet skal komme i dur – det vanligste valget (*first-level default*) ville vært A-dur i denne sammenheng.

S¹ er en setning: presentasjon (t. 65–72) og kontinuasjon (t. 73–84). Presentasjonsfasen er strukturert som en liten periode: forsetning (t. 65–68) og ettersetning (t. 69–72) – begge med opptakt. Mens forsetningen tydelig er fundert i a-moll, slik MC skapte forventinger om, avsluttes ettersetningen med en kadens i C-dur. Kontinuasjonen leder frem til en kadens i E-dur.¹² I takt 85 (opptakt i hele takt 84) starter en ny del (S²) som er bygd på tematisk materiale fra S¹, og S-delen holdes derfor åpen. I takt 85–100 veksles det mellom å

12. Denne kadsen i E-dur kan også tolkes som et nytt MC-forsøk (halvslutning i A-dur), som for å korrigere den egentlige MC-en som heller indikerte a-moll.

antydde A-dur og D-dur som tonalt sentrum, satsens dominant- og tonikaplan, men det ledes ikke umiddelbart frem til kadens i noen av disse toneartene. Etter et intensiverende crescendo (t. 93–100) glir den over i en stigende sekvens: først i E-dur (t. 101–104), så i Fiss-dur (t. 105–108). Etter intensivering gjennom nevnte crescendo og sekvens, skulle man tro at en tydelig EEC ventet rett rundt hjørnet – men den gang ei. I stedet senkes intensiteten til det minimale, og via et hint av D-dur (t. 109–110) ledes vi til en svært nølende slutning i A-dur (t. 111–119).

Eksempel 4: Svendsen, op. 4/i (t. 111–118)

Det er flere ting som stiller spørsmålsteget ved hvorvidt dette kan regnes som en vellykket EEC i A-dur. Den tonale ustabiliteten som har preget hele S-delen (helt frem til bare noen takter i forvegen av kadensen) vanskeliggjør en utvetydig slutning i A-dur. Dette understrekes også av bruken av mollsubdominant både i forkant av den autentiske kadensen (t. 111–112) og de følgende plagale vendingene (t. 116–119) – som her er mer fremtredende enn den autentiske kadensen (t. 113–115).¹³ EEC og ESC skal også være kadenser av typen PAC¹⁴ og skal derfor ende med meloditone på akkordens grunntone, noe som først her skjer på lett taktdel etter noneforholdningen er oppløst. Å si at eksposisjonen er mislykket, er nok å dra det for langt. Den er dog langt fra fullkommen, da det er flere momenter som setter spørsmålsteget med hvorvidt denne kadensen egentlig lukker S-delen. Denne bitter-søte og uklare slutten legger et stort press på reprisen, som bare med en utvetydig ESC i D-dur kan sikre en «happy ending».

Grunnet den uklare EEC-kandidaten må en se til andre kriterier for å vurdere hvorvidt man har forlatt S-delen eller ikke. At vi i takt 119 er kommet til C-delen antydtes av at materiale basert på P introduseres. I første hus (t. 119–130) sørger et crescendo for å øke intensiteten frem mot repetisjonen av eksposisjonen. I andre hus utvides C-delen. Den intensiverende prosessen uteblir og en modulasjon i retning H-dur forberedes (t. 131–146).

Gjennomføring (t. 147–348)

Gjennomføringen er delt inn i tre klart adskilte deler. Den første er dominert av materiale fra eksposisjonen (t. 147–256). I den andre presenteres nytt materiale (t. 257–312). Den tredje fungerer som RT og er også bygget på materiale fra eksposisjonen (t. 313–348). Gjennomføringen fremstår altså ikke som en full rotasjon ved første øyekast. Nærmere analyse viser dog at rotasjonsprinsippet i det store og hele overholdes.

13. Mollsubdominanten peker tilbake til S-delens åpning som indikerte a-moll. Dette kan interpreteres som at satsen ikke har klart å «bli kvitt» a-moll til fordel for A-dur.

