

Rune J. Andersen:
ALF HURUM (1882–1972) –Liv og verker
UTDRAG, del 3 av 5
s. 410–580 Verkene

Alf Hurum

Liv og verker

Rune J. Andersen

4 Verkgjennomgang

Innledning – om verkgjennomgang

I kapitlet ”Kildebskrivelse” nevnes en rekke kilder, men bare én kilde angis som hovedkilde i hvert verk. Den analytiske verkgjennomgangen baserer seg på noteteksten i hovekilden, en kilde som finns i NB. I noen tilfeller dekker hovedkilden samtlige separatnummer i et verk, mens enkelte andre har separate hovedkilder.

Etter en preliminær verkgjennomgang har jeg, som nevnt i innledningskapitlet, inndelt Hurums verker i fire perioder. Første periode viser studieverk i klassisk-romantisk stil, verk 1–8. Den andre perioden inneholder verk 9 til og med verk 20 der man finner impresjonistiske⁶²⁷ (”debussistiske”) verker side om side med klassisk-romantiske verker og klassisk-romantiske verker ispedd impresjonistiske stilelementer. Dette betyr imidlertid ikke at det også ikke finns verker med elementer med innslag av impresjonistiske stiltrekk *tidligere* enn de vi finner før Hurum møter påvirkning fra Debussys musikk. Det er bare det at man ikke kan relatere disse elementene til en Debussy-påvirkning tidligere enn 1911 fordi det, som nevnt, er klarlagt at han ikke hadde hørt musikk av Debussy tidligere enn dette tidspunkt.⁶²⁸ I tillegg finner man noen få verker med andre stilistiske uttrykk enn de nevnte – så som eksotiske, naivistiske og ekspresjonistiske.

⁶²⁷ Se kapitlet ”Drøfting, sammendrag og konklusjon”.

⁶²⁸ Se nærmere i kapitlet ”Drøfting, sammendrag og konklusjon”. Etter mitt syn har Griegs musikk vært en påvirkende katalysator på Hurums verker før han møtte Debussys musikk på en slik måte at flere impresjonistiske stiltrekk ikke var fremmede for ham da han hørte Debussys første gang i Paris i begynnelsen av 1911. Se min artikkel ”Edvard Grieg, Alf Hurum, and musical impressionism” – i tilknytning ”The international Edvard Grieg Society’s” konferanse i Bergen 30. mai til 2. juni 2007.

En tredje periode kan benevnes ”norrøn” og begynner med korverket *Lilja* verk 21 op. 15 fra 1917–1918.⁶²⁹ I lys av *Lilja* og flere av de etterfølgende verkene, er det noe utenommusikalsk som synes å oppta Hurum i denne perioden mer enn tidligere – nemlig middelalderens norske mytologi, det ”norrøne.” Han synes å bli opptatt av Norge – nasjonen og landet Norge – på en kraftfullere måte enn tidligere. De verkene det handler om, er følgende: foruten korverket *Lilja*⁶³⁰ klaversuiten *Eventyrland* verk 22 op. 16⁶³¹; verk 23, *Gotiske billedeer. Poemer for piano*⁶³²; *Norrøn suite* verk 24 op. 18⁶³³; verk 26 op. 20, *Bendik og Aarolilja. Symfonisk digtning for orkester*⁶³⁴; og symfonien i d-moll verk 29 uten opusnummer.⁶³⁵

Hurum viser i tillegg en fjerde periode som handler om en kunsthistorisk periode fra tiden på Hawaii. Ettersom min bakgrunn, som nevnt, ikke omfatter kunsthistorie, må denne perioden begrenses til å all hovedsak å

⁶²⁹ ”Norrøn er betegnelsen på samfunnet og kulturen i Norge og på Island fra rundt år 800 til 1350. Betegnelsen brukes også på den norskættede befolkningen på Færøyene, Shetland, Hebridene, Man og Orknøyene i samme periode. Dette er et historisk og kulturelt begrep. Slutten på den norrøne epoken settes ofte til 1319, da den siste kongen av Sverre ætten, Håkon V Magnusson, døde, og Norge gikk i kongefelleskap med Sverige.” I artikkelen i Store norske leksikon (under ”nordisk religion”) inngår opplysningene fra Wikipedia, den frie Encyclopedia, (lest 5. Mars 2020). Se videre under avsnittet ”3) Mot det norrøne – 1917–1927” i foreliggende kapittel.

⁶³⁰ Tekstforfatteren, Eystein Aasgrimssøn, døde i Helgesæter kloster ved Nidaros år 1361.

⁶³¹ Det handler om hans mest impresjonistiske verk, komponert før 17. september 1919, et verk som ikke handler om et eksotisk fjerntliggende land, men i lys av tegningen på tittelbladet av den trykte versjonen, handler det om en hjemlig granskog og dermed en del av Norge og nasjonen Norge (med tanke på titlene ”De tre Trold”, ”Tusselag” og ”Nordlysdøtrene” – siste tittel kan være hentet fra Gerhard Munthes akvarell ”Friere” (”Nordlysdøtrene”) fra 1892 – hensettes man til middelalderen). Som det vil fremgå ved gjennomgangen av verk 22 avviker mitt syn på verket og det Hurum selv har beskrevet (se nedenfor).

⁶³² Også det et verk komponert før 17. september 1919, og i lys av titlene et verk helt igjennom preget av middelalderens mytologi.

⁶³³ Verk 24 op. 18 er komponert før 17. september 1919 og består av sju mindre klaverstykker bygget over ”Kjersti og Bergjekongen”, en folkevise fra Telemark klassifisert som middelalderballade.

⁶³⁴ Ytterligere et verk med bakgrunn av middelalderen. Hurum har blant annet skrevet følgende på tittelbladet på manuskriptet: ”Bendik og Aarolilja er gammelnorsk folkediktning fra ca. anno 1350.”

⁶³⁵ Jeg oppfatter verket som nasjonal musikk med tanke på titlene: 1. sats: ”De store skoge”, 2. sats: ”Vinternatt på vidden” og 3. sats: ”Vikingeskibet”.

beskrive Hurums malerteknikk i tillegg til å sitere noen viktige anmeldelser som kan fremheve kvaliteteten og typen på Hurums malerier.

Verkgjennomgangen tar ikke først og fremst sikte på en omfattende analyse på mikro-nivå av *alle* verkene. Snarere er det hensiktsmessighet som styrer analysen med tanke på den utvikling jeg ønsker å beskrive. Dette har medført at jeg noen steder har funnet det nødvendig å analysere på mikro-nivå, mens det andre steder er mest tjenlig å analysere på et delvis mikro- delvis makro-nivå. Heller ikke gjennomgås alle verkene, selv om de fleste omtales. Igjen er det hensiktsmessighet i lys av utviklingen som er avgjørende. For de verk som kan klassifiseres som klassisk-romantiske, har det for eksempel vist seg nok å analysere form og harmonikk. For flere verks vedkommende er det ikke nødvendig foreta noen analyse i det hele tatt, bare en kort kommentar er nok, noe som vil fremgå om man leser gjennom noteteksten.

Som nevnt er de aller fleste av Hurums verker innspilt på CD (se innledningskapitlet). På samme måte som hovedkilden angis ved hvert verk, angis hvilket verk som er innspilt slik at den som er interessert kan følge både notetekst og innspilling.

Terminologi

Når det gjelder harmonisk terminologi og funksjonssymboler følger jeg i det store og hele den som finnes i Anfinn Øiens *Harmonilære. Funksjonell harmonikk i homofon sats*, Oslo 1975. Kapitlet "Verkgjennomgang" forutsetter at man har tilgang til notene til de angeldende verkene. Det er imidlertid viktig å være klar over at verkgjennomgangen ikke er gjennomført konsistent i relasjon til Øiens lærebok i harmonilære. Et eksempel: i t. 21 [et hevet tall etter en vertikal strek i gjennomgangen angir takststrek og taktnummer] har tredje akkord ganske enkelt fått T⁶-symbolet – uten å markere at seksten er liten ved ytterligere å angi >-tegnet:

|²¹ h: T–D–T⁶–D⁷| T⁷
e: D⁷–T–T| S
| h: T–S⁶–(D^{9/5>})D–6/4– D⁷ | T |.

Alle funksjonssymboler kan få tegnet > eller < etter intervalltallet henholdsvis senket og hevet; en strek gjennom funksjonssymbolet betyr at akkorden er uten grunntonen: **T**, **S**, **D**; har et intervall – (minustegn) betyr det at intervallet er utelatt; 6/4 betyr kvartsekstakkord. I flere tilfeller vil man finne tekstlige forklaringer i tilknytning til gjennomgangen av de harmoniske forbindelsene; andre ganger finner man kun forklaringer i teksten uten gjennomgang av de harmoniske forbindelsene. I tilfeller der jeg anvender romertall anvender jeg disse fordi analysen har gått over til parallelakkordikk i stedet for funksjonsharmonikk.

1) 1903–1911: Studieverk i klassisk-romantisk stil

Verk 1 [TRE [SYV] SANGER] – S/KI

(Uten op. nr.)

1. “Juli” (S. Schandorph)
2. [“Hvad var mit liv til denne dag”] (Frederik Paludan-Müller)
3. “Juni” (C. Hostrup)

Komponert 1903/04. Bare nr. 1–3 finns i daterte manuskripter. (Bare tre av de syv sangene beskrevet i kapitlet ”Kildebeskrivelse” kommenteres i verkgjennomgangen. Nr. 4–7 ligger stilistisk sett svært nær nr. 1–3, og nr. 5 kan knyttes til nr. 2 ved at en av kildene inneholder begge sangene; se kilde A under nr. 2 og 5 i kapitlet ”Kildebeskrivelse”). Sangene er ikke

trykt, og det er ikke kjent om noen av dem har vært oppført.

De tre sangene er de tre tidligste kildene som vi med sikkerhet vet er datert og signert av Hurum selv – “Juli” (S. Schandorph) datert 17/7–1903, [“Hvad var mit liv til denne dag”]⁶³⁶ (Frederik Paludan-Müller) datert 19/7–1903 og “Juni” (C. Hostrup) datert 13/7–1904. Som det fremgår av tittelen finnes det ytterligere fire sanger ut over disse tre, men jeg har valgt å kommentere bare de tre som er daterte og signerte av Hurum selv.

1. “Juli” (S. Schandorph, 1836–1901).

Hovedkilde: E.

Teksten er av den danske dikteren Sophus Schandorph, en dikter påvirket av Heinrich Heine og Georg Brandes og ”det litterære gjennombrudd.” Hans dikter har realisme og humor, men også melankoli og viser brytninger mellom gammel og ny litteratur med utvikling fra etterromantikk til realismen. Fra Schandorphs diktning har Hurum komponert en strofisk sang med tre vers. Melodien viser ingen kunnskap om hvordan man utformer en melodi. Melodien har ingen periodisering eller gjennomtenkt frasering av noe slag. Det finns intet forsøk på tekstfortolkning i sangen.

Det finns to rytmiske feilskrivninger i t. 5 og 6 samt at fiss-dur-akkorden i t. 11, 12 og 14 har fått d² i stedet for e² (skal trolig være en fiss septimakkord) samt att v. h. i t. 15–16 har punkterte halvnoter i stedet for punkterte firedelsnoter. Harmonisk begynner sangen i h-moll som tonika i t. 1–3 etterfulgt av fiss-moll som dominant i t. 4 og første halvpart i t. 5 og første halvpart i t. 6. Fiss-moll i t. 4–6 gir modal farge (eolisk) i avsnittet t. 1–6. Melodien viser, som nevnt, ingen kunnskap om hvordan man

⁶³⁶ Skarper klammer betyr at tittelen er satt til av forfatteren.

utformer en melodi. Det som gir en slags harmonisk bevegelse i sangen, er at vi finner sekvenser i t. 6–8, 8–10 og 10–13.

Sangen finns kun i ms.

2. [“Hvad var mit liv til denne dag”] (Frederik Paludan-Müller, 1809–1876).

Hovedkilde: D.

Paludan-Müllers tekster har høstluft i sin poesi, med en stil som er linjefast, men egentlig fargeløs. Hans verk ”Adam Homo” skrevet 1842–1849 er et satirisk verk i tre deler og regnes som et av dansk litteraturs viktigste verker. Nederst på manuskriptet har Hurum skrevet følgende: ”Denne Sang syntes Holter var den bedste” – Hurum har tydligvis vist sangen til sin lærer på dette tidspunkt, Iver Holter. Men heller ikke denne sangen viser kunnskap om hvordan man utformer en melodi i klassisk-romantisk forstand. I t. 5–6 anvender Hurum en ufullstendig vekseldominant noneakkord for å understreke tekstens ”En Drøm”, men uten at den ufullstendige vekseldominanten fører til en modulasjon av noe slag, men går direkte til T i t. 7. I t. 12 finner vi en ⁰D-akkord.

Sangen finns kun i ms.

3. ”Juni” (C. Hostrup, 1818–1892).

Hovedkilde: B.

Jens Christian Hostrups styrke som dramatiker er hans sans for lokalkoloritt, hans evne til å skape tydelige typer og skarpe og kvikke replikker. Hans dikt skapte varme og nærbild hos det litterære interesserte danske folk. Men det synes ikke å være noen nærbild mellom tekst og musikk i sangen. Melodiens utforming virker noe mer gjennomarbeidet enn de foregående sangene. Utformingen av melodien består av 4 + 4 + 4 +

4 + 4 takter (se t. 5–9, 9–13, 13–17, 17–21 og 21–25). Harmonisk har sangen en enkel harmonikk uten noen form for modulasjon. Det modale innslaget med ^D i t. 10 og 12 er imidlertid helt tydelig.

Sangen finns kun i ms.

Verk 2 TRE KLAVERSTYKKER

(Op. 1)

1. “Marche humoristique”
2. “Romance”
3. “Dance grotesque”

Hovedforskjellen mellom ”Tre klaverstykker”, verk 2 op. 1, og sangene i verk 1 (uten op. nr.) er at verk 2 vitner om betraktelig mer komposisjonsteknikk. Her er mer av bevisst forhold både til motivikk, tematikk, rytmikk og harmonikk.

Det første stykke antyder folkemusikalsk påvirkning, det tredje kan være inspirert av Grieg, mens det andre stykket har en enhetsteknikk som vi kan finne hos Franz Liszt. Bortsett fra tonikaparallelforbindelser er de aller mest påfallende trekkene ved alle tre stykkene at de ikke har andre mediantforbindelser – det er T–D forbindelsene som i det store og hele som råder grunnen. Om de tre stykkene i verk 1 mangler melodisk periodisering, så er periodiseringen tydelig i verk 2.

1. “Marche humoristique”.

Hovedkilde: K.

Hurum benytter gjennomgående firetakts-perioder, endog to-takts-perioder i denne marsjen.

Bruken av tomme kvinter og forhøyet 4. trinn (lydisk) gir antydning av hardingfela; rytmikken har hallingkarakter. Formen følger marsjens vanlige tredelte ABA-form med en trio som midtdel, t. 42–99, og en koda, t. 145–151, som avslutning. Mens triodelen i marsjer vanligvis går i subdominanttonearten, begynner Hurum triodelen i denne marsjen i dominanttonearten. A-delen finner vi i t. 1–41 med t. 1–4 som innledning, B-delen går fra t. 42–99 og A'-delen fra t. 100–144 med den avsluttende coda i t. 145–151. Harmonisk byr ikke A-delen på de store overraskelser. Det er påfallende at Hurum ikke foretar noen modulasjoner til fjerntliggende tonearter, blant mediantforbindelser finner man bare Tp-forbindelser. I avsnittet t. 64–81 finner man riktignok sekvenser i tersavstand, men dette handler ikke om transponerte modulasjonsmessige mediantforbindelser. Man ledes å tenke på sekvensene i Griegs F-dur fiolinonate t. 124–138 som en parallel. Hele marsjen preges strengt tatt av T–D-forbindelser. Modale trekk blir imidlertid enda tydeligere enn i verk 1. I t. 58, 60, 62 og 63 finner vi henholdsvis a-, d-, g- og c-moll-klanger med dorisk hevet 6. trinn. Funksjonelt behandler Hurum disse akkordene som ufullstendige dominantnone-akkorder til den etterfølgende akkord. Det doriske innslaget gjør seg også gjeldende i det nevnte sekvenspartiet i t. 64–81 – det handler om realsekvenser – der man finner stor sekst i forhold til den tilgrunnleggende molltreklang. I t. 87 og 89 finner vi den lave ledetonen i eolisk.

2. "Romance".

Hovedkilde: K.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 4.

I stykke nr. 2, "Romance", er melodikken nesten en hovedsak. Den meget sangbare 8-takters (4 + 4 takter) melodien er i all hovedsak diatonisk, men med et moderat innslag av akkordfremmede toner. Hurum har søkt å skape

enhet i stykket ved å la temaets kontur, bueformen, være det bærende element i hele stykket. Stykkets tema er mer en melodi av billedlig art enn en melodi av melodisk-motivisk art. Stykket har både romantisk så vel som klassisistisk preg og ånder både av Ludwig van Beethoven og Robert Schumann. Stykket er et gjennomarbeidet, helstøpt og vakkert klaverstykke med en mørk elegisk grunnstemning. Det motivisk-tematiske har langt mer substans og harmonikken mer utbygget enn i det foregående stykket. Om enn forsiktig fortsetter det modale innslaget – stykkets hoveddeler (ABA') utgjør modale kadenser. Samtidig er det de tonale hovedforbindelser som råder grunnen.

Hovedformen er tre-delt ABA' med en kort avslutning. A-delen finner vi i t. 1–25, B-delen i t. 25–54 og A'-delen i t. 55–78; t. 78–81 danner fire avsluttende takter. Både A- og A'-delen er underdelt i tre mindre: a_1 t. 1–9 (55–62), a_2 t. 9–17 (63–70) og som gjentagelse finner vi a_1 i t. 17–25 (70–78). B-delen er også underdelt, men bare i to deler: b_1 t. 25–38 og b_1' t. 39–54. A-delene er nærmest symmetrisk bygget opp ved $8 + 8 + 8$ takter ($4 + 4, 2 + 2 + 4, 4 + 4$; A'-delen har i tillegg fire avsluttende takter); B-delen danner på dette punkt kontrast til A-delene ved å bestå av litt usymmetriske 30 takter ($14 + 16$). Det er tydelig at Hurum har studert hvordan en melodi skal utformes.

Den melodiske kontur som vi finner i t. 1–5 (forsetningen) i det innledende temaet er lagt til grunn for utformingen av motivikk og tematikk i stykket. Forsetningens hovedkontur viser en fallende og stigende bueform over to oktaver – fra *ess³* i t. 2 via *ess¹* i t. 5 tilbake til *ess³* i t. 6. Samme melodiske kontur finner vi i ettersetningen i t. 6–9 om enn ikke fullt så utpreget og ikke helt av samme omfang.

Et annet middel Hurum benytter for å oppnå et enhetlig preg, er å gi romansen en modal farge – han har lagt den modale kadensen T–⁰D–T til grunn for det tonale forhold mellom hoveddelene: A- og A'-delene har c-

moll som tonika, mens B-delen må sies å begynne i g-moll til tross for at g-moll i begynnelsen av B-delen kan virke svekket som tonika på grunn av tvetydigheten i akkordgrunnlaget. Dorisk finns tydelig i B-delens t. 26–28 og 30–31 samt t. 31–33 og t. 44–45 hvilket svekker molltonaliteten.

Temaene i stykket er periodisk oppbygget, men har forskjellig preg og kontrasterer med hverandre på en god måte selv om de, som nevnt, er skåret over samme konturmessige lest. Karakteristisk for det første temaet i A-delen (a_1 t. 1–9) er den plastiske bevegelsen bygget opp av diatonisk melodikk med akkordfremmede toner. Bruken av synkoper gjør B-delen langt mindre rytmisk pregnant enn A-delene. Periodiseringen er mindre tydelig hvilket fører til at delen blir langt mer utflytende og diffus.