14. PAC (*perfect authentic cadence*): autentisk kadens (D–T) der den øverste stemmen ender på skalaens grunntone – dette i motsetning til IAC (*imperfect authentic cadence*), hvor den heller ender på tersen eller kvintan.

Den første delen av gjennomføringen preges av omfattende tematisk arbeid av både P-materiale og S-materiale: først hver for seg (P: t. 147–170; S: t. 171–177), så blandet sammen. Nøkkelord er imitasjon, trangføring, fragmentering og sekvensering. Gjennomføringen er, som normalt, preget av stor tonal ustabilitet. Den åpner med presentasjon av P i H-dur, men dette tonale senteret blir raskt mer uklart (t. 147–162). Etter et opphold i Cissdur (t. 163–177) kommer en passasje som tydelig markerer G-dur som tonalt senter (t. 178–190).¹⁵ Etter en stigende, og tonalt «vandrende», sekvens (t. 191–204) markeres igjen G-dur som senter i en passasje som mot slutten trekker mot C-dur (t. 205–226). Etter en dominantlås på H (t. 227–234) avsluttes denne delen av gjennomføringen med en storslått kadens i E-dur (t. 235–244). Grovt sett kan man altså si at delen tonalt beveger seg fra H-dur gjennom G-dur til E-dur med mange utsving på veien. Dynamisk preges delen, som starter i pianissimo, av lange strekk med crescendo som bygger spenning mot høydepunktet i kadensen i E-dur. Etter kadensen senkes intensiteten og et rolig parti leder frem mot neste del i gjennomføringen (t. 245–256).

Det nye temaet presenteres i Dess-dur – det fjerneste tonale punktet i denne satsen. På lik linje som S¹ er dette temaet også strukturert som en overordnet setning der presentasjonsdelen har periodisk struktur: presentasjon (t. 257–272) og kontinuasjon (t. 273–288). Kontinuasjonen leder frem til en halvslutning i Dess-dur. Merk at S-materiale er del av denne passasjen (jf. celli og basses t. 271–272). I det videre tematiske arbeidet (fra t. 289) er også hovedmaterialet S-basert. Seksjonen er dog som rensket for P-materiale. Dette underbygger at gjennomføringsdelen er basert på rotasjonsprinsippet. Etter det tematiske arbeidet – inkludert modulerende sekvenser – kadenserer satsen tydelig i Dess-dur med autentisk kadens (t. 300–301). I motsetning til den første delen av gjennomføringen starter og slutter altså denne delen i samme toneart. I en overledning (t. 313–224) introduseres P-materiale igjen og leder frem mot dominantlås i hovedtonearten D-dur som markerer gjennomføringens RT (t. 325–348). RT er i det store og hele et intensiverende crescendo som leder frem mot reprisen.

Reprise (t. 349–517)

Reprisens forløp er tilnærmet parallelt med eksposisjonens frem til det helt kritiske punktet: nemlig at en solid ESC må manifesteres som for å gjøre opp for den svake EEC-effekten i eksposisjonen. De mest markante endringene tidlig i reprisen er en utvidelse av P² og transponeringen av TR- og S-området ned en kvint for at de samme prosedyrene som ledet bort fra hovedtonearten i eksposisjonen nå heller leder hjem.

S-avdelingen er tilnærmet lik som i eksposisjonen, men nå med D som tonalt senter. Det vil si at når man i takt 471 kommer til punktet som i eksposisjonen var vår EEC-kandidat – og som nå er vår ESC-kandidat – er slutningen akkurat like diffus, og derfor lite tilfredsstillende. Det er fortsatt snakk om midt i en lite betonet kadens i pianississimo som tilsløres av plagale vendinger som alle vender til mollsubdominanten. Men alt håp er ikke ute for en «happy ending». Tonikatreklagen dominantiseres i takt 475, og det skapes igjen bevegelse. Dette markerer den svært vanlige dreiningen mot subdominanten som ofte kommer etter en kadens mot slutten av en sats.¹⁶ Intensiteten økes markant som en forberedelse på det strukturelt viktige punktet som nås i takt 491: Først her kommer nemlig den tydelige dominantseptimakkorden i fortissimo. Den som manglet i eksposisjonen, og som ble holdt til-

15. Både passasjen i H-dur og den første i G-dur bruker mollsubdominant, som for å minne lytterne om den nølende avslutningen av eksposisjonen.

16. Slik dominantisering av tonikaakkorden kalles passende nok for *Abschiedsseptime* i tysk litteratur (jf. Krämer 2010), og er beslektet med det galante stemmeføringsskjemaet *Quiescenza* (jf. Gjerdingen 2007, 181–195).

bake gjennom hele reprisens S-del. Som for å gjøre opp for dens fravær, prolongeres den helt frem til takt 516.¹⁷ En tydelig ESC redde i havn når dennes spenning oppløses i takt 517.¹⁸

Koda (t. 517–539)

Starten på koda markeres med åpningen av P hovedtonearten D-dur. Satsen rundes av med tradisjonelle kadensielle gester.

Kommentar til analysen

Svendsen utnytter tydelig de klassisk-romantiske formnormene for dramaturgisk effekt. Dette kommer særlig tydelig fram i S-delene i eksposisjonen og reprisen samt i gjennomføringsdelen. En søken etter å stabilisere S-delens tonale ustabilitet er kjernen i det formelle dramaet som ulmer under det ellers så lette og ledige uttrykket som preger satsens overflate. Denne kontrasten mellom tematisk overflate (celebrerende) og formell struktur (usikker og strebende) tilfører satsene flere lag. Dramaet ender dog lykkelig, om enn i siste liten. I den omfattende gjennomføringen (den lengste av formdelene) viser Svendsen stor kreativitet når det gjelder tematisk arbeid – som han også i eksposisjonen hadde påbegynt – og evner å overraske uten at dette går på bekostning av en velbalansert form.

Avsluttende drøfting

Om formbehandlingen

Hvis man med «god formbehandling» mener å spille på de klassisk-romantiske formnormene for å skape en dynamisk formdramatikk, indikerer analysene at Svendsen var på et høyere nivå på dette punktet enn Grieg i deres respektive første forsøk på å skrive en symfonisats. Mens Grieg på formplanet hovedsakelig pirrer lytterne på lokalt plan, er Svendsens sats i større grad preget av spenning og dramatikk som utspiller seg over lengre strekk i satsen. Forskjellen kommer også frem i det tematiske arbeidet i satsene. En komponists forståelse av form – eller en tradisjons normer, for den saks skyld – er dog på ingen måte hugget i stein. I senere arbeider i sonateform skulle Grieg heller finne frem til en annerledes måte å behandle formen på – en måte som for tradisjonalister nok framsto som nettopp «dårlig formbehandling», men som nok heller fortjener å bli forstått på sine egne premisser.

Benedict Taylor (2019) har påpekt at det særlig er fire aspekter ved formbehandlingen som går igjen i Griegs instrumentalverker i sonateform:

1. tematiske grupper som er artikulert som avsluttede enheter
2. eksposisjoner med tre tonearter, særlig dursatser med toneartsforhold T–Dp–D
3. symmetrisk storform der forløpet i reprisen i liten grad skiller seg fra eksposisjonens forløp
4. en tendens til å bruke temaer i liten tredelt form

17. Første del av prolongasjonen gjøres gjennom *Teufelsmühle*-sekvens. Dette er muligens inspirert av førstesatsen i Beethovens andre symfoni (op. 36), også i D-dur, som også har en lengre *Teufelsmühle*-sekvens mot slutten. Svendsen brukte dette kromatiske toposet jevnlig, men dette er trolig det aller lengste strekket i hans produksjon (Eriksen 1999, 262).

18. En annen mulig tolkning er at ESC er i takt 471, tross sin usikkerhet, og at en lengre «diskursivt» koda åpner i takt 475. I tilfelle er kodaens mål å «gjøre opp» for den usikre slutten i sonaten ved å sikre en utvetydig kadens i hjemmetonearten. Begge tolkninger innebærer at tonale komplikasjoner i satsens eksposisjon får konsekvenser for satsens avslutning, som er hovedpoenget i analysen.