Hva det harmoniske angår, viser stykket at Hurum tre steder i A-delen benytter en utbygget akkordikk, samt at han i B-delen anvender akkorder slik at de blir tvetydige. I a_2 -delens t. 10–11 må den akkord som ligger til grunn være en dominantakkord (f-moll er T i t. 10–17). Utformingen er imidlertid gjort på en måte som fører til at det i første halvpart av t. 11 oppstår samtidighet mellom D- og S^6 -klanger – et resultat av at kvinten i D^{11} -akkorden er lagt øverst i akkorden. I sammenhengen klinger naturligvis akkompagnementsfiguren i begynnelsen av t. 11 (h. h.) som en oppløst S^6 -akkord. Sammen med dominantens grunntone og ters i v. h. gir stedet et diffust både klanglig og funksjonelt inntrykk. Det man kan si, er at Hurum tangerer bitonalitet ved å oppfatte D^{11} -akkorden som en polyakkord som inneholder både dominant- og subdominanttreklangen. På grunn av avstanden mellom bass og diskant er det imidlertid ut fra en klanglig vurdering en tendens til at S^6 -klangen får overtaket; entydigheten inntrer imidlertid på nytt i andre halvdel av takten. I t. 14 finner vi en litt endret versjon av samme forhold: isolert sett er akkorden i h. h. en oppløst S^6 over en trinnvis nedgang i overstemmen i v. h. fra septimen i c frysisk til grunntonens i t. 15. Akkordgrunnlaget for t. 14 må likevel sies å være ${}^0D^{11}$.

I første halvdel av t. 16 finner man ytterligere et sted som virker funksjonelt svevende. På de to første slagene hører vi en forstørret klang i form av en dominantakkord med stedfortredende liten sekst for kvinten. Med septim og i oppløst form slik vi finner den i h. h., får den et heltonepreg. Den uklare tonaliteten blir ytterligere forsterket fordi g og h i v. h. på tredje taktslag gir G-durfølelse, mens det, når akkompagnementsfigurasjonen kommer inn, i virkeligheten viser seg å være en dominantseptimakkord der h og d (på 4. slag) er forholdninger. Opplösningen går, som man ser, til en tonika-akkord med tilføyet sekst i t. 17, en akkord som blir omtydningsakkord, S⁶, i modulasjonen til ny tonika, c-moll, i t. 17–18. Når det gjelder G-dur-akkorden på tredje taktslag i t. 17, er det nesten påfallende at den ikke er forsynt med septim for å forsterke modulasjonen etter et parti med en så utflytende harmonikk som i t. 10–17. Med en D⁷-akkord får imidlertid modulasjonen et flatt, svært alminnelig preg og virker i sammenhengen malplassert; uten septim virker modulasjonen ”renere” om enn en smule kjølig om man kan bruke slike uttrykk.

Man får følelsen av at Hurum har ønsket å gjøre B-delen til en kontrastdel til A-delene. I første del av B-delen utnytter han noen av de mulighetene som finnes for å gi en uklar tonikafølelse og tonikafunksjon. Fremhevelsen av c-molls kvinttone, g, i t. 25 og første halvdel av t. 26 går ved innføringen av *a* i siste halvdel av t. 26 og *b* i t. 27 fører til at g kan oppfattes som grunntone; dermed får t. 26 til første taktslag i t. 31 c dorisk innslag. I t. 31–33 finner man et innslag av g dorisk. Fra d-moll i t. 33–36 går Hurum direkte til g-moll som ny tonika i t. 37–38. Modulasjonen til c-moll i t. 38–39 er svært krapp og skjer kromatisk. C-moll er tonika i partiet t. 39–42 mens partiet i t. 44–45 går i g dorisk.

I t. 50–52 følger bi-kadens til g-moll. Akkorden som ligger til grunn for t. 50–51 er en D⁹-akkord, men ved å benytte septimen og den lille nonen som dypeste toner på 1. og 3. slag får man en følelse av at Hurum har

ønsket å svekke akkordens dominantfunksjon og gi den et mer subdominantpreg. G-moll svekkes imidlertid som tonika ved vekslingen mellom kvinten og den store seksten i t. 52–53. Mens rytmikken i A-delene viser en jevn rolig puls, viser B-delen en svevende og litt ”uklar” puls hvilket forsterker B-delen ytterligere som kontrast til A-delene.

Det kan også se ut til at Hurum har hatt den nevnte bueformen i tankene også når det gjelder klaverklangen. Man legger merke til at i a₁-delene ligger melodien i et betydelig høyere leie, mens den ligger markert lavere i a₂. Samme forhold gjør seg gjeldende i forholdet mellom hoveddelene.

Elegisk og hemmelighetsfullt slutter romansen med en lang ledetoneforholdning i t. 80–81.

Stykket viser at Hurum må ha tilegnet seg betydelig komposisjonsteknikk hos Holter.

Nr. 3 – ”Danse grotesque”.

Hovedkilde: K.

Stykket er i tre deler med samme temaer i alle tre delene: A t. 1–20, A’ t. 21–36 og A” t. 37–47 med t. 42–47 som seks avsluttende takter.

Periodiseringen er helt tydelig: 4 (2+2) + 4 (2+2) + 4 (2+2) + 4 (2+2) + 4 (2+2) takter i A-delen; 16 takter i A’ og med 5 takter i A” som avvik. På grunn av dynamikken, den synkoperte rytmikken, kromatikken og akkorder med fler og fler doblinger får dansen preg av økende ekstase og det musikalske innhold gir i og for seg god dekning for stykkets tittel.

Stykkets satsutforming er den samme som man finner i Edvard Griegs ”I dovregubbens hall” fra ”Peer Gynt”-musikken op. 23.

Heller ikke i dette stykket finner man mediantforbindelser.

De følgende verkene, verk 3 til 8, er komponert under studietiden i Berlin. Blant de mest påfallende forskjellene mellom de seks verkene i verk 3 til 8 og de i verk 1 og 2 er at det harmoniske vokabular i verk 3 til 8 er utvidet – først og fremst med mediantforbindelser og mer av fjerntliggende tonearter.

Det er dessuten helt tydelig at Hurum har fått som oppgave å komponere ensatsige klaverstykker i Berlin. Det handler i verk 3 til 8 om seks korte klassisk-romantiske klaverstykker. De to første er utgitt på Warmuths Musikforlag i 1908. Det første har hovedtittel ”Roccoco. To klaverstykker” med undertittlene ”Gavotte” og ”Rigaudon” (verk 3 uten op. nr.), det andre med hovedtittelen ”Tre klaverstykker” med følgende undertitler: ”Humoreske”, ”Vals” og ”Allegro energico” (verk 4 uten op. nr.). Verk 5 med tittelen ”Impromptu” er et klaverstykke uten op. nr., et stykke som ikke er trykt. Tre av stykkene – ”Gavotte” og ”Rigaudon” samt ”Vals” – henspeiler på klaverstykker som ikke er så enkle å gruppere i en typologi annet enn som en gruppe som har dansetitler. ”Humoreske” tilhører stykker av mer generell art, men antyder likevel en bestemt grunnstemning. Et stykke med tittelen ”Impromptu” kan man ikke karakterisere noe sikkert om ut fra tittelen. Det samme er tilfellet med ”Allegro energico”.

Begge stykkene i verk 3 samt de to første stykkene i verk 4 er i tredelt ABA-form. Om stykket ”Allegro energico”, nr. 3 i verk 4, har Hurums lærer i Berlin notert i manuskriptet ”Nicht für Liedform geeignet”. Stykket har da heller ikke fått noen klar liedform, men er likevel tredelt og har samme hovedmotiv i alle tre delene. Stykket ”Impromptu”, verk 5, er i en del med en innledning i t. 1–12 og en koda i t. 62–76. Verk 6, [Tre stykker for fiolin og klaver], er et forstudium til sonaten for fiolin og klaver verk 7, op. 2 – et avsnitt i det tredje stykke finnes også i sonaten. Intet tidligere stykke har en så svak dur-moll-tonalitet som i A-delene i ”Melodi” verk 8, op. 3 nr. 1.

Verk 3 ROCCOCO. TO KLAVERSTYKKER

(Uten op.nr.)

1. "Gavotte"
2. "Rigaudon"

Med verk 3 har Hurum komponert to danser, "Gavotte" og "Rigaudon", to danseformer som opprinnelig går tilbake til barokken. Hurums to danser – med fellesbetegnelsen "roccoco" i tittelen – tenderer mer mot galant stil enn barokk. Harmonisk viser imidlertid stykkene mer av romantisk uttrykk – spesielt det første – enn galant stil. "Rigaudon" har derimot noe av den galante stilen i seg.

1. "Gavotte".

Hovedkilde: F.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 16.

I og med verk 2 og 3 synes Hurums usikkerhet med tematisk-melodisk periodisering å være over. "Gavotte" er i tre deler: A t. 1–24, B t. 24–50 og A t. 51–74. Begge A-delene er underdelt i tre der midtdelen er motivisk forskjellig fra de to andre delene: a₁ t. 1–8 (51–58), a₂ t. 9–16 (59–66) og a_{1'} t. 17–24 (67–74). B-delen kan også underdeles i tre, og også her er midtdelen motivisk forskjellig fra de to andre: b₁ t. 24/25–32, b₂ t. 33–40 og b_{1'} t. 41–50.

Sammenlignet verk 1 og 2 viser stykket at Hurum nå tar i bruk mediantforbindelser, rett nok bare Tp-tonearten til å begynne med. Stykket begynner i h moll i t. 1–8 med en modulasjon til Tp-tonearten, D-dur, i t. 9–12 fulgt av h-moll på nytt som tonika fra t. 13. Stykket viser større

innslag av romantisk harmonikk enn verk 1 og 2 ovenfor. I den forbindelse legger man merke til ufullstendige S-akkorden med none og sekst i t. 2 som sammen ned den altererte vekseldominanten i t. 4 skaper farge og uttrykk i a₁-delen. Det samme gjelder modulasjonen i t. 6–8 der T⁶ blir omtydningsakkord til S⁶-akkord til vekseldominant i t. 7 og tonika i Fiss-dur i t. 8. I takt 21–24 finner vi en lett ”krydret” harmonikk understreket med *sostenuto*. De harmoniske forbindelsen i t. 21–24 er som følger:

|²¹ h: T–D–T^{6>}–D⁷ | T⁷
e: D⁷–T–T | ⁰D
| h: T–S⁶–(D^{9/5>})D–6/4– D⁷ | T |.⁶³⁷

B-delen begynner i E-dur i t. 24 hvoretter Ss (fiss-moll) tar over fra t. 29/30. Deretter følger mediantforbindelsen i A-dur i t. 33–34 med en lydisk vending T–(D)D–T. Deretter følger en kort kromatisk modulasjon på siste taktslag i t. 34 til ny tonika i tritonusavstand til ess-moll i t. 35. I t. 35–36 følger på nytt den lydiske vendingen T–(+D)D–T tilbake til A-dur i t. 38. Avsnittene b₁ og b_{1'} er harmonisk like: E-dur fulgt av fiss-moll modulert via Fiss⁷ i t. 50 til h-moll tonika i t. 51. Med lydiske kadenser i tritonusavstand (se t. 33–34, t. 35–36) og en realfrekvens fra B-Ess til A-D i t. 37–38 fremstår b₂-delen harmonisk svært forskjellig – og mer fargerik – enn resten av B-delen.

I tillegg til de lydiske kadensene finner vi ytterligere et folkemusikalsk innslag ved at de fire første taktene i stykket er en lett endret versjon av

⁶³⁷ D = ufullstendig dominantakkord.

begynnelsen på den norske folketonen ”Såg du nokke kjærringa mi” (se f. eks. nr. 443 i L. M. Lindemans ”Ældre og nyere norske Fjeldmelodier”, Kristiania 1853–67).

2. ”Rigaudon”.

Hovedkilde: F.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 17.

Stykkets hovedtoneart er C-dur og formen er tredelt: A t. 1–29, B t. 30–66 og A’, t. 67–95, med en avsluttende koda t. 96–113. A-delene må hver oppfattes som én del, mens B-delen kan underdeles i tre: b₁ med motivisk materiale fra A-delen t. 30–40, b₂ t. 41–52 og b₂’ t. 53–66. Kodaen fra t. 96 inneholder for det meste motivisk materiale fra A-delen.

Stykket viser at Hurum forsterker innslaget av romantisk harmonikk. Utnyttelsen av mediantplanene er mer uttalt i dette stykket enn i nr. 1. Vi finner 2. grads og 1. grads mediantforbindelse i avsnittet t. 1–40: C-dur i t. 1–4, e-moll t. 5–8. A-dur i t. 9–17, fulgt av det nedre dur-tetrakkord fulgt av det øvre tetrakkord av eolisk (ciss-diss-eiss-fiss-giss-a-h-ciss) i t. 17–21. De oppløste Sn-akkorder i t. 22 og t. 24–26 føles som fargeklatter i sammenhengen i tillegg til den frygiske skalaen i nedgang i t. 28–29. Vi finner 1. grads mediantforbindelser i avsnittet t. 53–61 og i t. 67–75. Fra *Tempo I* i t. 67 er C-dur tonika, fra t. 75 tonika mediantforbindelsen a-moll. Hva det harmoniske ellers angår, legger man, som allerede nevnt, merke til den markerte bruken av Sn⁷ i partiet t. 21–27 samt ⁰S⁷ (C-dur er T) i t. 87–88 og 89–90; i t. 91–93 er den harmoniske funksjonen T (tonikatonen g)–Sn⁷ (ass–c–ess–fiss[enharmonisk omtydet til gess]). Til dette kommer den frygiske skalaen i t. 84, 86 og 94–95.

Verk 4 TRE KLAVERSTYKKER

(Uten op. nr.)

1. "Humoreske"
2. "Vals"
3. "Allegro energico"

1. "Humoreske".

Hovedkilde: I.

Stykket utmerker seg fremfor alt ved bruken av akkordfremmede toner – både melodiske og harmoniske. Ingen av de tidligere stykkene har en så harmonisk krydret sats som i dette. Formen er på nytt tredelt ABA' med koda: A t. 1–16, B t. 17–40, A' t. 41–58 og koda t. 59–62. A-delen er i to deler: a₁ t. 1–8 og a₂ t. 9–16 hver del bestående av fire takters forsetning og fire takters ettersetning. Forsetning og ettersetning i a₁ bygger på samme motiviske stoff, mens forsetningen i a₂ har nytt motivisk stoff, men avslutter med en ettersetning bygget på materiale fra a₁. B-delen kan underdeles i tre deler: b₁ t. 17–24, b₂ t. 25–32 og b₁' t. 33–40. A'-delen er som A-delen delt i to: a₁ t. 41–48 og a₂' t. 49–58. Man legger merke til at forskjellen mellom de to A-delene finnes i t. 53–58 sammenlignet med parallelstedet t. 13–16. Kodaen i t. 59–62 bygger på materiale fra A-delene. Selv om B-delen bringer inn nytt motivisk stoff, sørger den punkterte rytmikken for at kontrasten til A-delene allikevel ikke blir svært stor.

Forsetningen i a₁ t. 1–8 kan eksemplifisere anvendelsen av akkordfremmede toner i denne forbindelse. På andre og tredje slag i h. h. i t. 1 finner man tonen h¹ som vekseltone, mens d² blir kvartforholdning på 4. taktslag med viderføring opp. Seksten i S⁶-akkorden på andre takslag i t. 2 er naturligvis en harmonisk akkordfremmed tone. I t. 3–4 finner man en

hel rekke akkordfremmede gjennomgangstoner. I t. 5–6 finner man flere harmoniske akkordfremmede toner i h. h., og på 3. og 4. slag i t. 7 finner man en noneforholdning. En funksjonsanalyse av t. 1–8 viser:

|¹ c: T-T-T⁵-Ts⁷ | T^{9/3}-S⁶-T³-T | S- S⁶ | T⁶-(D⁹)D-D |⁵ T³-T⁷-T^{9/6} | S⁶-T
3
| S⁶-T⁹ || S⁶-D⁷-T |

Hurum anvender mediantplanet ved å gå fra c-moll i t. 8 til Ess-dur i t. 9 og til Ass-dur i t. 11. T. 13–16 viser følgende harmoniske forbindelser vilket er en lett endring sammenlignet i t. 5–8:

|¹³ c: T | S⁶-(D⁷)D-D¹³-D⁷ |¹⁵ T- S^{-3/6}-T-(D^{9>/5>})D | S⁶-D⁷-T |.

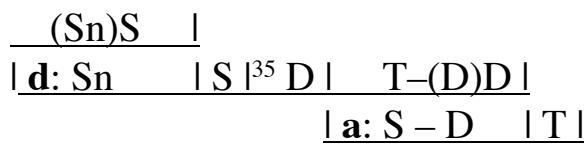
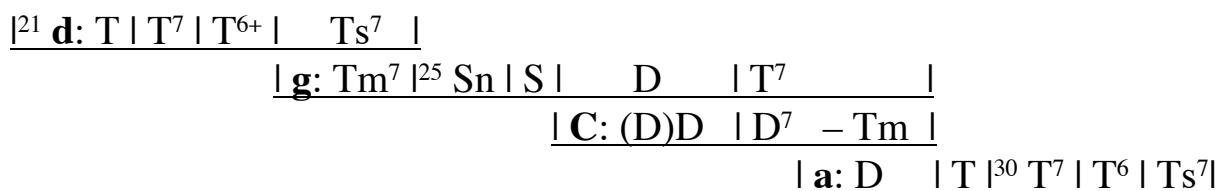
Man legger merke til de harmoniske forskjeller mellom t. 1–2 og t. 13–14 med en delvis forenklet harmonisering av de første taktene, mens de siste av de to taktene har en ganske forskjellig harmonisering. Et mixolydisk innslag finnes i t. 33 og et eolisk innslag i t. 35.

2. “Vals”.

Hovedkilde: I.

Igjen et stykke med ABA'-form og koda: A t. 1–21, B t. 21–37, A' t. 37–59 og koda t. 60–80. A-delen kan deles i to like store deler: a₁ t. 1–10 og a_{1'} t. 11–20 og B-delen på samme måte: b₁ t. 21–28 og b_{1'} t. 29–36. A'-delen har derimot en underdeling som er asymmetrisk: a_{1'} t. 37–43 og a_{1''} t. 44–59. Kodaen er lengre enn i noe tidligere stykke — hele 21 takter. I a₁ er motivet presentert i tonikatonearten a-moll, mens det kommer i subdominannten i a_{1'}. B-delen fremstår som en kraftfull og markert kontrast

til A-delen med en understrekning av de doriske 6. og 7. trinn. Harmonisk viser A-delene en meget enkel harmonikk, mens B-delen med sine langt krappere modulasjoner framstår som harmonisk kontrast til A-delene. I t. 21–23 legger man merke til fremhevelsen av de tre doriske trinnene d–c–h (motsvarende a–g–fiss i t. 29–31). I t. 27–28 legger man merke til den påbegynte bikadensen til C-dur, en toneart som imidlertid aldri kommer; derimot kommer E-dur, C-durs +Tm, som videreføres til a-moll i neste takt; det er som Hurum i t. 27–28 legger to bikadenser ovenpå hverandre:



Kodaen får noe mystisk og hemmelighetsfullt over seg ved bruken av dissonerende akkorder.

Nr. 3 – ”Allegro energico”.

Hovedkilde: I.

I et utkast til dette stykket i en av skissebøkene fra Berlin-tiden finner man følgende kommentar, trolig skrevet av en av Hurums lærere: ”Nicht für Liedform geeignet”. Stykket har da heller ikke fått noen klar liedform, men kan likevel oppfattes som tredelt: A t. 1–19, A’ t. 20–34, A’’ t. 35–45 med koda t. 46–54. Det som utmerker stykket, er at Hurum i t. 28–32 i A’-delen gjør en understrekning av vekselsubdominant- og subdominantakkorder. Ingen av hans verker ovenfor har en så tydelig fremhevning av subdominantakkorder som i dette tilfellet hvilket forsteker hans innslag av romantisk harmonikk. I t. 2–4, 11 og 13, samt i t. 36 og 38 legger man

merke til den tydelige anvendelsen av forholdninger. Harmonisk viser A'-delen følgende funksjoner:

²⁰ F: T | T (kromatisk forholdning ass/h på 1. og 2. slag) | Ts/Sm |
| d: T |

(D)D – 6/4 | D⁷ |²⁵ D⁷ | T | ⁰T⁷ |
F: ⁰Ds/Tm | Sⁿ⁻³⁻⁵
|f: (S¹¹)S – T⁻³⁻⁵⁻ S⁻³⁻⁵ |

(S¹¹)S – T⁻³⁻⁵⁻ S⁻³⁻⁵ |³⁰ (S¹¹)S – (S⁹)S | (S¹¹)S – (S⁹)S | (S⁹)S – T⁻³⁻⁵ | D –
7 3
⁰S⁻⁵⁺⁴⁺⁶ | T⁶ – D⁷ |
3 5

I kodaen legger man merke til S^{6>} (T er c-moll) i t. 49 og understrekningen av den forminskede kvinten i t. 50–52. De avsluttende akkordene i t. 52–54 viser neapolitansk sekstakkord videreført til dominantforholdning ^{6/4}D til T.