At ingen av disse elementene er nevneverdig til stede i første sats av symfonien, indikerer at Grieg her arbeidet etter ett sett med formpremisser – tradisjonalistenes prinsipper – mens han i senere verker gradvis modifiserte disse i retning av å foretrekke lukkede temagrupper og repriser som i liten grad viker fra eksposisjonen – kort sagt: en forståelse av form som prioriterer det arkitektoniske over det prosessuelle (Taylor, 2019).

Vi vet at Grieg var oppmerksom på at han senere valgte å gå utenom «normalen» når han skrev i større former. 15. februar 1884 skriver han til Frants Beyer:

Du ved, at jeg i mine større Værker har den Vane, Svaghed eller hvad jeg nu skal kalde det, til Fordel for den arkitektoniske Virkning og Temaernes Kontrast at afslutte i Hovedtonearten førend 2det Tema indtræder, istedetfor som de Fleste at bringe en Overgangsats, der umærkelig leder over i det. (Grieg 1993, 52)

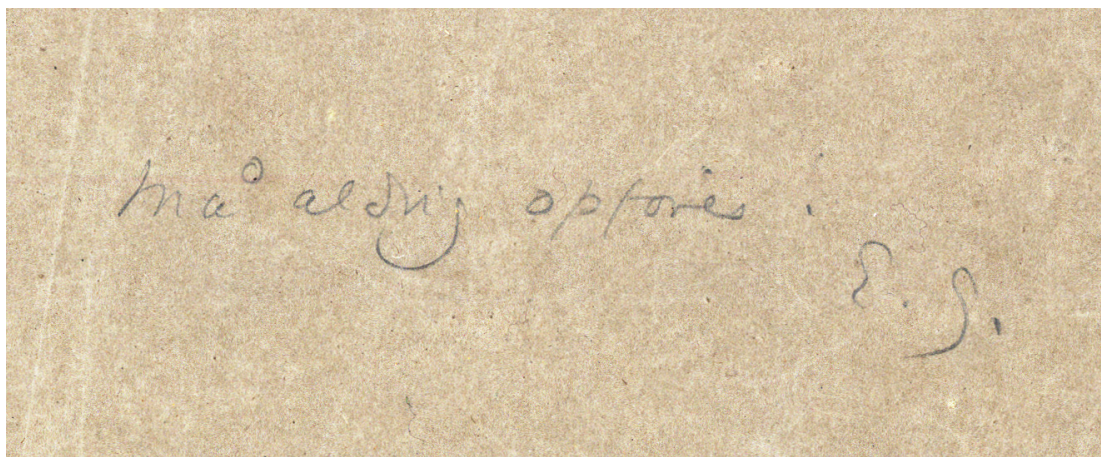
Førstesatsen i Griegs symfoni representerer et forsøk på å opparbeide det den gjengse kritiker nok ville vurdert som god formbehandling – å gjøre som «de Fleste». ¹⁹ Grieg viser i sin symfoni at han hadde kompetansen til å arbeide i dette formatet. Svendsens symfoni fremviser dog større mesterskap innen det klassisk-romantiske formspillet. At Grieg innså Svendsens briljans i den symfoniske sjangeren indikeres også av hans positive omtalene av Svendsens symfoni. Dette beviser likevel ikke at Grieg trakk tilbake symfonien grunnet en opplevelse av nederlag overfor Svendsen, slik Benestad (1985, 206) eksplisitt hevder.

Om symfonimysteriet

I 1980 tok Kjell Skyllstad med en kopi av Griegs symfonipartitur til Russland og viste dette til dirigenten Vitalij Katajev. Da det i januar 1981 ble kjent at Griegs symfoni en måned tidligere var blitt spilt i Moskva, ble det rabalder. Festspillene hadde i 1977 fått avslag på tillatelse til å spille symfonien, og nå hadde plutselig et russisk orkester fått muligheten uten tillatelse (jf. Johnson 1983). Dette gjorde at manuskriptet raskt ble frigjort slik at norske orkestre kunne fremføre, og bli de første til å spille inn, Griegs symfoni. Deretter raste debatten om kvaliteten på symfonien – og hvorvidt den låt «griegsk» og/eller «norsk» – med svært ulike vurderinger (jf. Skyllstad 1981, 73). Men selv om symfonien de siste 40 årene er blitt spilt, lyttet til og diskutert, er det fortsatt et musikkhistorisk mysterium *hvorfor* den ble forbudt av Grieg i første omgang. Det er snakk om et komplekst og sammensatt bilde (jf. Kube 2001). Noen historiske fakta kan fungere som ledetråder:

1. Symfoniens tre siste satser ble spilt i København, Kristiania og Bergen i perioden 1864–67.
2. Midtsatsene ble i 1869 utgitt i arrangement for firehendig klaver (op. 14).
3. Grieg ville i 1883 ikke utgi op. 14 i orkesterutgave, da musikken tilhørte «einer längst verflorenen Schumann-Periode» (Grieg 1997, 96).
4. Symfonimanuskriptet ble på et uvisst tidspunkt påskrevet «må aldrig opføres. E. G.».

19. Det er kjent at Grieg hevdet at han strevde med de store formene, f.eks. i et brev til Matthison-Hansen fra 1878 (Grieg 1998, 2:147). Man kan dog også lese dette som at strevet ikke nødvendigvis handlet om å mestre de klassisk-romantiske formnormene, men heller om å finne frem til en egen måte å gjøre form på.



Illustrasjon 1: Utsnitt fra omslaget til Griegs symfonimanuskript (Griegsamlingen ved Bergen Off. Bibliotek)

Så sent som 11. mai 1904 skriver Grieg i et brev til Gerhard Schjelderup følgende om symfonien: «[D]en har aldri tilfredsstillet meg og jeg har derfor aldri ladet den trykke i sin Helhed eller opføre» (Grieg 1998, 1:619). Denne setningen – samt påskriften «må aldrig opføres» på manuskriptet – får en litt annen betydning enn først antatt når man anser det som usannsynlig at symfonien faktisk ble spilt i sin helhet i Griegs levetid. Det er fullt mulig at Grieg her snakker sant: at han aldri var fornøyd med førstesatsen av symfonien og derfor aldri lot den bli spilt. For denne satsens vedkommende var det altså ikke nødvendigvis snakk om *aldri igjen*, men kanskje heller *aldri noensinne*. Det er vanskelig å forestille seg annet enn at det var et aktivt valg fra Griegs side å ikke inkludere førstesatsen noen av gangene symfonien ble oppført i perioden 1864–67.²⁰ Denne avgjørelsen har han altså tatt lenge før han hørte Svendsens symfoni i 1867, noe som svekker Svendsen-forklaringen. Gitt at midtsatsene ble publisert som opus 14 i 1869, var det bare fjerdesatsen Grieg sluttet å oppføre etter 1867. I 1883 anså Grieg seg for lengst som ferdig med sin «Schumann-periode», og utgivelse kom derfor ikke på tale.

Førstesatsen i en symfoni er den som er strengest bundet til tradisjonens normer for form. Symfonien var Griegs første verk for orkester og hans andre verk i sonateform etter den tapte strykekvartetten i d-moll. Analysen ovenfor har vist at Grieg mestret formenes normer, men i begrenset grad utnyttet disse for å skape dramatisk. På dette punktet – som jeg har kalt «formbehandling» – var Svendsen på et annet nivå. For Griegs vedkommende fremstår arbeidet helst som et forsøk på å lære seg å mestre formspilletts regler, og det er ikke usannsynlig at satsen først og fremst var en øvelse – som for å gjøre opp for den manglende opplæringen i form og instrumentasjon ved Leipzig-konservatoriet. Det vil i tilfelle kunne være en alternativ forklaring på hvorfor den aldri skulle oppføres.²¹ Svendsens symfoni var for så vidt også en øvelse, gitt dens opprinnelse i Reineckes komposisjonsundervisning. Den ble dog spilt i sin helhet, utgitt og fikk eget opusnummer. Således gikk den fra å være

20. Det er mulig å forestille seg at det ikke var kapasitet til å øve inn hele symfonien, og at noe derfor måtte droppes. Det er dog usannsynlig at dette var tilfelle for orkestrene i alle tre byer. Det var også førstesatsen som konsekvent ble utelatt.

21. Griegs teoriøvelser er et liknende tilfelle (jf. Utne-Reitan 2018b). På tross av at disse først og fremst var skrevet som øvelser og ikke nødvendigvis ment for fremføring i det hele tatt, er mange av disse i moderne tid blitt utgitt og spilt inn. Merk at det her finnes et felles motiv: Materialet beviser at Grieg *kunne* skrive fuger, koralforspill og symfonier, men at han senere *valgte* å utvikle sin stil innenfor andre sjangerrammer. Dette impliserer ikke at disse stykkene – forstått som øvelser i satsteknisk håndverk – trengte å være uten nytte for Griegs stilistiske utvikling (jf. Utne-Reitan 2018a).

en øvelse til å bli en del av Svendsens *æuvre*, et privilegium Grieg aldri skjenket sin eneste symfoni.²²

Hvis vi løfter blikket og ser på symfonisjangerens historie, blir det også tydelig at stykkene er skrevet i en utfordrende periode i sjangerens historie. Carl Dahlhaus (1980) hevder som kjent at den ikke-programmatiske symfonien først gikk inn i en «zweite Zeitalter» på 1870-tallet – særlig med Brahms' symfonier – etter to tiår preget av det symfoniske diktets fremvekst og ytterst få betydelige bidrag til symfonisjangeren.²³ Richard Taruskin er også tydelig i sin dom: «Not a single symphony composed in the 1850s or 1860s has survived in the repertoire. It became a 'conservatory' or 'professor's' genre – a graduation exercise to demonstrate formal mastery – and its practitioners were for the most part academics» (2010, 675). Han nevner videre både Gade og Reinecke blant sine eksempler – «bestillerne» bak symfoniene som her er omtalt. Denne historiske konteksten kan være nøkkelen til å forstå øvelsesaspektet ved disse symfonisatsene. Det er ikke usannsynlig at det å skrive en symfoni i denne perioden for mange først og fremst var som svenneprøve å regne.

Om veien videre

Ingen av trekkene ved sonateformbehandlingen som senere skulle utkrystallisere seg som typisk for Grieg, er nevneverdig til stede i symfoniens førstesats. Dette bygger under teorien om at hans forståelse av sonateform gradvis endret seg i etterkant av at han i symfonien prøvde å følge det klassisk-romantiske formspilllets normer. Mens Svendsen valgte å fortsette å utvikle sin stil (med stor suksess) innenfor det klassisk-romantiske formidealets domene – og dermed fortsatte å følge de spillereglene som det her er analysert etter – valgte Grieg heller å arbeide etter andre formideal i sine senere sonatesatser. Kjell Skyllstad (1977, 75) har påpekt at mange har vurdert Griegs musikk utfra hva de synes den burde være heller enn hva den faktisk er. I symfoniens førstesats er det tydelig at Grieg forsøker å være det disse kritikerne mente at han burde være, mens han senere skulle finne frem til «sin» måte å gjøre sonateform på. For videre studier av Griegs resterende musikk i «større former» vil det derfor være sentralt å utvikle en måte å snakke om form på som bygger på Griegs musikkens premisser – musikk der Grieg forsøker å gjøre som seg selv og ikke bare gjøre som «de Fleste».

Takksigelser

Jeg vil takke Asbjørn Ø. Eriksen og Haakon Støring for verdifulle tilbakemeldinger på utkastet til denne artikkelen.

22. Patrick Dinslage (2018, 200–202) kaller *Symfoniske danser* (op. 64) for Griegs «zweite Symphonie». Jeg mener dog at denne omdøpningen er noe uheldig da op. 64 fremstår mer som en samling av folketonerapsodier enn et nytt forsøk på å skrive en symfoni. Eriksen (2009, 57) setter også spørsmålsteget ved hvorvidt dansene, tross tittelen, egentlig er «symfoniske» i betydningen begrepet hadde på 1800-tallet.