Det kraftfulle uttrykket og delvis også tempoet i stykket viser en ny side ved Hurums verker.

Verk 5 IMPROMPTU – Klaver

(Uten op. nr.)

”Impromptu”.

Hovedkilde: C.

Ved sin harmonikk og klanglige atmosfære er dette den av Hurums kjente komposisjoner fra studietiden som skiller seg mest ut. Stykket er i en del med en innledning i t. 1–12 med tempobetegnelsen ”Andante grave” og en koda i t. 62–76 med ”Tempo I”; i kodaen er de 11 første taktene, t. 62–72, identisk med innledningens t. 1–11. Innledningen har et nærmest resitativisk preg. I t. 13–61 har jeg valgt å oppfatte det melodisk-tematiske løst fra utformingen av akkord-teksturen slik at det blir akkordene som blir gjenstand for funksjonsanalyse: oktaven d–d¹ i t. 13 oppfattes ikke som en tillagt sekst til f-moll-grunnakkorden. Det fremgår av analysen at enkelte meloditoner noen ganger blir del av analysegrunnlaget (se f. eks. i t. 17–18).

Analysen viser følgende:

|¹ g: T | T (med doriske trinn) |⁰Ds/Tm | ⁰Ds⁷/Tm⁷ |

Ess: D⁷ |⁵ T – D⁹⁻⁷ | Ts/Sm

C: T -

D | S⁹⁻⁷ | D | S^{6/9} |

|¹⁰T|S⁷|D|

f: (D)D | T | T |¹⁵ T | T | T | T | T | T-^{5/+4} |²⁰ T | S-^{5/+6} | S-^{5/+6} | S | S

⁰Dess: Ts/Sm

$$|^{25}\text{D}^9\rangle \mid \text{D}^9\rangle \mid$$

| T [enharmonisk omtydet til ciss] |

| E: Ts/Sm | D⁹ |³⁰D⁹ | Tv | Ty | D | D |³⁵P | P |

D | D - D⁷ | S |⁴⁰ S |

S | S | S | S |⁴⁵ (S^{-3/+7})S | S | T | T | T |⁵⁰ T | T | T | T | T |⁵⁵ (D)D | Sn |
g: D | S⁶ |
| D – S⁶ | D |⁶⁰ D | D |.

T. 62– 72 er som sagt, identisk med t. 1–11. T. 73–76 inneholder hovedforbindelsene Tv–S–D–T i g-moll.

Stykket finns kun i ms.

Verk 6 [Tre stykker for fiolin og klaver]

(Uten op. nr.)

1. *Andante – Allegretto grazioso*
2. *Allegretto grazioso*
3. *Andante espressivo*

Hovedkilde: A.

Med disse tre stykkene er det andre gang Hurum komponerer noe annet enn klaverstykker. Første gang er en utsettelse for fiolin og klaver (foreligger bare i manuskript av violinstemmen til ”Romance” verk 2 nr. 2 (op. 1 nr. 2) se kilde H i kapitlet ”Kildebeskrivelse” under verk 2 nr. 2). Med tanke på at neste verk, verk 7 op. 2, er fiolinsonaten i d-moll, er det nærliggende å oppfatte stykkene i verk 6 som forstudier til fiolinsonaten. Ikke minst skyldes dette fordi avsnittet ”Andante cantabile” fra t. 66 i tredje sats i fiolinsonaten er hentet fra t. 80 i det tredje stykke – ”Andante” – i det andre av stykkene i verk 6. Likvel bringer de tre violinstykkene i det store og hele intet nytt i forhold til de tidligere verkene. Det eneste som kan oppfattes som nytt, er i det første av de tre violinstykkene der man i avsnittet t. 32–43 finner en rekke dissonansakkorder anvendt som konsonansakkorder – typisk for impresjonismen:

|²⁸ f: T | T⁷ |³⁰ T⁶ | T | T⁶ | T⁶ | T⁷ |³⁵ T⁷ | T⁹ | T⁶ | T⁹ | T⁶ |⁴⁰ T⁹–T⁶ | T⁹–T⁶ | T⁶ |

T⁶ |

Stykkene finns kun i ms.

Verk 7 SONATE FÜR PIANOFORTE UND VIOLINE
(Op. 2)

1. sats: *Allegro animato*
2. sats: *Andante espressivo*
3. sats: *Allegro non troppo*

Hovedkilde: K1 for klaverstemmen og K2 for violinstemmen.

Innspilling: The Hurum collection vol. I, nr. 1–3.

Sammenlignet med de forutgående verkene viser verk 7 op. 2 en markant forskjell ved at de modale virkemidlene øker – blant annet blir modale elementer hovedingredienser i gjennomføringsdelen i sonatens 1. sats. Som det også vil fremgå viser 1. sats tydelig påvirkning fra Edvard Grieg, det samme gjelder i viss grad også 2. sats. Derimot viser Hurums 3. sats formmessig betydelig forskjell fra Grieg.

Sonaten er påbegynt mens Hurum studerte med professor Robert Kahn ved høyskolen i Berlin 1905–1910, mest sannsynlig begynte han på sonaten i 1909.⁶³⁸ Den har tre satser. Satsenes karakter og form – *Allegro animato* (sonatesatsform), *Andante espressivo* (en i hovedsak lyrisk hymnepreget midtsats i ABA-form) og *Allegro non troppo* (en festlig stemt

⁶³⁸ Gjennomgangen av sonaten er delvis hentet fra min artikkel ”Alf Hurum (1882–1972): Sonate for violin og klaver op. 2 i d-moll – en introduksjon og noen analytiske aspekter i *Studia Musicologica Norvegica*” nr. 25, 1999, i avsnittet ”Analytiske aspekter” på s. 332ff.

rondo) – knytter an til den klassiske tradisjon mer enn til den romantiske.⁶³⁹ I pakt med den klassisk-romantiske tradisjon står satsene i toneartsmessig slektskap med hverandre, men ikke ved medianslektskap, derimot ved bruk av den tonale kadens.⁶⁴⁰ Hurum avviker imidlertid på to punkter fra en strikt kadenstenkning: 1. sats går i d-moll, 2. sats i G-dur, 3. sats i D-dur. Dermed blir resultatet T–⁺S–Tv. Ved å benytte forbindelsen T–⁺S kan Hurum ha ønsket å vise en forkjærlighet for modalitet. Man legger samtidig merke til at dominant-leddet i kadensen, i dette tilfellet A-dur, ikke er representert som hovedtoneart i en av satsene. I t. 1–10 i innledningen til 3. sats finner man riktignok en a-tonalitet, men ettersom tersen mangler er det ikke mulig å avgjøre tonekjønnet. Først i t. 11 blir tersen lagt til, og med durters får akkorden dominantfunksjon til den etterfølgende tonika, D-dur, i t. 12. Sett i lys av en fullstendig kadens er dominantleddet på denne måten blitt ”svekket.” Ved å sette siste sats i tonikas varianttoneart, betyr ikke det at Hurum har ønsket å gi sonaten et beethovensk ”fra-kamp-til-seier”-preg med den musikalske hovedtyngde forflyttet til siste sats. Det er første sats som har størst musikalisk vekt.

Første sats har 227 takter, takarten er 4/4 og i sonatesatsform. Andre sats er tredelt og har 98 takter og går også i 4/4-takt: A t. 1–43, B t. 43–71 og A' t. 71–98. Siste sats, en rondo, er på 172 takter, taktarten i hovedsak 3/4, men enkelte partier er i 4/4-takt: innledning t. 1–11, A t. 12–23, B t. 24–39 med en overledning i t. 40–51, A' t. 52–64, C t. 65–96, variant av innledningen fra t. 1–11 i t. 96–101, A'' t. 101–112, B' t. 113–129 med en overledning i t. 129–140, C' t. 141–150 med en avsluttende coda t. 150–172. Med sine 497 takter ligger Hurums sonate i forhold til gjennomsnittslengden på sonater av Haydn (255 takter), Mozart (417

⁶³⁹ Blume, Friedrich: *Classic and romantic music. A comprehensive survey* (oversettelsen av artikkelen i MGG fra 1958/63 av M. D. Herter Norton, 1970), s. 61; se også Newman, William S.: *The sonata in the classic era* 1983, s. 133.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, s. 139.

takter) og Beethoven (562 takter) mellom Mozart og Beethoven,⁶⁴¹ mens den er markert kortere sammenlignet med Schubert (805 takter), Schumann (777 takter), Chopin (746 takter) og Brahms (806 takter).⁶⁴²

Et romantisk trekk ved sonaten er at temaene i 1. sats er beslektet med hverandre. Utgangspunktet er hovedtemaet, et tema som er et kraftfullt instrumentalt tema. Temahodets kontur finner vi i overstemmen i VI i t. 1–4 med en stigende bevegelse innenfor en kvint (d^2-a^2) etterfulgt av en fallende bevegelse over to oktaver (a^2-a). Et karakteristisk element er den nærmest symmetriske bueformen innenfor et kvintomfang ($d^2-a^2-d^2$). På denne bakgrunn viser sidetemaets forsetning (t. 34–37) samme grunnleggende kontur som hovedtemaet: toppunktet (b') når etter en relativt kort stigning (innenfor en kvart) med en etterfulgende fallende bevegelse over et betydelig større omfang (to oktaver og en kvart, se h.h. t. 34–35 og v.h. t. 36–37). Sidetemaet er et meget lyriskt vakkert tema. I epilogdelen t. 53–74 er kvintomfanget utgangspunktet for epilotemaets fire første takter (VI t. 53–56); den resterende delen av epilogpartiet er utvidelser og transponeringer av t. 53–56.

I tillegg er det også mulig å se enkelte likhetspunkter mellom temaene i de andre to satsene og hovedtemaet i 1. sats, selv om likhetene er mindre uttalt enn i 1. sats. A-delens tema i 2. sats finner vi i VI t. 9–16, B-delens tema i VI t. 43–51. Også i innledningen til 3. sats (t. 1–11) spiller bueformen en rolle. Her finner man imidlertid en gradvis utvidelse av bueform-konturen – fra et septimomfang i t. 5–6, et noneomfang i t. 7–8 til en undesimomfang i t. 9–10.

1. sats: *Allegro animato*

Som nevnt ligger den musikalske hovedtyngde i 1. sats. I denne satsen kan man finne stilistiske trekk som kan relateres til Debussy, men uten at

⁶⁴¹ Newman, William S.: *The sonata in the classic era*, 1983, s. 136.

⁶⁴² *Ibid.*, s. 137.

Debussy kan sies å være kilden. Satsen er uten langsom innledning og har følgende deler: eksposisjon t. 1–74 (uten repetisjon), gjennomføring t. 75–126 og reprise t. 126–214 med koda i t. 214–227. Når det gjelder forholdet mellom omfanget av de enkelte delene av satsen, avviker Hurum ved å ha en kortere gjennomføringsdel, men noe lengre reprise enn Newmans referanse.⁶⁴³ Hovedtemadelen finner vi i t. 1–33, sidetemadelen i t. 34–53 og epilogdelen i t. 53–74. Eksposisjonen viser både klassiske og romantiske trekk. Hovedtemaet er, som allerede nevnt, et instrumentaltema, kraftfullt utformet og harmonisk åpent. Etter en overledning preget av gradvis harmonisk intesivering leder det over i et sterkt uttrykksmessig lyriskt kontrasterende sidetema. Forholdet mellom hoved- og sidetema er på denne måten i pakt med den klassisk-romantiske tradisjonen. Sidetemaet viser et romantisk trekk ved å gå i subdominantparalleltonearten, B-dur, i stedet for Tp-tonearten som var den mest vanlige i klassiken når hovedtonearten var en molltoneart. Som allerede nevnt, har eksposisjonen også en epilogdel, og den forsterker det romantiske ved å gå i sidetemaets varianttoneart, b-moll.

I gjennomføringsdelen – som bare benytter material fra hovedtemaet – ligger Hurums gjennomføringsarbeide i hovedsak mer på linje med en romantisk oppfatning slik Blume har karakterisert det når han skriver at ”most composers are content to replace thematic development by filling in the middle section of the movement with new, inventive modulations, with extensive and brilliant figuration, or with melodic and harmonic spinning-out of the opening material (Schubert, Schumann, Mendelssohn, Spohr, and Brahms do these things), more or less abandoning genuin thematic work.”⁶⁴⁴ Selv om det i gjennomføringen i Hurums sonate finnes tematisk-motivisk bearbeidelse i klassikens forstand, er det ikke denne form som er

⁶⁴³ *Ibid.*, s. 146.

⁶⁴⁴ Blume: *Op. cit.*, s. 153.

vesentlig for ham. Det viktigste er å få belyst temaer og motiver harmonisk, først og fremst ved å tilføre ”modal farge”.

Det vil i denne sammenhengen føre for langt å peke på de andre trekkene som viser at Hurums sonate er forankret i den klassisk-romantiske tradisjon; det bør imidlertid nevnes at man i reprisen finner hoved-, side- og epilogdelene i tonearter som er vanlige i denne sammenhengen – henholdsvis T–Tv–T. Om harmonikken er det ellers å si at bortsett fra et sterkt modalt innslag ligger den generelt sett innenfor Schumann-Mendelssohn-tradisjonen.

Når det gjelder bruken av modale elemeneter, vitner sonaten om at Hurum har hatt et bevisst og gjennomtenkt forhold til dette. Det det i første rekke er tale om, er bruk av modale skalaer. I eksposisjonen er modale skalaer praktisk talt helt fraværende. Strengt tatt finner man modale elementer bare i to tilfeller:⁶⁴⁵ for det første i fire takter fra t. 30 der innslaget av frygisk er helt tydelig – det tematiske i overstemmen i kl t. 30–32 og understemmen i v. h. i t. 33 har en frygisk skala som grunnlag. Men ved å benytte neapolitaner i harmoniseringen, har Hurum kanskje like meget som å understreke det frygiske også fremhevret de fire første trinnene i lydisk (her $g\text{-}e\text{-}f\text{-}d\text{-}c\text{-}a\text{-}g'$) og dermed også tangert et elemenet av heltonepreg. For det andre kan g og g' i VI t. 56 og 57 oppfattes som dorisk 6. trinn om b-moll legges til grunn for partiet, eventuelt kan g' i VI t. 57 oppfattes som lydisk 4. trinn om man oppfatter akkordgrunnlaget i denne takten for å være Dess-dur.

Bruk av modale virkemidler i gjennomføringen – kanskje et av de viktigste bearbeidelsesmidlene – fører til at dette blir en særegen forskjell mellom gjennomføringen og eksposisjonen. I gjennomføringen finner vi ^0D i t. 75, mens den frygiske skala ligger til grunn i VI t. 79–82. Med g-moll og b-moll som akkordgrunnlag i de to første sekvensleddene i

⁶⁴⁵ Jeg ser da bort fra at vendingen i VI t. 2 er del av den melodiske mollskala i nedgang og dermed naturligvis et modalt element.

mellompartiet, t. 91–105, blir de modale intervallene i disse partiene tydelige: i t. 91 er f^1 7. trinn i g eolisk, a mot Ess-durakkorden er 4. trinn i lydisk; tilsvarende gjelder i t. 93. I t. 94 er e^1 6. trinn i g dorisk. Eolisk 7. trinn finner vi også på 2. slag i t. 95 og på 2. slag i t. 96 (ass^1 i b eolisk). I t. 97 finner vi de karakteristiske 6. og 7. trinnene i dorisk (g^1 og ass^1 i b dorisk på 2. slag), det samme er tilfelle på 2. slag i t. 98. Også i de to neste sekvensleddene finner vi modale intervaller: eolisk 7. trinn på 2. slag i t. 99 (h^2 i ciss eolisk), lydisk 4. trinn ($diss^2$ i A lydisk) på 4. slag i samme takt, det samme også på 4. slag i t. 100, eolisk 7. trinn på 2. slag (oktaven d^2-d^3 i e eolisk) i t. 103, lydisk 4. trinn på 4. slag også i t. 103 (oktaven $fiss^1-fiss^2$ i c lydisk) og dorisk 6. og 7. trinn på 4. slag (oktaven $fiss^1-fiss^2$ og oktaven g^1-g^2 i a dorisk) i t. 104. I siste del i gjennomføringen blir 6. og 7. trinn i dorisk spesielt fremhevret i t. 115–117 like foran overgangen til reprisen som begynner i t. 126.

I denne sammenhengen må to andre forhold også nevnes – begge typisk for nyere fransk musikk og ikke minst for Debussy. I partiet i t. 79–82 finner man isolert sett ciss frygisk i overstemmen i VI. Dette har gjort det mulig for Hurum å harmonisere taktene som T–Sn-forbindelse med ciss som orgelpunkt. Ser man bort fra orgelpunktet, står man i klaverstemmen overfor ren parallelakkordikk og akkordpendling, begge fenomener som i betydelig grad svekker den funksjonsharmoniske fremdrift, fenomener begge typisk for Debussy.⁶⁴⁶ Samtidig må det påpekes at frygisk vanligvis forbindes med molltonalitet, mens Hurum i disse taktene har knyttet en frygisk melodi til et durtonalt akkordgrunnlag.

I avsnittet t. 83–89 finner man også parallelakkordikk/akkorpendling – akkorvekslingene T–(D)D–T er påfallende. Brukt som avsluttende kadens

⁶⁴⁶ Fenomenet ”akkorpendling” er behandlet hos Edling, Anders: *Fransk i svensk musik 1880–1920*, Uppsala 1982, s. 65f. Et typisk eksempel på akkorpendling er vekslingen mellom septimakkorder, f. eks. B^7-C^7 eller A^7-F^7 , det vil si akkorder som ikke står i funksjonell forbindelse med hverandre. Den gjentatte vekslingen T–Sn i t. 79–82 fører etter mitt syn til at følelsen av funksjonalitet gradvis opphører.

kaller Anfinn Øien forbindelsen T–(D)D–T ”lydisk kadens”, kadensformel som gir ”kirketonale assosiasjoner”.⁶⁴⁷

En tilsvarende svekkelse av det fuksjonelle som i t. 79–82 og t. 83–89 finner vi også i t. 95–98, men mens avstandene mellom akkordene i t. 79–82 er halvtonetrinn, er avstandene mellom akkordene i t. 95–98 et helt trinn ($b-C^7$). Allerede innledningen til epilogdelen, t. 53–61, viser redusert funksjonell stabilitet. Skalaen som ligger til grunn for epilogtemaet kan oppfattes som satt sammen av første tetreakkord i sigøynermoll og øverste tetrakkord i dorisk. Lar man tonen $,B$ som egentlig fungerer som et orgelpunkt, inngå i akkordgrunnlaget, viser forbindelsene i t. 53–61 tvetydighet i akkordgrunnlaget. Ser man på den andre siden bort fra $,B$, forsvinner det funksjonsharmoniske helt og resultatet i t. 55–60 (første halvpart) blir ren parallelakkordikk ($b-C-Dess-C-Dess-C$) og akkorpendling.

Et annet fenomen som på denne tiden spesielt ble ansett for typisk for Debussy, er bruk av heltoneskala og heltoneklanger. Dette er et fenomen som også finnes i gjennomføringsdelen i Hurums sonate – se t. 83–90 i 1. sats. I t. 83 og 85 finner man fire heltonetrinn etter hverandre på 3. og 4. taktslag i VI og h. h. i Kl. I t. 87–89 er heltoneklangen enda tydligere – det mangler bare én tone på en sekstonig heltoneskala: fiss (i Kl) og ass–b–c–d (i VI). Bakgrunnen er bruken av alterert vekseldominant – først og fremst tydelig i t. 87–89, men den ligger også til grunn i t. 83–85. Samtidig legger man merke til ciss–d–e–fiss–giss i t. 83 og 85, transponert i t. 87–89, er de første trinnene i frysisk. Alt dette fører til en betydelig reduksjon av det funksjonsharmoniske, noe som blir ytterligere forsterket ved at man i disse taktene (t. 83–86 og 87–90) også finner akkorpendling.