23. Dahlhaus' fremstilling er riktignok omdiskutert. En sentral innvending er at moderne repertoar får fungere som premiss for vurderingen av hvilke verker som er musikkhistorisk betydelige. Se Dybsand (2016, 794) for et hendig sammendrag av denne kritikken. Poenget om at 1850- og 1860-tallet er en utfordrende periode i symfonisjangerens historie figurerer likevel – på forskjellig vis og i forskjellig grad – i nyere litteratur som tilbyr vesentlig mer nyanserte fremstillinger enn Dahlhaus' noe problematiske *grand narrative* (jf. Brodbeck 2013; Hepokoski 2002; Taruskin 2010). Det ligger utenfor denne artikkelens rammer å gå nærmere inn på denne komplekse historiografiske problemstillingen.

Litteratur

- Alver, Ivar. 1993. «Edvard Griegs symfoni i c-moll: En analytisk og stilistisk gjennomgang av verket, samt en oversikt over symfoniens resepsjonshistorie». Hovedoppgave, Universitet i Oslo.
- Benestad, Finn. 1985. «A note on Edvard Grieg's 'forbidden' symphony». I *Analytica. Studies in the description and analysis of music*, 203–210. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien.
- Benestad, Finn og Dag Schjelderup-Ebbe. 1990. *Johan Svendsen: Mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug.
- Benestad, Finn og Dag Schjelderup-Ebbe. 2007. *Edvard Grieg: Mennesket og kunstneren*. 3. utgave. Oslo: Aschehoug.
- Brodbeck, David. 2013. «The Symphony after Beethoven after Dahlhaus». I *The Cambridge Companion to the Symphony*, redigert av Julian Horton, 61–95. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Caplin, William E. 2010. «What Are Formal Functions?». I *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*, redigert av Pieter Bergé, 21–40. 2. utgave. Leuven: Leuven University Press.
- Caplin, William E., James Hepokoski og James Webster. 2010. *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*, redigert av Pieter Bergé. 2. utgave. Leuven: Leuven University Press.
- Christoffersen, Bjørn Morten. 2016. «Panoramic Constraints: A Study of Johan Svendsen's Musical Sketches and Exercises». Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-53825>
- Dahlhaus, Carl. 1970. *Analyse und Werturteil*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Dahlhaus, Carl. 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athenaion.
- Diergarten, Felix og Markus Neuwirth. 2019. *Formenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dinslage, Patrick. 2018. *Edvard Grieg und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dybsand, Øyvind. 2016. «Johan Halvorsen (1864–1935): En undersøkelse av hans kunstneriske virke og en stilistisk gjennomgang av hans komposisjoner». Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-52890>
- Eckhoff, Øivind. 1965. «Johan Svendsens Symfoni nr. 1 i D-dur: Et tidlig vitnesbyrd om vesentlige trekk ved hans egenart som komponist». Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo.
- Eikenes, Eivind A. C. 2007. *Edvard Grieg fra dag til dag*. 2. utgave. Stavanger: E. A. C. Eikenes forlag.
- Eriksen, Asbjørn Ø. 1999. «Johan Svendsens harmonikk». *Studia Musicologica Norvegica* 25 (1): 257–272.
- Eriksen, Asbjørn Ø. 2009. «Edvard Griegs symfoni. En problematisering av påvirkningskildene». *Studia Musicologica Norvegica* 35 (1): 35–60.
- Fog, Dan, Kirsti Grinde og Øyvind Norheim. 2008. *Edvard Grieg (1843–1907): Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. Frankfurt: C. F. Peters.
- Gadamer, Hans-Georg. 1960. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Grieg, Edvard. 1957. «Min første succes». I *Artikler og taler*, redigert av Øystein Gaukstad, 7–30. Oslo: Gyldendal.
- Grieg, Edvard. 1993. *Brev til Frants Beyer 1872–1907*, redigert av Finn Benestad og Bjarne Kortsen. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grieg, Edvard. 1997. *Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863–1907*, redigert av Finn Benestad og Hella Broch. Frankfurt: C. F. Peters.
- Grieg, Edvard. 1998. *Brev i utvalg: 1862–1907*, redigert av Finn Benestad. 2 bind. Oslo: Aschehoug.
- Hanslick, Eduard. 1854. *Von Musikalisch-Schönen*. Leipzig: Rudolf Weigel.
- Hepokoski, James. 2002. «Beethoven Reception: The Symphonic Tradition». I *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, redigert av Jim Samson, 424–459. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hepokoski, James og Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
- Herresthal, Harald. 2009. «Ole Bull og Edvard Grieg». I *Teaterdirektør, koloniherre og norskdomsmann: 1848–1862*, bind 3 i *Ole Bull*, 282–287. Oslo: Unipub.