Grunnlaget for det som skjer i gjennomføringsdelen, er Hurums bruk av modale skalaer. Det er disse som ”gir opphav til” eller ”gir mulighet

⁶⁴⁷ Øien, Anfinn: *Harmonilære. Funksjonell harmonikk i homofon sats*, Oslo 1975, s. 201.

for” parallelakkordikk, akkordpendling, heltoneklanger, og den forbundne svekkelsen av det funksjonsharmoniske – stiltrekk typiske for Debussy.

Som det foreliggende arbeidet viser, skyldes de modale innslagene i Hurums tidligste verker innflytelse fra Edvard Grieg⁶⁴⁸ – ikke minst er Grieg-påvirkning spesielt tydelig i sonaten verk 7 op. 2. Grieg-påvirkningen i op. 2 viser at Hurum har hatt et grundig og inngående kjennskap til Griegs musikk allerede på dette tidspunkt. Slik det fremgår ovenfor, var samtiden helt på det rene med Grieg-påvirkningen i Hurums sonate. Reidar Mjøen nevnte ”den litt Griegske første sats” som typisk for sonaten i sin anmeldelse i forbindelse med førsteoppførelsen i Kristiania i oktober 1911. Det er imidlertid hverken nevnt hva Grieg-påvirkningen bestod i eller hvilke verker av Grieg Hurum i særlig grad skulle ha vært påvirket av.

Allerede i presentasjonen av hovedtemaet gir Hurum en ledtråd til et av de Grieg-verker han kan ha hentet inspirasjon fra. Ser man på akkordprogresjonene i Hurums sonate, finner man følgende forbindelser i de seks første taktene, dvs. forsetningen og begynnelsen av ettersetningen:

|¹ d: T – S⁶ | T – S – T | (D^{9/5>} – D^{9[-5]})D | D – D⁷ – D^[-5] – D⁷ |

5 7 7 3 5

|⁵ S |

⁵ g: T – S⁶ | T – S – T |

5

Det som fremfor allt er påfallende, er den plagale fargen Hurum gir åpningen ved bruken av T–S-forbindelser. I tillegg blir begynnelsen av ettersetningen fremhevret ved at for- og ettersetningen knyttes til hverandre ved forbindelsen D⁷–S etter en markert bikadens (se overgangen t. 4–5).

⁶⁴⁸ Se fotnote 629.

Lignende forbindelser finner man i åpningen av Griegs fiolinonate i c-moll, op. 45. Der er forbindelsene i de syv første taktene som følger:

|¹ c: T | T – S | S – T | T |⁵ T – (D⁷)D | (D⁷)D – D | S |

Også her er de plagale forbindelsene fremtredende, bruken av bikadens med etterfølgende vending til S. På denne måten får åpningen Hurums sonate noe av den samme harmoniske grunnstemning som åpningen av Griegs sonate.

Etter presentasjonen av hovedtemaet i t. 1–4 følger en overledningsdel som er tydelig delt i to. Grunnen til å dele hovedtemadelen i to avsnitt kan skyldes påvirkning fra Grieg. I sin analyse av Griegs F-dur sonate peker Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe på at de første 18 taktene av 1. sats er preget av tonal vaghet og at en tonikaakkord i grunnstilling først forekommer midtveis i overledningen, i t. 19 (etter en D⁷-akkord).⁶⁴⁹ Noe av det samme finnes i åpningen av Hurums sats – en tonikabekreftelse i form av helslutning kommer også her først i t. 17–18, midtveis i overledningen, riktignok langt mer fremhevret enn hos Grieg.

I andre del av hovedtemadelen er det lite motivisk materiale som kan relateres til hovedtemahodet slik vi finner det i kl t. 1–4 bortsett fra i kl t. 30–33: like før sidetemaet begynner i t. 34 gjentar Hurum motivet fra VI t. 1–2. Også ideen til en så markert gjentagelse av deler av hovedtemaet på overgangen til sidetemaet kan Hurum ha hentet fra 1. sats i Griegs fiolinonate i c-moll. Grieg benytter i denne sonaten to hovedtemaer, og etter at det andre temaet er presentert, vender han tilbake til motiver fra det første hovedtemaet "which then serves as a transition to the S theme in bar 59."⁶⁵⁰ Hurum setter dermed på samme måte som Grieg hoved- og

⁶⁴⁹ Benestad, Finn og Dag Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg. Chamber music*, Oxford 1993, s. 23.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, s. 137.

sidetemaet så direkte opp mot hverandre som mulig. Hurum fremhever imidlertid kontrasten ytterligere ved, som nevnt ovenfor, å gi motivet i VI t. 1–2 modal farge ved bruk av frygisk og ved å benytte neapolitaner i t. 30 som et meget markert harmonisk middel. Et Grieg-element og et modalt trekk knyttes dermed sammen.

Gjennomføringsdelen i Hurums sonate (t. 75–126) har tre tydelige avsnitt, en første del t. 75–90, en andre del t. 91–106 og en tredje del t. 106–126; siste del er samtidig en overgang til reprisen. I gjennomføringen er det spesielt i andre del (t. 91–106) at en Grieg-påvirkning er særlig tydelig i form av sekvenseringer. Harmonisk finner vi i Hurums sonate fire stigende sekvensledd i tersavstand: g-moll t. 91–94, b-moll t. 95–98, deretter en enharmonisk omtydning av dess-moll til ciss-moll i t. 99–102 og omtydning av fess-moll til e-moll t. 103–105. En slik bruk av sekvenser i en gjennomsføringsdel gir assosiasjoner til flere steder i Griegs sonater. I F-dur-sonaten finner man sekvenser i t. 110–113, t. 114–117, t. 118–121, t. 122–125, t. 125–129 og i t. 130–133. Det samme er tilfellet i t. 134–142 og i t. 143–149. I Griegs G-dur-sonate i første sats finner man sekvenser i t. 184–191, t. 192–199, t. 200–209, t. 209–217 og i t. 217–225. De to siste sekvensleddene (t. 99–101 og 102–105) i Hurums sonate danner en dynamisk stigning, begge kadenserer til tonika, henholdsvis ciss-moll og e-moll. I siste tilfelle faller kadensens tonika sammen med begynnelsen av gjennomføringens siste del i t. 106 samtidig som tempoet økes til ”Allegro molto”. Dermed markeres siste del av gjennomføringen i forhold til foregående del.

Reprisen, t. 126–213, må karakterisere som variert reprise. I tillegg til endringer på detaljplanet er første del av sidetemaet (t. 32–41 i eksposisjonen) utelatt. Dermed viser reprisen et trekk som Hurum høyst sannsynlig også har hentet fra Grieg – deler av gjennomføringspartiet gjentas i reprisen. I gjennomføringsdelen i Griegs sonate i c-moll op. 45 t. 400–417 i 1. sats finner man en transponert versjon av partiet som innleder

gjennomføringsdelen i t. 145–162; deretter følger hos Grieg i t. 418–429 en to ganger augmentert og kraftfull fremhevelse av begynnelsen av hovedtemaet slik vi finner det i VI i t. 1; deretter følger i Griegs sonate en avsluttende koda i t. 430–464. Hurum går frem omtrent på samme måte: takt 191–213 i reprisen har motivisk materiale som klart viser tilbake på t. 91–105, midtpartiet i gjennomføringen; i tillegg er begge partier preget av sekvenser. Selv om Hurum unnlater å ta med noe av hovedtemaet og i stedet går direkte til kodaen som vi finner i t. 214–227, avslutter Hurum satsen i prinsippet på samme måte som Grieg avslutter 1. sats i c-moll-sonaten, op. 45.

2. sats: *Andante espressivo*

Hovedtonearten er G-dur med en midtdel i dominantparallel-tonearten h-moll. Satsens form er A t. 1–42, B t. 43–70 og A' t. 71–98. A-delen kan underdeles i fem deler: a₁ t. 1–8, a₂ t. 9–17, a₃, t. 18–25, a₄ t. 26–33 og a₅ t. 34–42. Toneartsmessig utgjør underdelene den fullstendige kadens: T (a₁+a₂), S (a₃), D (a₄) og T (a₅). Alle underdelene består av åtte takter bortsett fra a₂ og a₅ som har ni. Om a₄ er det å si at det er en variant av a₁, mens a₃ og a₅ er varianter av a₂. B-delen består av to deler: b₁ t. 43–52 i h-moll og b₁' t. 52–64 i e-moll etterfulgt av et overgangsparti t. 64–70 som modulerer tilbake til satsens hovedtoneart G-dur.

Satsen kan tempomessig og delvis også uttrykksmessig karakteriseres som en miniatyr-versjon av andre satsen i Griegs c-moll-sonate. Hurums sonate består av 98 takter, Griegs sonate 267 takter. Hurums sonate har tempobetegnelsen *Andante espressivo – Più mosso – Poco animato a tempo* – mens andre satsen i Griegs c-moll-sonate har tempobetegnelsen *Allegretto espressivo – allegro molto – Tempo I*. Mellom de to satsene finner jeg derfor et tempomessig slektskap mellom Hurums og Griegs to andre-satser. Forskjellene er derimot større mellom Griegs F-dur- og G-dur-sonater på den ene siden og Hurums sonate på den andre siden når det

gjelder det tempomessige og uttrykksmessige. Hva angår harmonikken på detaljplanet finner jeg det ikke nødvendig å kommentere satsen ytterligere.

3. sats: *Allegro non troppo*

Tredje sats i Hurums sonate er vesensforskjellig fra den motsvarende sats i Griegs c-moll-sonate. Benestad og Schjelderup-Ebbe skriver om formen i Griegs sats at ”the structural design of the finale is seemingly the simplest that Grieg ever employed in the last movement of a major work: a large two-part form, AB – A’B’ + coda”⁶⁵¹ – som følger: A t. 1–112, B t. 113–198, A’ t. 199–318, B’ t. 319–366 og koda t. 367–401. Hurums tredje sats er en rondo med D-dur som tonika: Innledning t. 1–11 (D), A t. 12–23 (T), B t. 24–39 (B-delen begynner i Tp), overledning t. 40–51 ((D)D–D), A’ t. 52–64 (T), C t. 65–95 (Tv) + 96–100 (D) som er en variant av innledningen t. 4–11, A’’ t. 101–112 (T), B’ t. 113–128 (B-delen begynner i Tp), overledning t. 129–140 ((D)D–D), C’ t. 141–149 (C’-delen begynner i ⁰S) og koda t. 150–157 (Tv/T). Som man ser, beherskes hele satsen av kvintforbindelser.

I lys av det som er nevnt ovenfor, viser Hurums sonate en klar forankring i den klassisk-romantiske tradisjon. Men samtidig finner man elementer som kom til å fungere som tilknytningspunkter til Debussys musikalske stil. Disse tilknytningspunktene kan imidlertid ikke skyldes påvirkning fra Debussy – alt i det tilgjengelige kildematerialet taler for at Hurum lærte Debussys musikk å kjenne først etter at op. 2 var ferdig. Etter mitt syn taler meget for at Hurum har tatt farge av og blitt inspirert av Edvard Grieg selv om det naturligvis ikke kan utelukkes at andre forbilder kan ha gjort seg gjeldende.

⁶⁵¹ *Ibid.*, s. 151.

Verk 8 FOR PIANO

(Op. 3)

1. "Melodi"
2. "Bækken"
3. "Idyl"

Verk 8 op. 3 er en fortsettelse av klaverstykker i tre-delt liedform. Intet tidligere stykke har en så svak grunntone-tonalitet som i A-delene i "Melodi" op. 3 nr. 1. Verk 8 nr. 2 op. 3 nr. 2 med tittelen "Bækken" er Hurums første stykke med en ren programmusikalsk tittel. Verk 8 nr. 3 op. 3 nr. 3 med tittelen "Idyll" kan også oppfattes som programmusikk og stykket hører med blant Hurums aller vakreste klaverstykker.

Nr. 1 – "Melodi".

Hovedkilde: F.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 12.

Stykket har tredelt form: A t. 1–15, B t. 16–31, A' t. 32–45 og koda t. 46–52. B-delen kan underdeles i to mindre deler: b₁ t. 16–23 og b₁' t. 24–31. B-delen kontrasterer med A-delene først og fremst ved et lysere og mer animert preg enn A-delene som har en mørkere grunnkarakter.

Det melodiske klimaks i A-delene finner vi i t. 11–12 og 42–43 – to takter som er fremhevet dynamisk og harmonisk ved den modale forbindelsen T – ⁰D – T – der Grieg-motivet i moll-form er tydelig. Et lignende melodisk klimaks finner vi ikke i B-delen selv om det melodiske toppunkt finnes i den innledende to-taktsfrasen (t. 16–17, parallelsted t. 24–25) med Grieg-motivet i dur-form ($ass^2 - g^2 - ess^2 / b^2 - a^2 - f^2$).

Hva det harmoniske angår, legger man merke til at A-delene begynner i Ess-dur og slutter i Tp-tonearten c-moll, det samme gjør stykket som

helhet. Et karakteristisk trekk ved A-delen er at man helt frem til kadenseringen i t. 11 og 12 er i villrede om hva som er delens tonika; det samme gjelder i parallelstedet t. 42–43. A-delen begynner riktig nok i Ess-dur, men man får straks følelsen av å ha begynt på en modulasjon. Modaliteten er tydelig i A-delene, det tonale festet er meget vagt.

Den vase tonalitetsfølelsen i A-delene er også med på å skape kontrast til B-delen. Både b₁ og b₁' innledes med langt tydeligere tonalitet enn i A-delen – henholdsvis Ass- og B-dur. En skjematisk fremstilling av harmonikken i A-delen viser den innledende vase tonaliteten:

|¹ **Ess:** T – Tm^{7/6>/-5} |
| **c:** Tm – D^{7/6>/-5} | T-S | D⁷–T | (D^{7/5>})D–D |
 3 7 3

⁵ S	D⁷ – S	D⁷ – S	D⁷ – S	D–S⁶	¹⁰ Tm–D⁷	T–⁰D–T–⁰D
⁵ **f:** T	(D⁷)D–T	(D⁷)D–T	(D⁷)D–T			
T–⁰D–T–Dm	S–D	Ts–D	¹⁵ T			

Man legger merke til de lydiske kadensvendingene i t. 5–8, et fenomen som ytterligere svekker tonalitetsfølelsen. Som nevnt innledes B-delens begge underdeler med en tydelig tonal forankring. For b₁-delens vedkommende er tonika i t. 16–19 Ass-dur. Mediantforbindelsen mellom c-moll til Ass-dur i t. 15–16 er et romantisk trekk.

Nr. 2 – ”Bækken”.

Hovedkilde: N.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 13.

Stykket er tredelt: A t. 1–44, B t. 45–76, A' t. 77–106 og koda 107–116. Hver av hoveddelene kan underdeles i tre mindre deler: A i a₁ t. 1–8, a₂ t.

9–32 og a_1' t. 33–44; B i b_1 t. 45–52, b_2 t. 53–66 og b_1' t. 67–76; A' i a_1' t. 77–84, a_2' t. 84–100 og b_2' t. 101–106. I lys av stykkets tittel og det musikalske innhold får man følelsen av at Hurum skildrer en liten bekk som nærmest sorgløst risler av gårde. I det angitte tempo står stykket i det store og hele på en musikalsk lettattelig måte i forhold til tittelen. I t. 77 fortsetter stykket i E-dur, en annengrads mediantforbindelse til hovedtoneartens C-dur og dermed et romantisk innslag. Jeg har ingen ytterligere kommentarer til stykket.

Nr. 3 – ”Idyll”.

Hovedkilde: S.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 14.

Også dette stykket er i tredelt form: A t. 1–18 med t. 1–2 som innledning, B t. 19–46 og A' t. 47–61 med en avsluttende koda t. 61–66. Stykket må sies å ha en sjammerende og helstøpt enkelhet og hører med blant Hurums aller vakreste klaverstykker. Forholdet mellom stykkets tittel og det musikalske innhold er på alle måter godt. B-delen i Tp-tonearten c-moll – et romantisk trekk – med betydelig hurtigere tempo og i 6/8-rytme skaper en god kontrast til den spenningsfylt oppbygde melodien i A-delene.

Åpningen viser en liten, men effektiv utnyttelse av endring i den harmoniske rytmen. Etter første takt og de to første slag i t. 2 med veksling T–D⁷–T venter man naturlig nok D⁷ også i andre halvdel av t. 2. I stedet får vi T, mens D⁷ ”utsettes” til begynnelsen av t. 3 og gir dermed melodien en liten overraskende begynnelse. Parallelstedet i t. 7 er derimot harmonisert med en T-akkord, men med en annen fortsettelse. Melodien beveger seg gradvis opp til den i t. 5 når sitt toppunkt en oktav høyere for deretter å bevege seg ned til d² i en dominantseptim-akkord i t. 6. Det er disse fire taktene som er det melodiske materiale som A-delene bygger på. Det som deretter skjer fra opptakten i t. 6 frem til t. 17 er en utvidelse og en

intensivering av dette materialet. De harmoniske midlene er i denne forbindelsen enkle, men effektfulle. Forbindelsen fra t. 7 og frem til begynnelsen av B-delen er skjematiske som følger:

|⁷ **Ess:** T–Ts | Ss–D⁷ | Tm–Ts |¹⁰ Ts⁶–(D⁷)Tm |

| **g:** S⁶ – D⁷ | T–D⁷ | T–D⁷ | T – Sn |

| **Ess:** S |

|¹⁵ ^{6/4}D–D⁷ | T–S | ^{6/4}D–D⁷ | T–D | T – Dm⁺⁷ |

| **c:** Tm–D⁷ |

Man legger merke til at Hurum understreker A-delens toppunkt i t. 13 ved å la det synkoperte akkompagnementet opphøre samt bruken av Sn-akkorden ved modulasjonen tilbake til Ess-dur.

B-delen kan oppfattes i to deler: b₁ t. 19–30, en del som også kan underdeles i to — første del t. 19–24 andre del t. 25–30. Forskjellen mellom de to større delene er uhyre enkel — melodikken i høyre hånd i første del legges i venstre hånd i andre del i tillegg til noen små harmoniske endringer. Partiet t. 31–46 er et modulasjonsparti som forbereder gjentagelsen av A-delen. I t. 31–36 antar det fugato-karakter ved at det lille to-taktsmotivet kommer i c-moll i t. 31–32, g-moll i t. 33–34, d-moll i t. 35–36, altså en ren vekseldominantmodulering. I t. 37–38 moduleres det til Ess-durs vekseldominant F-dur. Det skjer via d-molls Ts- og Tm-akkorder i t. 37 og F-durs veksling med sin ⁰D i t. 38–41. Etter figurasjonene i t. 42–46 begynner gjentagelsen av A-delen i t. 47.

Man legger i den korte kodaen merke til at det motiviske materialet i venstre hånd bygger på motivet fra venstre hånd i t. 1–2.

2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk

Som nevnt ovenfor, møtte Hurum Debussys musikk første gang i første halvdel av 1911. Et resultat av møtet ble et stilskifte. I denne perioden finner man impresjonistiske stilelementer som kan relateres til Debussy i Hurums verker.⁶⁵² De første rene impresjonistiske ("debussistiske") verkene finner man i verk 9 op. 4 og verk 10 nr. 1. Blant de etterfølgende verkene finner man verk der klassisk-romantisk og impresjonistisk stil blandes eller finns side om side. Et rent klassisk-romantisk verk er for eksempel den stort anlagte klaverfantasien verk 12 op. 7, mens strykekvaratten i a-moll verk 11 op. 6 og fiolinsonaten verk 13 op. 8 har en klassisk-romantisk stil i grunnen, men med markerte og tydelige impresjonistiske stilelementer inkorporert eller side om side. Fiolinsonaten op. 8 har i tillegg markerte innslag av norske folkmusikalske stilelementer. *Eksotisk suite* verk 14 op. 9 må oppfattes som exotisme inspirert av impresjonismen og Debussy. Anders Edling poengterer nemlig at "kopplingen mellan exotisk och samtida-framtida musik, som Debussy är känd för, låg i viss mån i luften."⁶⁵³ I tillegg finner man noen få verker med andre stilistiske uttrykk enn de nevnte – så som naivistiske og ekspresjonistiske (se videre nedenfor).

⁶⁵² I kapitlet "Drøfting, sammendrag og konklusjon" har jeg i avsnitt "2) Hurum, impresjonismen og Debussys musikk – 1911–1917" foretatt en sondring mellom verker som bare inneholder satstekniske elementer som modalitet, parallelakkordikk, fravær av funksjonsharmonikk, forstørrede akkorder og dissonansakkorder anvendt som konsonansakkorder samt heltoneskalaer og benevnt dette "debussisme" slik Edling gjør (s. 53) (eller med nærmere forklarende spesifiseringer), men der et medskapende følelses- og stemningselement – først og fremst tittelen – mangler. Der de satstekniske elementer finns sammen med medskapende følelses- og stemningselement – først og fremst tittelen – anvender jeg termen *impresjonisme*. Se nærmere nedenfor og i Benestads *Musikk og tanke* s. 265.

⁶⁵³ Edling, *Op. cit.*, s. 6.

Verk 9 IMPRESSIONS. POUR LE PIANO

(Op. 4)

1. “Notre-Dame”
2. “La Fontaine”
3. “Chanson”

Hovedkilde: M.

Allerede titlene signaliserer en overgang fra absolutt musikk til en mer billedskapende og programmusikalsk musikk. Populært sagt dreier det seg om tre musikalske prospektkort fra Paris. Selv om Hurum ikke utelukkende benytter de mest åpenbare og tydeligste stiltrekkene hos Debussy, er det likevel riktig å karakterisere stykkene som ”debussistiske”.⁶⁵⁴

1. “Notre-Dame”.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 1.

Med “Notre-Dame” er det tydelig at Hurum tar sikte på å skildre den berømte katedralen i Paris. Stykket har vanlig tredelt ABA'-form der siste del er en lett endret versjon av den første (A t. 1–17, B t. 18–52 og A' t. 53–67). A-delene imiterer klokkeringning. B-delens innledende og avsluttende del (se t. 18–26 og t. 45–49) er et modalt farget parti som skildrer kor- eller menighetssang, mens en fugert midtdel illuderer orgel. Med tanke på tittelen er det nærliggende å se Debussys *La cathédrale engloutie* som den konkrete musikalske inspirasjonskilde – først og fremst gjelder dette parallelakkordikken⁶⁵⁵ og det dermed forbundne modale

⁶⁵⁴ ”Debussismen” betydde i begynnelsen kun Debussyretningen og innebar en ny frihet mot reglene, men kom senere ”att beteckna epigonieret kring de mer lättillgängliga av Debussys stildrag.” (Se Edling s. 8). ”Oftast rörde det sig om övertagande av de mest uppenbara Debussydragen heltonsskala och -klanger, parallellföringar, svag dynamik m. m. – medan traditionella strukturer bibehölls på andra plan.” (Se Edling s. 53).

⁶⁵⁵ Edling: *Op. cit.*, s. 53 og 66.

innslaget. At Hurum i dette stykket har overtatt noen av de mest åpenbare Debussy-elementer – det praktisk talt totale fravær av funksjonsharmonisk tenkning, parallelakkordikk og de forstørrede akkordene over en stigende heltoneskala til slutt i stykket – er åpenbart.⁶⁵⁶ Derimot leder den selvstendiggjorte septimakkorden med omlegginger i t. 5–6 tanken uvegerlig til Griegs lyriske stykke “Klokkeklang”, op. 54 nr. 6 mer enn til Debussy.

Selv om Hurum har benyttet de mest åpenbare Debussy-elementene i “Notre-Dame”, er det allikevel et par forhold som viser at han også er blitt oppmerksom på andre stiltrekk hos Debussy. Man legger f. eks. merke til de korte, fragmentariske melodiske motivene uten fremadrettet bevegelse i t. 1 og 2;⁶⁵⁷ i t. 4 er de knyttet sammen og blir A-delenes hovedmotiv. Samtidig legger man merke til at motivet ikke blir gjenstand for tematisk utvikling, men bare gjentas i variert, lett utvidet form f. eks. i t. 9. To rytmiske aspekter må også fremheves: for det første er det i forbindelse med det motiviske tydelig at Hurum undergraver betoningen av 1. slag i takten; for det andre er de relativt hyppige taktskiftningene i A-delene et annet Debussy-trekk.

2. “La Fontaine”.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 2.

Hva klaversatsen i “La Fontaine”, verk 9 op. 4 nr. 2 angår, er stykket en pastisj. Forbillet er tydelig et av Debussys mest kjente klaverstykker – “Jardins sous la pluie” – fra *Estampes* (1903). Formen i Hurums stykke har imidlertid trekk av sonatesats.⁶⁵⁸ Formen kan angis som hovetemadel (Ht) i

⁶⁵⁶ De stilelement som kommer på tale i sammenhengen er beskrevet i Edling, Anders: *Fransk i svensk musik 1880–1920*, Uppsala 1982, i kapitlet *Stilelement* s. 54–79.

⁶⁵⁷ Edling: *Op. Cit.*, s. 53.

⁶⁵⁸ Stykket har flere av sonatesatsens trekk. Det som fremfor alt skiller det fra en ”normal” sonate, er at

t. 1–22 (med t. 1–4 som hovedmotiv, men med t. 2–3 som to sentrale takter i det videre forløpet), sidetema (St) t. 23–32) og med t. 33–40 som en overledning fram til gjennomføringspartiet i t. 41–78. I t. 41–48 anvender Hurum t. 2–3 som to sentrale takter i hovedmotivet fra t. 1–4. I t. 49–78 veksler Hurum med de to sentrale taktene i tillegg til oppløste dur-, moll- og forstørrede treklanegr i h. h. I v. h. finner man delvis brudte forminskede og forstørrede klanger i tillegg til markerte fire heltonetrinn i t. 59, 61, 63 og 65 og fem heltonetrinn i t. 67–70. Reprisen finnes i t. 79–106 (1. slag) med en koda i t. 106–134. Selv om formen i stykket kan angis som sonatesatsform, så mangler stykket den klassisk-romantiske stils gjennomførings- og utviklings-målrettethet. Stykkets fremdriftsenergi mangler. Det hele handler om en lek med brutte akkorder og heltoneklanger og intet gjennomføringsmessig arbeid i vanlig forstand.

I “La Fontaine” finner man noe mer av funksjonsforbindelser og kadensbruk enn i “Notre-Dame”. Men også i “La Fontaine” er parallelakkordikk (oppløst i sekstendelsfigurasjoner) likevel fremtredende.

3. “Chanson”.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 3.

I “Chanson”, verk 9 op. 4 nr. 3, benytter Hurum for første gang en pentaton melodi (se t. 1–3). I tillegg bruker han også for første gang etter å ha opplevd Debussys musikk et annet fransk stilelement – akkordpendling (akkordpendlingen i t. 3 fortsetter i t. 4 og 5).

Verk 10 AKVARELLER FOR PIANO

(Op. 5)

sonatesatsens forskjellige deler i Hurums stykke er betydelig forkortet.

1. "Vandliljen"
2. "Miniature"
3. "Akvarel"
4. "Marche Tartare"

Hovedkilder: N1 for klaverversjonen av nr. 1–3, N2 for klaverversjonen av nr. 4.

Både "Notre-Dame" og "La Fontaine" verk 9 op. 4 nr. 1 og 2 er til dels "kraftige" og "direkte" i sitt impresjonistiske/debussistiske uttrykk⁶⁵⁹ – den mer luftige Debussy-sats mangler og for meget av det Hurum kalte borgerlig-tysk "Erbsensuppe mit Schpeck" henger ennå igjen. På den annen side gir "Chanson", op. 4 nr. 3 og "Vandliljen", op. 5 nr. 1, ved sitt avdempede uttrykk og tynnere satsbilde en forståelse av at Hurum også var oppmerksom på denne siden av Debussys stil. "Vandliljen" og "Akvarel" er dessuten et tydelig eksempel på en overgang fra absolutt musikk til en mer billedskapende som nevnt ovenfor. Hovedtittelen "Akvarel" henspeiler på akvarellmaling, en teknikk der man maler med vannfarger med hvert lag farge slik at fargen blir transparente så underlaget lyser igjennom og slik at resultatet blir den ønskede glans. Av de fire stykkene i verk 10 kan "Vandliljen"s skjære og "tynne" satsbilde og "Akvarel"s litt mørkere lyster lett få en til å tenke på en billedskapende akvarell. Selv om stykkene rent umiddelbart ikke krever virtuos klaverteknikk hva gjelder fingerteknikk, krever stykkene betydelig klanglig klaverteknikk. Se også verk 15, op. 10, "Pasteller for piano" nedenfor.

⁶⁵⁹ Til tross for den diskusjon og de synspunkter som dreier seg om bruken av betegnelsen "impresjonisme" (og avleddede former) benytter jeg betegnelsen av praktiske grunner (se blant annet s. 6ff i Edlings kapittel 1. "Musiklivet i Paris").

1. "Vandliljen".

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 5.

Den korte innledningen i t. 1–7 begynner med en forstørret kvart og fortsetter med en nedadgående hel-tonebevegelse etterfulgt av en stigende melodisk bevegelse. Melodipendlingen innenfor en forstørret kvart og de lengre noteverdiene i den stigende melodibevegelsen peker på "hovedtemaet" i Debussys *Prélude à L'Après-midi d'un faune* som Hurums inspirasjonskilde. I t. 7 slutter forspillet med en tom klang som i t. 8 blir til en Gess-dur akkord. For å benytte blomsterspråk i pakt med tittelen så er det som om Hurum skaper et bilde av, eller symboliserer, en blomst som åpner seg fra noe tonalt udefinerbart – i t. 3 og 5 ”påvirket” av moll – og går mot dur fra t. 8. Ved å bruke modale forbindelser i t. 49–52 og ved å avslutte i moll, er det som om blomsten lukker seg.

Sammenlignet med op. 4 er bruken av parallelle septimakkorder i ”Vannliljen” et nytt element, det samme er bruken av kaskader av skalaløp i t. 35. Det må også nevnes at melodien i midt-delen (t. 15–27) delvis er pentatonisk.

2. ”Miniature”.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 6.

Formen er A–B–A’ + koda: A t. 1–32, B t. 33–50 og A’ t. 50–73 samt en avsluttende koda i t. 74–79. B-delen er en springar med et markant lydisk innslag samt en avslutning i B-delen i t. 49–50 som gir en følelse av frygisk (g–g1 i t. 49) som en overgang til A’-delen.

3. ”Akvarel”.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 7.

Stykket viser intet spesielt nytt. Rent subjektivt er det mulig at “Akvarels” litt mørkere lyster kan få en til å tenke på en billedskapende akvarell, men det er grunn til å understryke det subjektive elementet i dette. Om dette henvises til ”Harvard Dictionary of Music” (1964) s. 161f der man kan lese: ”The physical and psychological relationships between the colors and the sounds have been the subject of numerous studies”. Se også kommentarene under ”Pasteller for piano” verk 15 op. 10.

4. ”Marche Tartare”

Stykket ble et av Hurums populære klaverstykker (også i versjon for orkester). Men stykket, som går i a-moll, viser intet spesielt nytt bortsett fra at triodelen fra t. 35 går i H-dur (ikke som vanlig i marsjer i S-tonearten).

Verk 11 STREICHQUARTETT (OP. 6)

1. sats: *Allegro non troppo e maestoso*
2. sats: *Scherzo: Vivo e molto allegro*
3. sats: *Canzonetta: Andantino*
4. sats: *Allegro energico*

Strykekvaretten finns som partitur i autograf-manuskript – se kilde H i Kildebeskrivelsen. **Hovedkilde:** Kilde J viser den trykte førsteutgaven av USA copyright-versjonen fra 1916.

Innspilling: SIMAX PSC 3110.

Hurums kvartett har fire satser der første sats har sonatesatsform, andre og tredje har ABA-form, mens siste sats er en sonatesatsrondo. Kvartetten er lett-tilgjengelig og musikantisk med tydelige og kontrastrike temaer. Tematikken i eksposisjonen i første sats består et kraftfull instrumentalt

hovedtema, et lyrisk sidetema i tillegg til et avsluttende mørkere modalt farget epilogtema. I pakt med et romantisk syn er det slektskap mellom de tre temaene. Andre sats er en scherzosats i stort tempo, spesielt i A-delen. Man legger spesielt til at A-delen har usymmetrisk oppdelte fraser hva antall takter angår, mens B-delen består av ni 8-takts-fraser med en avslutning på 11 takter. A-delen er full av ikke-funksjonelle og impresjonistiske innslag, mens B-delen blir en kontrast med en rolig og jevn menuett-karakter. Også tredje sats har, som nevnt, ABA form, begge delene er melodiøse og spesielt B-delen er svært dansant. Siste sats er en sonaterondo rik på forskjeller og motsetninger hva gjelder tematikk og musikalsk uttrykk samtidig som satsen har tydelige innslag av folkemusikalske elementer samt en rekke impresjonistiske innslag.

1. sats: *Allegro non troppo e maestoso*

Eksposisjon: t. 1–77.

Gjennomføringsdel: t. 78–123

Reprise: t. 124–190 og koda t. 191–210.

Eksposisjonen begynner direkte uten noen form for innledning. Vi finner hovedtemadelen i t. 1–33 i a-moll og sidetemadelen i parallelltonearten C-dur i t. 34–55. I epilogdelen i t. 56–77 finner vi epilogtemaet i f dorisk t. 59–66 etterfulgt av c dorisk i t. 67–77.

Hovedtemaet i t. 1–12 – med en overledning i t. 13–33 – er et kraftfullt instrumentalt tema, diatonisk med trinnvis melodikk i tillegg til kraftfulle akkorder. Men legger merke til tendensen til synkopert rytmikk i taktene 1, 3, 6, 8 og 9. Taktarten er 4/4, men den jevne rytmen forstyrres med synkopene i tillegg til to innskutte 3/4-dels takter (t. 3 og 9); samtidig har hovedtemaet et modalt trekk i og med molldominant i t. 3 og 9. Samlet viser hovedtemaet stor energi der de innskutte 3/4-taktene skaper en viss uro samtidig som anvendelsen av molldominant gir hovedtemaet en mørk, urolig lød.

Hovedtemaet slik det fremtrer i forsetningen t. 1–5, har en karakteristisk utforming: i t. 1–2 en diatonisk nedadgående bevegelse fra kvinten ned til grunntonens etterfulgt av en diatonisk oppgang tilbake til kvinten via den lille seksten. Deretter følger en diatonisk nedgang på en oktav og en kvart fra a^2 – e^1 . I partiet t. 6–12 gjentas t. 1–2 i t. 6–7, mens t. 8–12 kan betraktes som en utvidelse av t. 3–5 både i intervallomfang og lengde.

Intervallomfangen utøkes fra en oktav pluss en kvart i t. 3–5 til i t. 8–12 å omfatte to oktaver og en liten ters. Den melodiske kontur er den samme i begge delene — nedgang–oppgang–nedgang – og blir kontrast til sidetemaet i t. 34–55; man legger merke til at Hurum markerer slutten av hovedtemaet med fullstendig kadens i hovedtonearten a-moll i t. 12.

I overledningen i t. 13–33 legger man merke til anvendelsen av faux bourdon-teknikken i t. 18–23 hvoretter motiver fra hovedtemaet overtar frem til t. 33 sammen med en skalafigur i Vla i frysisk (t. 28) og mixolydisk (t. 30) hvilket gir overledningen ytterligere modalt preg. Fra t. 26 følger en kort overgang frem til sidetemaet begynner i t. 34.

I t. 31 er det som om kvartsprangen i V1 I innvarsler sidetemaet som nettopp innledes med et kvartsprang i t. 34; i tillegg karakteriseres også sidetemaets begynnelse ved synkope og får derved affinitet til hovedtemaet. I det hele tatt preges sidetemaets 10 første takter av å være lettbevegelig på 1. taktslag, mens vi finner synkope på alle 2. og 3. slag. Dette øker naturligvis sidetemaets affinitet til hovedtemaet ytterlig, men gir temaet samtidig et danseaktig preg.

Sidetemaet i t. 34–45 går i Tp-tonearten C-dur, men med et meget sterkt innslag av lydisk. Ved å anvende Tp-tonearten i sidetemaet i en moll-toneart, avviker Hurum fra den vanlige romantiske bruken der sidetemaet settes i subdominantparalleltonen. Her følger Hurum klassikkens vanlige anvendelse. Temaet er diatonisk, men til forskjell fra hovedtemaets trinnvise melodikk er sidetemaet preget av oppløste akkorder og sprangvis melodikk. Både Tp-tonearten C-dur, det sterke innslaget av lydisk samt

den oppløste akkordikken gir en sterk kontrast til hovedtemaet. To andre trekk som også er med på å gi sidetemaet en lettere karakter enn hovedtemaet, er at sidetemaet er mer symmetrisk oppbygget enn hovedtemaet – en forsetning på seks takter t. 34–39 og en ettersetning også på seks takter t. 40–45. Den melodiske kontur er omvendt av den man finner i hovedtemaet – en gradvis oppgang fra g^1 i t. 34 til e^3 i t. 36 for deretter å bevege seg ned igjen til a^1 som første dypeste tone i nedgangen etterfulgt av et lite utsving opp til g^2 i t. 38 før deretter å falle tilbake til utgangstonen i t. 39. Ettersetningen er praktisk talt identisk hva det tematiske angår – bare utformingen av t. 44–45 skiller seg fra parallelstedet i t. 38–39. Ettersetningen er, som man ser, utformet som en kanon mellom V1 I og II. Det motiviske materialet i t. 49–55 må sies å være sprunget ut av motivet i V1 I t. 35. Sidetemaet gir unektelig følelsen av at Hurum her er inspirert av norsk folkemusikk.

Epilogdelen innledes i t. 56–58 med en tre-takters reminisens av hovedtemahodet fra t. 1–3 (se Vlc t. 1 samt i t. 64) som en overgang til det egentlige epilogtemaet som begynner i t. 59. I epilogdelen finner man den samme understrekningen av synkopert rytmikk som i hovedtemaet og sidetemaet. Harmoniseringen av t. 56–58 er høyst effektfull: **f:** D–(Sn⁷)D | T–(D^{6>/5>)D [ev. vekseldominant med både hevet og senket kvint]–^{6/4}D | $\mathbb{D}^{13/9>/7}$ (i t. 57 finner vi i V1 I mollversjonen av Grieg-motivet).}

Første takt i V1 I, t. 59, tyder på helt nytt materiale. Imidlertid legger man merke til at den melodiske bevegelsen ned–opp i V1 I t. 60, og V1 I og Vla t. 61–62 omfatter hovedtemahodets karakteristiske bevegelse ned–opp innenfor kvintomfangen slik vi finner det i t. 1–2; samtidig må t. 63 i V1 I og Vla oppfattes som en lett endret versjon i nedadgående bevegelse (omvending) av en takt fra sidetemaet slik vi finner det i V1 II i t. 49. Samtidig understrekkes den synkoperte rytmikken i V1 I og Vla i t. 63. Også i epilogtemaet finner vi et tydelig modalt preg – her dreier det seg om f dorisk hvilket fremgår tydelig av fortegnsangivelsen samt sentreringen

rund det hevede 6. og senkede 7. trinn i t. 60–61. I t. 64–66 kommer den nevnte reminisensen av hovedtemaet i t. 56–58 på nytt, denne gang i c-moll. Deretter følger de fire første taktene av epilogtemaet nå i c dorisk. Harmoniseringen fra t. 67 frem til gjennomføringen begynner i t. 78 har tydelige modale innslag, fremhever septim- og sekstintervallet og modularer fra c-moll til g-moll via d-moll:

c: |⁶⁷ T | T^{7>} | T^{7>} |⁷⁰ ⁰Ds^{7>}/Tm^{7<} | ⁰D^{7>} |
| d: S^{7>} | D⁷ | T-^{+T⁷} |
| g: D⁷ | T-S-Sm/Ts |⁷⁵ Dm-S-
Dm | S^{7>}-S^{6<-}T^{7>} | T⁶-D |.