- Hovland, Erlend. 2017. «The Decline of Music History: A Case Study of the Grieg Research». *Studia Musicologica Norvegica* 43 (1): 31–57. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2017-01-04>
- Johansen, David Monrad. 1956. *Edvard Grieg*. 3. utgave. Oslo: Gyldendal.
- Johnson, Geir. 1983. «Edvard Griegs c-moll symfoni som mediebegivenhet». *Studia Musicologica Norvegica* 8 (1): 53–68.
- de Jong, Josef Daniel. 1881. «En norsk Komponist: Edvard Grieg». *Bergensposten*, 29. mai, 2. juni, 3. juni og 5. juni. Ukjent oversetter.
- Krämer, Laura. 2010. «Die ‘Abschiedsseptime’ und ihre Transformation bei Schubert und Brahms». *Musik & Ästhetik* 14 (56): 60–71.
- Kube, Michael. 2001. «‘Må aldrig opføres’ Überlegungen zum Aufführungsverbot der *Sinfonie c-moll*». I *Kongressbericht: 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, redigert av Ekkehard Kreft, 144–162. Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag.
- Mattes, Arnulf. 2020. «The Eclipse Effects of Stardom: Edvard Grieg as a Challenge to National Musicology». *History of Humanities* 5 (1): 131–150. <https://doi.org/10.1086/707695>
- Ratz, Erwin. 1973. *Einführung in die musikalische Formenlehre*. 3. utgave. Wien: Universal.
- Rosen, Charles. 1988. *Sonata Forms*. Revidert utgave. New York: W. W. Norton.
- Schönberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*, redigert av Gerald Strang og Leonard Stein. London: Faber & Faber.
- Skyllstad, Kjell. 1977. «Thematic structure in relation to form in Edvard Grieg’s Cyclic Works». *Studia Musicologica Norvegica* 3 (1): 75–94.
- Skyllstad, Kjell. 1981. «Folklore eller fremtidsmusikk: Kontrapunkter fra Grieg-debatten 1981». *Studia Musicologica Norvegica* 8 (1): 69–75.
- Taruskin, Richard. 2010. *Music in the Nineteenth Century*. Bind 3 i *The Oxford History of Western Music*. 2. utgave. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Benedict. 2019. «Rethinking Sonata Form in Grieg’s Instrumental Music». Keynote under *Grieg Now! International Conference and Workshop*, Bergen 24.–27. oktober 2019.
- Utne-Reitan, Bjørnar. 2018a. «Edvard Griegs studier i musikkteori: Kontrapunktøvelser som grobunn for innovativ harmonikk». Masteroppgave, Norges musikkhøgskole. <http://hdl.handle.net/11250/2503814>
- Utne-Reitan, Bjørnar. 2018b. «Edvard Griegs øvelser i harmonilære og kontrapunkt». *Studia Musicologica Norvegica* 44 (1): 57–78. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2018-01-05>

Partiturer

- Grieg, Edvard. 1984. *Symfoni i c-moll*. Kritisk-vitenskapelig utgave ved Finn Benestad og Gunnar Rugstad. Frankfurt: C. F. Peters.
- Svendsen, Johan S. 2015. *Symfoni nr. 1 i D-dur, op. 4*. Kritisk-vitenskapelig utgave ved Bjarte Engeset og Jørn Fossheim. Oslo: Norsk musikkforlag.