Det må her være tillatt å sammenligne tematikken i fiolinsonaten op. 2 og strykekvartetten op. 6. Hovedtemaene viser begge tydelige instrumentaltemaer, sidetemaet i fiolinsonaten står i S-parallel tonearten B-dur som blir en lett avdempet kontrast til hovedtemaet, mens sidetemaet i kvartetten står i Tp-tonearten C-dur med tydelig innslag av lydisk hvilket skaper et sangbart og glansfullt uttrykk samtidig som den enkle utformingen med brutte akkorder gjør det enkelt å huske. Mens epilogtemaet i fiolinsonatens første sats gikk i varianttonearten b-moll og dermed styrket den romantiske siden ved satsen, går epilogdelen i strykekvartetten i t. 56–77 i f dorisk etterfulgt av c dorisk, tonearter som er fjernere fra tonikatonearten, a-moll. Dermed er den romantiske siden ved satsen ytterligere forsterket. Både fiolinsonaten og kvartetten fremstår med karakteristiske og distinkte temaer der fremst epilogdelen i kvartetten forsterker den romantiske siden ved tematikken i eksposisjonen. På samme måte som sonaten viser et romansk trekk ved at temaene i 1. sats er beslektet med hverandre, på samme måte har strykekvartettens temaer også tematisk slektskap.

Som nevnt finner vi gjennomføringsdelen i t. 78–123. Den kan deles i to deler: t. 78–96 der Hurum i hovedsak behandler hoved- og sidetema, mens han tar for seg epilogtemaet i andre del t. 97–123.

Det som skjer i første del av gjennomføringen, er at Hurum bygger sammen elementer fra hoved- og sidetemaet. I VI I t. 78 finner vi først det karakteristiske elementet kort–lang sammen med synkopeelementet fra t. 1 av hovedtemahodet etterfulgt av en bevegelse ned en kvint – her er bevegelsen fra kvint-tonen til grunntonens slik som i hovedtemaet t. 1–2. I VI I t. 79 finner vi en “omvending” av motivet i VI I og Vla t. 63 i epilogtemaet, en takt som på sin side er en variant av motivet i VI II t. 49 i sidetemaet. Avsnittet t. 78–96 viser mer av ekte gjennomføringsteknikk med tematisk bearbeidelse til forskjell fra fiolinsonaten som har mer harmonisk belysning av temaer og motiver – først og fremst ved å tilføre ”modal farge” – enn kvartettens tematisk-motivisk bearbeidelse. Sammen med nytt stoff blir dette hovedingrediensene frem til t. 96.

Avsnittet t. 97–123 baserer seg på epilogtemaet, men med forstørret akkordikk i t. 97–105. I t. 97–98 gir den forstørrede akkordikken tydelig heltonefølelse, mens den forstørrede akkordikken i t. 99–100 gir følelse av oppløste kløsterklanger. Partiet i t. 97–105 med sin parallelle og forstørrede akkordikk blir en meget effektfull kontrast til t. 106–123 med mediantforbindelsene med veksrende Ass-dur/f-moll (t. 106–109) og Ess-dur/c-moll (t. 110–117). I t. 117–118 finner vi en overgang til C-dur via c-moll og f-moll med sekst. Modulasjonen tilbake til hovedtonearten a-moll ved reprisens begynnelse i t. 124 skjer uhyre enkelt i t. 122–123 ved en Tm–D-vending til a-moll i t. 124.

Reprisen byr ikke på de store overraskelsene. T. 124–146 er lik t. 1–23. Deretter følger syv takter (t. 147–153) som er en endret versjon av t. 24–33. I disse syv taktene fremheves en frygisk skalavending som ved å anvende giss og diss i t. 152 sammen med tonen f i t. 153 blir overgang til

sidetemaet, som i reprisen begynner i tonikavarianten A-dur i t. 154. Frem til t. 172 er sidetemaet likt versjonen i reprisen t. 34–52. T. 173–179 er en endret overgang til epilogdelen sett i forhold til t. 53–55. I tillegg er epilogdelen i reprisen noe endret. De to partiene t. 56–58 og 64–66 i eksposisjonen er utelatt i reprisen. I reprisen blir t. 180–190 en variant av epilogdelen (innledningen). I reprisen går ikke epilogtemaet i hovedtonearten eller dens variant, men begynner i subdominanttonearten d-moll. Det har beholdt sitt doriske preg med hevet 6. og senket 7. trinn (se VI I t. 181–182). I reprisen modulerer partiet fra d-moll tilbake til a-moll via dominanten E-dur.

Kodaen finns i t. 191–210 og begynner i a-moll. VI 1 i t. 191 er en variant av t. 1–2 og inneholder motiver som danner basis for resten av kodaen. I avsnittet t. 191–198 finns parallelakkordikk samt modale innslag. Satsen slutter med en kraftfull plagal kadens i t. 208–210.

Sammenlignet med sonatesatsen i fiolinsonatens 1. sats viser sonatesatsen i 1. sats av strykekvartetten en utvikling av at det romantiske elementet blir forsterket – fremst av at toneartene i epilogdelen har et fjernere slektskap med tonikatonearten. I tillegg viser kvartetten mer av ”ekte” gjennomføringsteknikk enn den en finner i fiolinsonaten. I tillegg medfører anvendelsen av heltone- og kløstereklinger til at harmonikken går ut over den romantiske harmonikken.

2. sats: *Scherzo: Vivo e molto allegro*

Satsen er tre-delt: A t. 1–79, B t. 80–162 hvoretter A-delen gjentas i t. 163–240. Mellom A-delen og B-delen er det en markant forskjell: A-delen har usymmetrisk oppdelte fraser hva antall takter angår, mens B-delen består av ni 8-takts-fraser med en avslutning på 11 takter der fem siste takter er en overgang til A-delen. A-delens musikalske uttrykk har scherzo-karakter i meget hurtig tempo. A-delen med alle sine ikke-funksjonelle og

impresjonistiske innslag er en fargerik del. Sett i lys av klaverstykene i verk 9 op. 4 og verk 10 nr. 1 representerer Scherzo-satsen en betydelig utvidelse av ikke-funksjonelle og impresjonistiske elementer. B-delen representerer derimot som kontrast en rolig og jevn menuett-karakter. Sammenlignet med de andre satsene i kvartetten fremstår satsen i absolutt forstand som en scherzo.

A-delens usymmetrisk oppdelte fraser har følgende antall takter: t. 1–7 (7 takter), t. 8–21 (+ 1 firedel i t. 22; 14 takter + 1 firedel), t. 22–32 (11 takter), t. 33–48 (+ 1 åttedel i t. 49; 16 takter + 1 åttedel), t. 49–64 (+ 1 firedel i t. 65; 16 takter + 1 firedel) samt t. 65–79 (15 takter). B-delen består som sagt, av ni 8-takts-fraser i t. 80–151 med 11 avsluttende takter i t. 152–162. Bortsett fra to steder samt i codaen er det ikke mulig å analysere A-delen funksjonsharmonisk. I stedet foretar jeg en beskrivende gjennomgang mer eller mindre takt for takt av A-delen:

T. 1–3: Man får følelsen av en funksjonell begynnelse med a-moll som tonika.

T. 4–7: Her følger fire takter av parallelakkordikk – alle som kvartsekstakkorder, akkordene med f som øverste tone er forminsket, ellers er alle akkordene enten dur- eller moll-akkorder.

T. 8–9: akkordene skifter mellom d dorisk- og F lydisk-motiv i V1 I.

T. 10–11: a-moll-akkorder med eolisk-motiv i V1a.

T. 12–13: gjentagelse av t. 8–9.

T. 14–15: G-dur-akkorder; motivet i V1 II blir G mixolydisk.

T. 16–17: d-moll-akkorder som sekstakkorder; motivet i V1 II blir d dorisk.

T. 18–22: avsnittet er et av de korte funksjonelle avsnitt i A-delen:

|¹⁸ a: D – S⁶ | D – S⁶ |²⁰ D – D | T^{-5/+6} – D | T |

T. 22–24: gjentagelse av t. 1–3.

T. 25–32: parallelakkordikk.

T. 33–36: mot bakgrunn av tonene f (V1 II) og d (Vla) fremheves et dorisk motiv.

T. 37–40: mot bakgrunn av tonene g (V1 II), diss (Vla) og h i V1 I og V1c fremheves den forstørrede treklangen på 1.–3. taktslag. Som helhet skaper taktene 37–40 heltoneklang.

T. 41–44: Heltonemotivikk.

T. 45–51: avsnittet er det andre av de korte funksjonelle avsnitt i A-delen:
|^{45–48} F: D⁷ |^{49–51} T.

T. 52–65: 1.–3. slag: forstørret treklang. På 4. taktslag:

| d: D⁷ |⁵³ T | T |⁵⁵ T |⁰Ds⁺⁵/Tm⁺⁵–D | S | T | S |⁶⁰ T |
|⁶⁰ C: Ss | T | T | D⁷ | D⁷ |⁶⁵ T |

T. 65–79: Coda med regulære funksjonelle TSDT-forbindelser.

B-delen begynner med 15 takter i subdominanttonearten F-dur med en veksling mellom T–D⁷-akkorder. Progresjonen fra og med t. 94 er som følger:

|⁹⁴ F: T |
| d: ⁺⁵Ds/⁺⁵Tm |⁹⁵ D⁷ | T | S | T | Ts/Sm |¹⁰⁰ T | S | T |
| g: ⁰D | S⁺ | T |¹⁰⁵ S | T | S |

T | S |¹¹⁰ T |
|¹¹⁰ B: Ss | D | S | S | T |

|¹¹⁵ T | Ss |
| g: S | S | T | T |¹²⁰ Sn | Sn |⁰Sn |⁰Sn | kromatisk transponering ett halv trinn fra Ass-moll til H⁷ |¹²⁴ E: D⁷ |^{125–127} [ufullst. akkorder] |

Avsnittet t. 128–157 veksler mellom T- og D-akkorder (i E-dur t. 128–141 og i A-dur t. 142–157). Utformingen av akkompagnementet viser innslag av akkordfremmedetoner på 3. taktslag i tonika-akkordene (tillagt sekst), mens D-akkorden har tillagt none på 3. taktslag. Tonen e på alle andre taktslag skaper orgelpunkteffekt gjennom hele partiet. Overgang til A-delen i t. 163 skjer enkelt ved at T i A-dur endres til Tv (a-moll) i t. 161–162.

3. sats: *Canzonetta*

Formen er A (t. 1–42), B (t. 43–84), A med Coda (t. 85–140).

Hele satsen er et sjærmerende, avdempet og innsmigrende stykke musikk. Det er intet overraskende eller nytt eller uvanlig ved satsen. A-delen har D-dur som tonika, et avsnitt i t. 17–26 modulerer til Fiss-dur, paralleltoneartens dominant, fulgt på nytt av D-dur i t. 27–42.

A-delen går i $\frac{3}{4}$ -takt i andantino-tempo, men den jevne $\frac{3}{4}$ -taktens puls brytes med innskutte ekstraslag i t. 12 (94), 15 (97), 17 (99) hvilket medfører at $\frac{3}{4}$ -takten blir til 4/4-takt i t. 12 (94), 15 (97) og en 5/4-takt i t. 17 (99). I t. 24–26 (106–108) følger tre 4/4-takter. Resultatet gjør at den vals-aktige A-delen får et innskutt ”uro”-element mellom t. 1–10 og 27–42.

B-delen går i paralleltonearten h-moll, men i t. 59–66 finner man springarrytmme samtidig som akkordikken veksler mellom D- og S-akkorder. B-delen med tempo ”un poco allegro” er en meget avdempet og dansante del som skaper en nærmest innsmigrende lett kontrast til A-delene. A-delen gjentas notetro med en avsluttende coda i t. 124–140.

4. sats — Allegro energico

Satsen er en sonaterondo med følgende eksposisjon: A t. 1–14 i A-dur med den lydiske hevede kvarten som et markant kjennetegn, B t. 15–37 er i sin

helhet en overledningsdel som begynner i E⁷ i t. 15–18 og A⁷ og A⁹ i t. 19–24 til e-moll i t. 25–26 fulgt av forstørrede akkorder i t. 27–28 med overledning i t. 30–37; A'-delen i t. 38–48 i A-dur, C-delen i t. 49–67 i D-dur. Gjennomføringsdel: A''-delen i t. 68–84, D-delen i t. 85–101, "overledning" (A-stoff) i t. 102–109. Reprissdel: A t. 110–121, B t. 122–144, A' t. 145–155, C' t. 156–174; koda t. 175–204. Om reprisen er å si at A t. 110–121 og B t. 122–144 er lik versjonen i eksposisjonen henholdsvis t. 3–14 og t. 15–37, A'-delen i t. 145–155 skiller seg fra parallelstedet i eksposisjonen t. 38–48 ved en kortere versjon – fra 3. taktslag i t. 10 får versjonen i A'-delen endret forløp (se t. 45) – og ved at t. 155 har E-dur, mens t. 48 har A-dur. C-delen t. 156–174 går i tonikatonearten A-dur og skiller seg ellers fra eksposisjonen først og fremst ved at det tematiske er lagt i Vlc i reprisen, mens vi finner det i VI I i eksposisjonen t. 49–67. Kodaen bygger i all hovedsak på materiale fra A-delen.

Satsen begynner litt forsiktig med to innledende takter med A-dur-akkorder pizzicato hvoretter A-delstemaet innledes i *mf*. Temaet er fylt med danseaktig energi og dets karakter er hallingens, en stilisert halling med totaktsfraser. Det folkemusikalske understrekkes i A-delen ved bruken av lydisk hevet fjerde trinn samt orgelpunkt på kvinten. Etter de innledende to taktene er temaet symmetrisk utformet ved 4 + 4 + 4 takter. A-delen fremstår som aba-form, harmonisk veksler akkordikken mellom T og D.

B-delen fortsetter i de 10 første taktene harmonisert i dominanttonearten E-dur i t. 15–18 og T⁷ med både septimer og noner fulgt av e-moll (S i A-dur) i t. 25–26. Deretter følger forstørrede og parallelførte akkorder i t. 27–28 etterfulgt av store parallelle terser som blir fremtredende i t. 29 og 31. I avsnittet i t. 27–32 finner man ikke-funksjonelle akkorder – bortsett i t. 30 og 32 der man finner toner av (D)D-akkorden H-dur. Motivet i t. 33 inneholder et lydisk innslag med eis på tredje taktslag. I t. 34 finner man

fiss, d og h hvilket si (⁰D)D-trekklang, i t. 36 D⁷-toner mens t. 37 har rene D-akkorder hvoretter tonika-tonearten A-dur overtar fra A' ved begynnelsen i t. 38. Som man ser fungerer B-delen i det store og hele som en overgangsdel mellom A og A'-delene. Likevel må B-delen både analyseres og oppleves som en selvstendig del på grunn av sin grunnleggende forskjell i karakter fra A og A'.

A'-delen blir en kraftfull versjon – ”fullt verk” – av A-dels-temaet som samtidig skaper en effektfull kontrast til C-delen som fremstår som den virkelige lyriske kontrast til A'-delen. Tematisk synes C-delen ikke å ha noe påfallende slektskap med de to foregående delene og fremstår egentlig som en epilogdel. Orgelpunktet på d gjennom hele partiet – med kvint og dreietone til seksten fra t. 57 av – er det eneste som minner om A-delen; triolbevegelsen kan muligens minne svakt om B-delen. C-temaet er utformet som en 4 + 4 takters forsetning (t. 49–56) og en 4 + 7 takters ettersetning (t. 57–67) eller 8 + 11 takters forsetning og ettersetning. Dermed fremstår det litt usymmetriske antall takter – (4 + 4) + (4 + 7) takter – som en liten kontrast til den regelmessige oppbygning av temaene i A- og B-delene. Den ytterst enkle harmoniseringen understreker det sangbare temaets lyriske karakter.

Den utvidede ettersetningen på syv takter, t. 61–67, leder i de to siste taktene – *dim. e poco rit.* – over i gjennomføringen fra t. 68.

Gjennomføringen er ”krydret” og ”fargerik” og benytter motiv fra A-delen, modale vendinger og skalaer, parallelakkordikk og nytt stoff. I avsnittene i t. 68–71 og t. 78–80 i A'' anvender Hurum et motiv fra t. 3 fra Vlc i A-delen som gjennomføringsdel. Motivene er gitt i lydisk, i sigøynermoll- og moll-versjon. I t. 72–77 og t. 81–84 benytter Hurum nytt stoff og i t. 76–77 finner man to takter med dorisk innslag. Harmonisk går avsnittet fra t. 68 til 80 i g-moll. I t. 72–75 finner man tonika-akkorder med tillagt stor sekst. Avsnittet t. 85–101, D-delen, er et utpreget akkordisk parti med tydelig modal farge. Partiet begynner i a-moll som T i t. 85 via S til D³ i t. 89. I t.

91 veksler Hurum mellom D³ og S hvoretter S blir D³ i G-dur som blir T i t. 92 hvoretter G-dur blir D i c-moll i t. 93. Avsnittet t. 97–109 er et overgangsparti før reprisen begynner i t. 110.

Reprisen finner vi i A t. 110–121, B i t. 122–144, A' i t. 145–155 og C' i t. 156–174 med en coda i t. 175–204. I codaen benytter Hurum motivisk stoff fra A-delen. Harmonisk finner man intet nytt i codaen.

Verk 12 FANTASIE – FOR PIANO

(Op. 7)

1. "Fantasie"
 2. "Rose og Sommerfugl"
 3. "Silhouet"
1. "Fantasie".
- Hovedkilde: F1.**
- Fantasien har sonatesatsform. Eksposisjonen finns i t. 1–87, gjennomføringsdel i t. 88–163 og reprise i t. 163–217 med en avsluttende coda i t. 218–247. Leser eller spiller man igjennom stykket, oppdager man at stykket ikke har impresjonistiske eller modale innslag. Kun i t. 119–120 finner man en D⁹-akkord som gir en eim av impresjonisme; i sammenhengen står de to taktene spesielt frem. Man kan få følelsen av at Hurum har ønsket å fremheve stykket som et rent romantisk klaverstykke i Schumann–Mendelssohn-tradisjonen. Samtidig er det noe utypisk ved at hoved-, side- og epilogtemaene i et romantisk klaverstykke ikke er i slekt med hverandre. Harmonisk bringer stykket intet nytt. Jeg har derfor ingen ytterligere kommentarer til harmonikken.

Eksposisjon

Hovedtemaet (Ht) finns i t. 1–30, tempo *allegro passionato*, i f-moll. Det grunnleggende motiv, motiv a, finns i høyrehånd t. 1–3, to første taktslag. I t. 16 finns et motiv, motiv b: f–ess–dess–c, som Hurum i t. 31 (c–h–g–f) anvender som viderespinning fra t. 31 til og med t. 37 frem til sidetemaet som begynner i t. 38.

Sidetemadelen – *tempo sostenuto e molto espressivo* – finns i t. 38–54, men selve sidetemamotivet (St) finns i t. 38–41 og begynner i Dess-dur. Dette betyr at Hurum vender tilbake til samme harmoniseringen som han anvendte i fiolinsonatens første sats der St går i Sp-tonearten B-dur – her Dess-dur, Sp-tonearten til subdominannten b-moll. St-temaet, som er et lyrisk tema kontrasteres mot hovetemaet, begynner i Dess-dur, en mediantforbindelse til f-moll og dermed et romantisk trekk.

T. 46–54 er en overledning til epilogdelen. Med epilogtemaet (Ep) i t. 55–74 – *più allegro* – i H-dur står vi overfor et meget fjernt slektskap til f-moll. H-dur og f-moll har tritonusavstand – hvilket betyr at man står overfor et sterkt romantisk innslag. Det er første gang et så fjernt harmonisk slektskap finnes i Hurums verker. T. 74–87 er en overledning, *espressivo*, til gjennomføringen.

Gjennomføring

Gjennomføringen finns i t. 88–163 og begynner i h moll i meget langsomt tempo – *Grave*. I t. 88–93/94 finner man hovedmotiv a. Motiv a finns i tillegg i følgende takter: t. 109–111, 115–117, 126–128 (første taktslag), 130–132 (første taktslag), og i taktene 134–143 (første åttedel); i v. h. i t. 128–129 og 132–133 finner man motiv b, også det et motiv fra Ht. Bortsett fra 14 takter nytt materiale i t. 94–108 som benyttes som overledning frem til t. 109 anvender Hurum dermed kun tematisk materiale fra hovedtemaet – motiv a og b. Det er den samme fremgangsmåten som han gjør i gjennomføringen i fiolinsonaten op. 2 der han også kun benytter tematisk materiale fra hovedtemaet. Derimot i gjennomføringen i strykekvartetten

anvender han tematisk materiale fra både hoved-, side- og epilogtemaene. I overledningen i t. 143–163 til reprisen kan oktavpassasjene oppfattes som en bearbeidelse av

sekstendelsfigurasjonen på 3. og 4. taktslag – en forlengelse av t. 3 fra motiv a.

Motiv b spiller på ingen måte noen form for hovedrolle i gjennomføringsdelen – omfatter kun tilsammen bare 4 takter. Motiv a har en langt større rolle i gjennomføringsdelen. Men det er et gjennomgående trekk ved delen at motiv a ikke blir gjenstand for noen form for spesiell bearbeidelse – motiv a gjenkjennes lett og enkelt gjennom hele gjennomføringsdelen. Dette at motiv a (og egentlig også motiv b) ikke blir egentlig gjenstand for noen form for gjennomføringsbearbeidelse i gjennomføringsdelen – det er akkompagnementet som omarbeides, er en form for ”tematisk bearbeidelse” som senere kommer igjen i de to symfoniske verkene i *Bendik og Aarolilja* verk 26 og symfonien i d-moll verk 29.

Reprise

Reprisen finns fra t. 163 med Ht i t. 163–199 i f-moll, St i t. 200–207 i F-dur, *sostenuto e molto espressivo*, med stoff fra St-temaet som overledning i t. 208–217. Hurum utelater epilogdelen i reprisen. Coda finns i t. 218–247 i f-moll, *Tempo I*, med en lett bearbeidelse av hovedmotiv a.

2. ”Rose og sommerfugl”:

Hovedkilde: F2.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 14.

Stykket er i to deler. I A-delens t. 1–21 forsøker Hurum billedlig å beskrive en rose: akkordene kan oppfattes som stilker, melodikken som en beskrivelse av rosens kronblader. Sekstendelene i B-delen t. 22–29

beskriver sommerfuglens vingeslag. De to delene veksler i resten av stykket. Det skjer intet bemerkelsesverdig harmonisk i A-delen. Akkordikken i B-delen er fire-klanger som ikke utgjør noe nytt i Hurums harmoniske og klanglige vokabular. Det lydiske fjerde trinn i t. 31, 33, 57 og 59 stikker ut.

3. ”Silhout”.

Hovedkilde: F2.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 15.

”Silhout” er i tre deler – A t. 1–24, B t. 25–44 og A’ t. 45–65 med en coda i t. 66–73. For andre gang (første gang er i ”Chanson” nr. 3 i verk 9, op. 4 nr. 3) benytter Hurum pentatone skalavendinger – se t. 2–3, t. 6, t. 8 (v. h.), t. 18–19, t. 22, t. 46–47, t. 50, t. 67–68 og t. 70. Men dette lille klaverstykket viser ikke egentlig noe spesielt nytt fra Hurum side. Med tanke på det relativt hurtige tempoet – firedel på M. M. 120 – får stykket et tydelig orientalsk preg. Med tanke på at verk 12 (op. 7) ble komponert bare et år innen ”Eksotisk suite” ble komponert 1915, er det nærliggende å tenke seg verk 12 som et slags forstudium til ”Eksotisk suite.”

Verk 13 SONATE FÜR VIOLINE UND PIANOFORTE

(Op. 8)

1. sats: *Allegro risoluto*
2. sats: *Andantino doloroso*
3. sats: *Scherzo: Allegro vivace*
4. sats: *Allegro appassionato*

Hovedkilde: O og P (fiolinstemmen).

Innspilling: The Hurum collection vol. I nr. 11–14.

Til forskjell fra d-moll-sonaten verk 7, op. 2, med tre satser, har sonaten i a-moll verk 13, op. 8, fire satser med følgende storform: 1. sats: sonatesats med 298 takter, 2. sats: ABA-form med 87 takter, 3. sats: ABA-form med coda på 138 takter, mens 4. sats er en sonaterondo på 226 takter. Til forskjell har d-moll-sonaten verk 7, som nevnt ovenfor, en 1. sats på 227 takter, den langsomme 2. satsen har 98 takter og 3. sats 172 takter. I og med at begge fiolinsonatene er sykliske verk på samme måte som strykekvarsettene, er det relevant kort også å sammenligne fiolinsonaten verk 13, op. 8, med strykekvarsettene. Strykekvarsettens 1. sats har 210 takter, 2. sats (scherzo-satsen) har 240 takter, 3. sats (andantino-satsen) har 140 takter, mens 4. sats har 204 takter. Som man ser er a-moll-sonaten betydelig lengre enn både d-moll-sonaten og strykekvarsettene.

I et overordnet perspektiv og stilistisk sett sammenlignet med d-moll-sonaten og strykekvarsettene blir a-moll sonaten både en oppsummering og en programerklæring over Hurums allerede komponerte og kommende verker. I a-moll-sonaten finner man klassisk-romantiske stiltrekk i tillegg til modale og impresjonistiske trekk. Den romantiske siden utvides blant annet ved at a-moll-sonaten i 1. sats har tonearter som har et fjernere slektskap med hovedtonearten – b-moll og f-moll – enn de en finner i d-moll-sonaten og strykekvarsettene. Hurum fortsetter med modalitet og parallelakkordikk, men forsterker disse stiltrekkene ved at han anvender mer av dem. Nytt er at det i A-delen i andre sats i a-moll-sonaten kan spores en eim av eksotiske klangvalører. Hurum synes simpelthen å ha foregrepet en stemning fra *Eksotisk suite* verk 14 op. 9 fra 1914–1915, et verk han arbeidet med mer eller mindre samtidig med a-moll-sonaten.⁶⁶⁰

I tillegg må det allerede her nevnes at Hurum i første sats tar seg friheten å begynne reprisen med sidetemaet i tillegg til å sette sidetemaet i

⁶⁶⁰ Se kapitlene ”Verkfortegnelse” og ”Kildebeskrivelse”.

subdominantonearten – i eksposisjonen begynner sidetemaet i molldominanten, e-moll (i d-moll-sonaten går sidetemaet, som nevnt ovenfor, i subdominantparalleltonearten, B-dur, i stedet for Tp-tonearten som var det vanlige i klassikken når hovedtonearten var en molltoneart; i strykekvarsettene i a-moll går sidetemaet derimot følgeriktig i Tp-tonearten C-dur). Kodaen innledes med parallelakkordikk fulgt av kromatikk. Siste sats kan sies å ha en ”lös” og ”utydelig” harmonikk ved å avslutte satsen i molldominanttonearten e-moll.⁶⁶¹

Sammenlignet med d-moll-sonaten og strykekvarsettene, som er strammere i formen og med et mer distinkt musikalsk uttrykk, er a-moll-sonaten mer musikalsk sammensatt og forskjelligartet. A-moll-sonaten har en mørk og noe tung grunnstemning.

1. sats: ”Allegro risoluto”.

Eksposisjon t. 1–124:

Hovedtemadelen (Ht) finns i t. 1–46. Som i både d-moll-sonaten og strykekvarsettene viser Hurum et hovedtemahode der buiformen er markant og helt i begynnelsen av hovedtemaet. I sonaten op. 8 finner vi buiformen innenfor en liten sekst som innledning av hovedtemaet (t. 1–2, første åttedel); hovedtemahodet i fiolinsonaten op. 2 har buiform opp–ned innenfor en kvint i 1. sats (t. 1–2, første firedel), mens hovedtemahodet i strykekvarsettene i op. 6 har buiform ned–opp innenfor en liten sekst i 1. sats (t. 1–2) – i alle tre tilfeller i begynnelsen av temaet. Den innledende buiformen kan dermed oppfattes som et tematisk kjennetegn ved Hurums tre kammermusikkverker.

Hovedtemahodet i t. 1–5 er et meget instrumentalt preget tema, harmonisk med kun plagale T–S forbindelser i t. 1–5 hvilket gir en litt

⁶⁶¹ Dette kan minne om Carl Nielsens ”progressive tonalitet” der en sats kan begynne i en toneart og slutte i en annen – som i Nielsens første symfoni begynte i g-moll, men som slutter i C-dur.

mørk farge. Sammenlignet med sidetemaet (se nedenfor) viser hovedtemaet en mer utbygget harmonikk: i t. 20–25 følger den lydiske vendingen T–(D)D–T i a-moll fulgt av ${}^0\text{Ds}^7/\text{TM}^7$ via D^7 til T i t. 27–33.

|²⁰ **a:** T | (D⁷)D–(D⁹)D | (D⁷)D–(D⁹)D | (D⁷)D–(D⁹)D–(D⁷)D | (D⁷) |²⁵ T^{7>} | T^{7>}
| ${}^0\text{Ds}^7/\text{TM}^7$ | ${}^0\text{Ds}^7/\text{TM}^7$ | D⁷ |³⁰ D⁷ | D⁷ | D⁷ | T |.

De siste 14 taktene (t. 33–46) i hovedtemadelen har følgende ”urolige” harmoniske forbindelser – taktene viser harmonisk kontrast til de foregående taktene ved slutten av hovedtemaet:

|³³ **a:** T | T–Ts/Sm–T |³⁵ T–S | T–S | Sp
| **B:** D–T | Ds/Tm–Ts/Sm | T |⁴⁰ T |

— T
| **Ess:** D–T | D–T /rykk: |⁴³ **E:** D–T | D–T |⁴⁵ T–D | D
| **e:** D | T

Sidetemadelen (St) fins i t. 47–80 og begynner i a-molls moll-dominant, e-moll, et modalt trekk som forsterker den mørke fargen i satsen. Sidetemaet har runnet av samme rot som hovedtemaet – det har bueformen opp-ned (se VI t. 47–49) innenfor en liten sekst og sidetemaet bygger på hovedtemahodet. Til forskjell fra hovedtemaet har sidetemaet en meget enkel harmonisering: t. 47–50 i T–D i e-moll, i t. 51–54 i T–D i C-dur, samt T–D i t. 66–75 etterfulgt av en bikadens til D-dur i t. 76–80. Sidetemaet fremstår på denne måten som et meget delikat lyrisk sidetema og det er som om Hurum ønsker å vise at hovedtemaets større

instrumentale tyngde og uttrykk lett kan omformes til en vakker lyrisk kontrast. Til dette fremheves Grieg-motivet meget tydelig – i durversjonen fiolinstemmen e²–diss²–h¹ i t. 49, i modal form i t. 53, t. 61 og 64 og i dur t. 72 samt i klaverstemmen t. 68.

Epilogdelen (Ep) finnes i t. 81–124 og begynner i V1 med hovedtemaets fire første takter i t. 81–84. Etter T–S-forbindelser i t. 81–82 følger i klaverstemmen t. 83–85 ren parallelakkordikk: D-dur, C-dur, B-dur, Ass-dur og Gess-dur, alle akkorder i grunnstilling og kvintposisjon med en avsluttende F⁷-akkord som D^{13–7} til b-moll-tonika i t. 86. T. 86–93 er harmonisert i b-moll som lydisk kadens T–(D)D–T og innleder i V1 t. 86–87 med Grieg-motivet (b¹–a¹–f¹) i V1 og som et ekko i kl t. 87. Sammenlignet med t. 81–93 gjentas hovedtemaet i en lett endret versjon i t. 94–104 og transponert til f-moll. Deretter følger en overledning frem til t. 114 med Grieg-motivet på nytt i V1 i t. 100–101 med et ekko i kl t. 101 harmonisert som lydisk kadens T–(D)D–T. I t. 114–124 følger en overledning med stoff fra hovedtemaet.

Samlet sett viser eksposisjonen i lys av hovedtemaets og epilogtemaets ”mørke” farge, en romantisk harmonikk med tydelige modale trekk samt med Griegmotivet hørbart fremhevret. Sidetemaet fremstår som et enkelt lyrisk vakkert sidetema.

Gjennomføring t. 125–195.

Gjennomføringen fremhever parallelakkordikk, Grieg-motivet og dissonansakkorder anvendt som konsonansakkorder samt modale forbindelser. Gjennomføringen åpner i V1 med Grieg motivet i modal form i t. 125–126 (på de to første taktslagene) hvoretter nytt stoff fortsetter til t. 140 med enkel T–D-harmonisering. Den enkle harmoniseringen skaper kontrast til t. 141–151 som er et parti med parallelakkordikk.

Parallelakkordikken i t. 141–151 består av V1-stemmen som i det store og

hele følger klaverstemmens underste toner (markert i klaveret med fire delstoner med tenutotegn). Parallelakkordene i kl består av oppløste akkorder i grunnstilling og tersposisjon og avsnittet avløses av g-molls dominantseptimakkord i t. 152. I avsnittet t. 153–175 fremheves Griegmotivet i Kl i t. 154 og 158 i kraftige akkorder etterfulgt av kromatiske oktavløp i t. 155–156 og t. 159–160 – som for å understreke Griegs forhold til kromatikk. I t. 162–175 følger en voldsom understrekning av septimakkorder – durseptimakkorder i t. 162–163 og t. 168–169, og mollseptimakkorder i t. 170–171 – septimakkorder som ikke oppløses eller videreføres, men som anvendes som konsonansakkorder. I t. 164–167 oppfatter jeg Dess-dur som tonika og partiet understreker modale forbindelser sammen med de selvstendiggjorte septimakkordene. Analysen blir som følge:

|¹⁶⁴ **Dess:** T-⁰D-T-⁰D | T-⁰D-T-S | ⁰D-⁰Ss-Ds^{>5}/Tm^{>5}-⁰D | T-⁰D-⁰Ss-S |

T⁷ | T⁷ |¹⁷⁰ ⁰D⁷ | ⁰D⁷ | **d:** D⁷ | D⁷ | D⁷-(⁰D)D-D⁷-(⁰D)D |¹⁷⁵ D-D⁹-D-D⁹ | T |

Dess⁷-akkorden i t. 168–169 etterfulgt av ass-moll-akkordene i t. 170–171 må oppfattes fra Hurums side som en kraftfull demonstrasjon av at de to uoppløste septimakkordene skal oppfattes som selvstendige konsonansakkorder. A-dur-septimakkorden i t. 172–175 må derimot analyseres som D⁷-akkord til T i d-moll fra t. 176.

T. 176–191 med tonika i d-moll er en gjentagelse av t. 125–140, men med tonika i c-moll. T. 192–195 er en overledning til reprisen som begynner i t. 196.

Reprisen utmerker seg ved ikke å gjenta hovedtemaet. I stedet begynner reprisen med sidetemaet og i mollsubdominanten, d-moll, som tonika i t. 196–230 – til forskjell fra eksposisjonens sidetema som er i e-moll. Sidetemaet er likt versjonen i eksposisjonen bortsett en del stemmemessige omlegginger samt at t. 220–230 har en enkel modulasjon frem til a-moll i t. 231.

Mellan t. 231–244 er reprisen lik eksposisjonen bortsett fra att 32-delsfigurene i klaveret går motsatt vei av versjonen i eksposisjonen. I resten av hovedtemaet i reprisen finner man en versjon som i det store og hele følger versjonen i eksposisjonen. Overgangen mellom hovedtemaet til kodaen fra t. 276 skjer ved enkel D⁷–T-forbindelse i t. 275–276.

Kodaen finns i t. 276–298 der t. 276–282 er lik t. 141–148 i gjennomføringen. Partiet består av oppløst parallelakkordikk hvoretter resten av partiet fra t. 282 består av oppløste akkorder i klaverets h.h. og nedadgående kromatiske oktaver. Versjonen i VI består av tematikk med kvartintervaller og kromatikk. Det er påfallende at kodaen ikke inneholder en eneste D–T- forbindelse. Det er de oppløste parallele akkordene sammen med kromatiske oktavløp samt kromatiske løp som preger kodaen. Muligens kan man oppfatte quart- og kvintintervallene som en reminisens av D–T-forbindelser.

2. sats: "Andantino doloroso"

Satsen har to deler, A og B, i en usymmetrisk form hva gjelder antall takter:

A t. 1–15, B t. 16–36 [b₁ t. 16–28, b₂ t. 29–36], B' t. 37–63 [b₁' t. 37–48, b₂' t. 49–63], A' t. 64–70, B'' t. 71–83 og Koda t 83–87.

A-delen viser en eksotisk stemning, b₁-delen har en markert modal farge,

mens t. 29–63 har en romantisk (funksjonsharmonisk) harmonikk. Med tanke på at fiolinsonaten op. 8 er komponert samtidig som ”Eksotisk suite” op. 9, nemlig 1914–1915, er det, som allerede nevnt ovenfor, ikke utenkelig at Hurum kan ha foregrevet en stemning fra op. 9 til andre sats fra fiolinsonaten op. 8. A-delen i satsen har uklar tonalitet, en mollters (ess) finnes helt kort i t. 2, mens en dur akkord finnes i t. 3 – akkordforbindelsen er fra c-moll til B-dur. A-delen har heller ikke en klar oppbygning av melodikken: A-delen består av 3 + 3 + 9 takter. Harmonikken er også utydelig i A-delen – en autentisk kadens finns først mot slutten av A-delen:

|¹¹ c: Ts⁹/Sm⁹–(D^{>5})D | D¹¹–D¹¹ | 6/4 | D¹³ |¹⁵ D⁷ | T |

b₁ t. 16–28 er et modalt parti som, bortsett fra to TS/Sm akkorder, bare inneholder modale T–S-forbindelser i c-moll. I b₁’ 37–48 finner man lydiske vendinger (T–(D)D–T) i t. 37–38 i f-moll og i t. 39–40 i b-moll, fulgt i t. 41–46 av sekvenser D⁷–T i henholdsvis b-moll, ess-moll og f-moll. b₂’ -delen, A’, B’ og kodaen viser intet spesielt nytt

3. sats: ”Scherzo: Allegro vivace”

Satsen er tre-delt – A t. 1–45, B t. 46–105, A’ t. 106–126 inklusive to takters overledning til koda t. 127–138. Satsen er sterkt folkemusikalsk påvirket – A-delene er en sprelsk springar med tempo ”Allegro vivace.” Man legger merke til at fiolinstemmen er notert i A lydisk (med diss som løst fortegn) i t. 3–17 og også klaverstemmen er naturlig nok påvirket av den lydiske tonearten. Den lydiske vendingen T–(D)D–T er en gjennomgående harmonisk vending i A-delene. B-delen kontrasterer ved sitt tempo ”kantabile ed espressivo” i Tp-tonearten fiss-moll.

Harmonisk representerer satsen intet nytt fra Hurums side. Derimot er det grunn til å understreke at Grieg-motivet – et halvtrinn ned fra

tonikatonen etterfulgt av ters i både durform og mollform og i omvending – er hørbart tilstede i satsen. Se følgende takter i VI-stemmen: allerede i begynnelsen av VI-stemmen i t. 3 (a²–giss²–e²), deretter i t. 5, 6, 7 8, 9, 10, 47, 48, 50, 55, 56, 58, 79, 80, 82, 87, 88, 90, 96 (klaverstemmen), 98 (kl), 100 (kl), 103 (kl), 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 127 og 128.

4. sats: ”Allegro appassionato”

Fjerde sats kan oppfattes som en sonaterondo, men uten epilogdel og uten sidetema (B-delen) i reprisen. Satsen begynner med en introduksjon – ”Andantino patetico” – som er et instrumentalt tema, men med eksotisk anstrøk, men like fullt med periodisk oppbygd melodikk i t. 1–18. A finns i t. 19–94 med hovedtema i a-moll. Det lange hovedtemaet er avgjort instrumentalt med et insiterende toccata-lignende akkompagnement i klaveret; harmonisk viser temaet intet nytt. B-delen i t. 95–104 står i c-moll, ⁰Dsv/Tmv-tonearten, og en 2. grads mediantforbindelse til tonikatonearten a-moll. Delen er en svært kort, lyrisk liten sats, som nærmest fungerer som en overgangsdel til A’-delen. B-delen har enkel harmonikk, men er tematisk helt forskjellig fra de andre temaene i satsen og må oppfattes som satsens sidetema. A’-delen i t. 105–124 består av det instrumentale A-temaet, men nå med et meget kontrasterende avdempet og lyrisk uttrykk (pp) sammenlignet med A-delen og med tempo ”Andantino e espressivo” fortsatt i c-moll. C-delen følger deretter i t. 125–147. Bortsett fra begynnelsen av t. 125 som har en rytmisk-tematisk likhet med takt 1, så består C-delen av nytt tematisk stoff og har h-moll som begynnende tonika t. 125–134 hvoretter satsen modulerer til d-molls dominantseptim, A⁷. Delen har $\frac{3}{4}$ rytme i t. 125–140 hvilket forsterker forskjellen til de andre delene. C-delen må oppfattes som en gjennomføringsdel. Reprisen i t. 148–214 som bare omfatter A-delen, begynner subdominanen d-moll, modulerer i t. 172–173 til (S)S-tonearten g-moll og fortsetter i t. 174, modulerer til a-molls dominant E-dur i t. 183, fortsetter i a-moll i t. 187

med modulasjon fra t. 197 til e-moll i t. 203 med overgang til koda i e-moll i t. 215–225. I og med at reprisen i all hovedsak står i plagale tonearter – S, (S)S og ⁰D – og at satsen – og dermed sonaten – slutter i molldominanttonearten e-moll får sonaten en utsydelig og uklar tonal avslutning. Men kanskje vil Hurum med dette understreke modaliteten.

Verk 14 EKSOTISK SUITE

(Op. 9)

1. “Rektah”
2. “Tsin–tsin–fa”
3. “Rektah”
4. “Ma–ma hau ming–pai”
5. “Rag Darbari Kandra”
6. “Cheu Teu”
7. “Ved Indgangen til Confucius Tempel”

Hovedkilde: F.

Innspilling: The Hurum collection vol. I nr. 4–10.

Med verk 14 op. 9 går Hurum et steg videre på veien med å utvikle sitt stilistiske uttrykk. Selv om verk 14 ikke representerer et like sterkt stilistisk skille som det verk 9 op. 4 – *Impressions. Pour le piano* – representerer, så markerer verk 14 en kraftig stilutvikling sammenlignet med tidligere verker. På s. 62–83 i *Samlebind 8* i NB kat. nr. Mus ms a 3201:1086 (kilde A i kapitlet ”Kildebeskrivelse”), har Hurum nederst på s. 73 oppgitt kilden til de melodiene han har arbeidet med i forbindelse med verk 14 op. 9: nederst på s. 73 står følgende i Hurums skrift: *Musik der Inder von Sir William James, Erfurt 1802. Diese Chines. Melodien erliet*

(?) der Verf. der (?)Orient. Collectian (?) von Eyle Irwing Sqr. welcher Lord Macarthnev (?) in seiner Gesandtschaft nach Peking begleitete.

Hurum har klart tatt inntrykk av Debussys interesse for andre musikk-kulturer enn de europeiske. I sin bok "Music in the 20th century. From Debussy through Stravinskij" skriver William W. Austin på s. 27 at "... 'nationalism' is truly a current of thought connecting Debussy with predecessors like Weber, Chopin, Liszt, Mussorgskij, and Grieg, and with successors like Bartók, Stravinskij, Falla, Vaughan Williams, Szymanowski, Villa-Lobos, and Copland. Moreover, nationalism is a principle transcending all the arts." På s. 28 fortsetter Austin: "Debussy's nationalism shows his paradoxical situation more clearly than the better-known nationalism of 19th-century composers in Russia, Bohemia, and Scandinavia. For alongside his nationalism is his deep interest in several kinds of non-European music. 'Exotism' is the common label for this interest. The word does not denote a coherent movement. It refers merely to any concern with extra-European cultures. ... Debussy's exoticism is unmistakable in his 'print' for piano, *Pagodes*. More subtle traces of it appear in the loose polyphonic or heterophonic texture of passages in nearly all his works, Furthermore, his uses of the whole-tone scale owe something to the Javanese *slendro* scale, ..." .

Anders Edling skriver at "av tradition förelåg det i Frankrike en öppenhet och ett intresse för den musikaliska folkloren i andra länder, både inom och utom Europa. Världsutställningen i 1889 ledde till stort intresse för särskilt den sydostasiatiska musikteatern. Även den kopplingen mellan exotisk och samtida-framtida musik, som Debussy är känd för, låg i viss mån i luften. I Debussys verk har orientaliska element integrerats i hela tonspråket, utan att utmärkas genom några exotiska titlar – sådana finns dock ändå hos Ravel."⁶⁶²

⁶⁶² Edling: *Op. Cit.*, s. 6.

Den første melodien i verk 14 er en indisk melodi, "Rektah". I "Harvard dictionary of music" (15th printing, 1964) kan man, under "Hindu music" s. 332ff, finne en form (av flere) som er sammenlignet med sonate-formen "since it includes the following sections: *pallavi* (first subject), *anupallavi* (second subject), *caranam* (development), and *palavi* (first subject). Each 'subject' is a short melody (four to eight measures) which is repeated several times in free variations which preserve only the main outlines and the chief notes of the 'theme.' The first subject and its variations move around the 'tonic' (*amsa*) of the raga, whereas the second subject emphasizes the 'dominant,' i.e., the fifth above. In the 'development section' both subjects are 'combined,' that is, they appear in immediate succession. Such pieces usually are opened and closed by a short instrumental passage (four measures) in which all the tones and characteristic traits of the raga are given. ... Another form ... is the *khyal*. This resembles our rondo, as it consists of a short ostinato-like motive which is repeated many times between free couplet ...".

Går man igjennom Hurums første kinesiske melodi – "Tsin–tsin–fa" nr. 2 i verk 14 – finner man to tydelige trekk – pentatonikk og tendensen til å gruppere fraser i 4 og 4 takter (noen ganger 2 pluss 2 takter) slik det er beskrevet i "Harvard dictionary of music" (15th printing, 1964) s. 136ff. Når det gjelder de etterfølgende kinesiske melodiene – nr. 4, 6 og 7 i verk 14 – kan de oppfattes som utvikling og bearbeidelse av nr. 2.

1. "Rektah"

Det er ikke mulig å avgjøre om t. 1–8 kan være et første tema (pallavi) og t. 8–14 et andre tema (anupallavi) og om det derfor er et forsøk på å komponere en form av indisk musikk – det er bare avslutningstonene som er forskjellige. Derimot er antall takter på 8 de samme som beskrevet i artikkelen i Harvard dictionary – "Each 'subject' is a short melody (four to eight measures)," men stemmer derimot ikke med beskrivelsen at melodien

”is repeated several times in free variations which preserve only the main outlines and the chief notes of the ’theme’.” Men om man oppfatter t. 2–14 som ”pallavi” og ”anupallavi” er det fullt mulig å oppfatte t. 14–25 som ”caranam”, gjennomføring, på 4 + 7 takter.

Melodien i det første stykket har identiske versjoner: t. 2–14 er lik t. 26–36 bortsett fra at opptakten i t. 2 og t. 13–14 er noe lengre enn siste takt, t. 36. Man kan oppfatte melodien i t. 2–8 som et spørsmål (frasen slutter på kvintonen g) som får sitt svar i t. 13–14 (frasen slutter på tonikatonen c). Samme forhold gjelder i t. 26–30/31 og t. 31–36.

Harmonikken består i det store og hele av hovedforbindelsene T, S og D. For å få frem det eksotiske uttrykket anvender Hurum tillagt sekst og sigøynermoll i t. 6 og 7–8 og i t. 12 og 13–14 samt i t. 29 og 35. Det eksotiske inntrykket forsterkes ved anvendelsen av dobbel oktavavstand i t. 7–8 og 13–14. Det samlede eksotiske inntrykket forsterkes ved den kromatiske nedgangen i t. 26–36.

2. ”Tsin–tsin–fa”

Stykket har ABA form og består av pentatone melodifraser på 2 og 4 takter. Bortsett fra stykkets siste takt er t. 1–16 identisk med t. 32–44. I klaverstemmen i A-delene finner man 2 + 2 + 4 + 4 + 4 takter bestående av pentatone melodifraser. B-delen består av 15 takter som utgjør en sammenhengende frase med et enkelt akkompagnement bestående av c-akkorder uten ters i t. 18–20 og akkorder med fulle treklinger, men med en overstemme farget av pentatonikk. Halvtonetrinn finns kun i VI t. 19 og i overstemmen i t. 22 i tillegg til forslagstonene i klaverstemmen i t. 17–27. Det eksotiske kommer først og fremst til uttrykk ved de korte pentatone melodifrasene sammen med den doble oktavavstanden i akkompagnementet.

3. ”Rektah”

Et meget enkelt stykke musikk bestående av seks firetakters fraser. T. 1–4, 5–8 og 17–20 er identiske i V1 og K1, siste frase i t. 21–24 er identisk med V1-stemmen i t. 1–4, 5–8 og 17–20, mens K1 er forskjellig. De to midtre frasene, t. 9–12 og 13–16 er identiske både i V1 og K1 bortsett fra første tone i hver av frasene, første frase begynner med c¹, mens andre frase begynner med tonen g. Melodikken er diatonisk, tonearten er praktisk talt gjennomført i c-moll med to unntak som gir en tydelig kontrast: i t. 12 og 16 finner vi parallelakkordikk, hvilket skaper et modalt brudd i sammenhengen – c-moll–B-dur–c-moll–B-dur. Harmonikken ellers er nærmest ordinær funksjonsharmonikk med hovedtreklanger og noen få biakkorder.

4. “Ma–ma hau ming–pai”

Også dette stykket er kinesisk med typisk pentaton melodikk. Men til forskjell fra stykke nr. 2 har melodien, som ligger i h. h. i K1., lengre fraser i stykke nr. 4. Som en reminisens av de korte frasene i stykke nr. 2, finner man 2 + 2 + 2 takters fraser i V1-stemmen i de første seks taktene. I beskrivelsen av hindu-musikk skriver Harvard Dictionary følgende om formen i en av stykkene som finnes i indisk musikk: ”Another form ... is the *khyal*. This resembles our rondo, as it consists of a short ostinato-like motive which is repeated many times between free couplet ...”. I ”Ma–ma hau ming–pai” kan det se ut som om Hurum leker med formen, for det er mulig å oppfatte stykkets form som rondo-aktig – dog uten ”a short ostinato-like motive which is repeated many times between free couplet.” Formen i nr. 4 kan oppfattes som følger: A t. 1–11, t. 12–14 er et mellomspill, B t. 15–22, C t. 23–30, B’ t. 31–38 og A’ t. 39–49.

5. ”Rag Darbari Kandra”

Stykket er i to deler – A t. 1–18 og A’ t. 19–36 i 4/4 rytme, men med ¾ rytme innskutt i t. 4–7 og t. 22–25. Det melodisk-tematiske ligger i V1-

stemmen i tempo ”Lento ed molto espressivo quasi fantasia” hvilket indikerer at det melodiske uttrykket har resitativisk karakter. Det resitativiske inntrykket forsterkes ved at oppbygningen av melodien er usymmetrisk oppbygget. Klaverklangen er mørk, med doblinger og tredoblinger av oktaver i h.h. i ytterstemmen samt i nederste stemme i v.h. Hovedtonearten er d-moll og harmonikken er funksjonell. Stykket begynner litt utradisjonelt fra et klassisk-romantisk synspunkt sett ved å begynne med en septimakkord med septimen i bassen fulgt av en ufullstendig none-akkord og en dominantseptimakkord fulgt av en tonika-akkord. En uvanlig, men fargerik akkord i sammenhengen er forbindelsen |¹⁰ **d:** T^{-3/-5}–Ts/Sm^{13<} | T |. Det er ikke klart på hvilken måte stykket gir uttrykk for indisk musikalske idealer.

6. “Cheu Teu”

Stykket har ABA-form: A t. 1–19, B t. 20–37 og A’ t. 38–56. A-delene viser en usymmetrisk pentaton melodikk. A-delen t. 1–19 har et utpreget arpegierende akkompagnement i Kl. og består av oppløste T-akkorder med to unntak – i t. 5 med en Ts/Sm-akkord og i t. 12 av en (D)D-akkord hvilket gir en lydisk vending i t. 11–13 (A-delen er notert som F lydisk, dvs. uten notert b som fast fortegn). Til forskjell fra A-delen har B-delen en utpreget symmetrisk melodikk – 4 + 4 + 4 + 4 takters symmetrisk oppdelte fraser – uten innslag av pentatonikk. B-delen fremstår som en tydelig kontrast til A-delene, men viser intet harmonisk nytt fra Hurums side i denne delen. I A’-delen legger man merke til at melodien er flyttet fra VI i A-delen til h. h. i Kl i A’-delen. VI-stemmen fremstår som akkompagnement delvis med dobbeltgrep i tremolo, delvis melodiske motiv vekselvis i oppgang og nedgang. Heller ikke A’-delen viser noe nytt hva gjelder harmonikken fra Hurums side. I klaverets v. h. finner man vekselvis tonika-akkorder i F-dur i oppløste kvartsekstakkorder og oppløste Ts/Sm-akkorder i grunnstillingsakkorder med et unntak:

t. 49 har samme akkordikk, men i G-dur/e-moll, hvilket i sammenhengen med F-dur gir lydisk klangfarge. Det meste påfallende i A'-delen er at Hurum foreskriver følgende om anvendelsen av klaverpedalen: "Pedal ist die ganze Zeit zu halten" med kun et pedalskifte i t. 49–50 (t. 49 takten med den lydiske klangfargen). Det er nærliggende å tenke på Griegs lyriske stykke "Klokkeklang" op. 54, nr. 6, i denne sammenhengen – et stykke som har samme omfattende anvendelse av fortepedalen. Hurums stykke er en usedvanlig klangstudie.

7. "Ved Indgangen til Confucius Tempel"

Stykket er tredelt i ABA. Med tanke på stykkets tittel er det nærliggende å tenke seg at Hurum i stykket har forsøkt å imitere kinesisk tempelmusikk. Hvilke instrumenter han har hatt i tankene, er ukjent. Men på bakgrunn av klaversatsen mørke uttrykk og anvendelsen av dissonanser i A-delen er det grunn til å anta at han har hatt et typisk kinesisk slaginstrument som gong-gong og cymbaler av forskjellige størrelser og diameter (cymbaler har på engelsk typisk fått navnet "china-cymbal"). Ut over gong-gong og cymbal er det vanskelig å forestille seg hvilke andre kinesiske instrumenter Hurum kan ha hatt i tankene.

Som nevnt er stykket tre-delt: A t. 1–16, B t. 17–32 og A' t. 33–50.

Melodikken er pentaton, dissonansakkordikken er påfallende i tillegg til modale harmoniske vendinger selv om de ikke er mange. Den harmoniske analysen tar ikke hensyn til melodikken – melodien blir enten del av akkordgrunnlaget, som dissonanser eller også som akkordfremmede toner. Harmonikken gir dåm av både gong-gong og cymbaler:

|a: T⁰D | T⁰D^{-5/7} | T-S^{-5/7} | T⁻³ |⁵ S⁰Ds/Tm |⁰D^{6>}-T^{6>} | T⁷-S⁷ | T⁷ | S⁷-T⁶ |

|¹⁰T⁷-S⁷ | T⁷- S⁷ | T⁷ | T-T⁷ |⁰D-⁰Ds/Tm |¹⁵ Dm⁻³ | (D)D |

e: D | T-S | T-S | T-S

|²⁰ +Ss-Ss⁻³ | T-S | +Ss-Ss⁻³-+Ss | T | D⁻³D-D⁷ |²⁵ T-D-T | ⁰D-T-⁰D | Tv | Tv

| S |³⁰ S | Tv-Tv^{6>} | S⁶-T⁷ |

a: D⁷ | T-⁰D | T-+Ss |³⁵ T-T^{6>}-T⁷ | T | S-T⁷ | ⁰D⁶-T⁷ |

|⁰D⁶-T⁶-T⁷ |⁴⁰ T⁷ | S⁷-T⁶-T⁷ | T⁷-S⁷ | T⁷-S⁷ | T⁷ |⁴⁵ T-⁰Ds/Tm | ⁰D-⁰Ds/Tm |

| Dm | T-⁰Ds/Tm-T | D⁻³ |⁵⁰ D⁻³ |

Verk 15 PASTELLER FOR PIANO

(Op. 10)

1. "Fra en gammel klosterhave"
2. "Poem"
3. "En Saga"
4. "Morgen ved Memnonstøtten"

Hovedkilder: til nr. 1 kilde I, til nr. 2 kilde M, til nr. 3 kilde Q og til nr. 4 kilde U.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 8–11.

På samme måte som verk 10, op. 5, "Akvareller," har bakgrunn i maleriteknikk så har også verk 15 op. 10, *Pasteller for piano*, maleriteknikk. Til forskjell fra akvarellteknikk, maling med vannfarger, er pastellteknikk en teknikk som anvender pulverisert kalk og fargepulver og er en teknikk som ble utviklet på 1700-tallet, senere av Edgar Degas

(1834–1917) og påvirket impresjonistene. Pastellfarger har en viss ”sverte” og ”sting”, samtidig som fargene er rolige, sobre og vakre. Pastellfarger er lyse, men samtidig dempede, for eksempel lyseblå, rosa og ferskenfargede. Forholdet mellom musikk og farger er behandlet i *Harvard Dictionary of Music* (Fifteenth printing, 1964) på s. 161f der man kan lese at ”the physical and psychological relationships between the colors and the sounds have been the subject of numerous studies.” Men ”obviously the whole matter of color-sound-synesthesia is a largely subjective experience, comparable to personal likes and dislikes of smells and flavors. More important are the synesthetic analogies between the optical colors and the timbres of instruments.” Forfatteren konkluderer imidlertid at ”any such specific coordination is of a no less subjective nature than that of color-key relationship.” (*The Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Michael Randel, 4. utg. London 2003, bringer intet nytt i sammenhengen).

Når jeg har spilt igjennom Hurums verk 15 har jeg lagt merke til at han i stor grad benytter klaverets midtre register og svært mye av doble, endog tredoble oktaver og doblinger av terser i tett leie. Sammen med mollklinger og modalitet kan man lett ”høre” at ”pastellfarger har en viss ’sverte’ og ’sting’”, samtidig som fargene er rolige, sobre og vakre. Men det er klart at det handler om subjektive synspunkter. I lys av titlene i Hurums stykker er det ikke enkelt å ”overføre” tittelinnneholdet fra et musikalsk innhold til et billedlig.

Om verk 15 op. 10 er det å si at verket egentlig ikke representerer noe nytt i forhold til forutgående verker. Modalitet og parallelakkordikk, herunder dissonansakkordikk anvendt som konsonansakkorder, anvendes gjennomgående. Til dette kommer den bevisste understrekningen av at Hurum, som nevnt, i stor grad benytter klaverets midtre register og svært mye av doble, endog tredoble oktaver og doblinger av terser i tett leie. Ved hvert stykke gir jeg en enkel oversikt av stykkets form.

1. “Fra en gammel klosterhave”

Stykket har innslag av dissonansakkorder – bare noen få i t. 21–37 for å illudere klokkeringing. Som nevnt i introduksjonen har stykket gjennomgående modalitet og parallakkordikk.

Introduksjon: t. 1–4.

A: t. 4–20, fra t. 4 eolisk.

B: t. 21–67; t. 38–47 et eolisk parti, t. 48–55 en utvidelse av innledningen, t. 1–4.

A’: t. 67–80.

Avslutningstaktene t. 80–83 er en gjentagelse av t. 1–4 transponert.

Avslutningstaktene i t. 83–87 bygger på begynnelsesmotivet fra t. 4–5.

2. “Poem”

Som nevnt i introduksjonen har stykket gjennomgående modalitet og parallakkordikk, herunder dissonansakkordikk.

Introduksjon: t. 1–5, introduksjonsforspillet i eolisk toneart, har en dåm av folkemusikalsk farge.

A: 6–18.

Introduksjonen gjentas i forkortet form i t. 19–21.

B: t. 22–37.

Introduksjonen gjentas i transponert form i t. 38–42 (sml. t. 1–5).

A’: t. 43–52.

Koda: t. 53–61. Kodaen henter sitt stoff fra t. 22–28 i B-delen. T. 57–61 er en variant av introduksjonen, t. 1–5.

3. “En Saga”

Som nevnt i introduksjonen har stykket gjennomgående modalitet og parallakkordikk, herunder dissonansakkordikk.

A: t. 1–18.

B: t. 19–35, et ariosopreget parti i eolisk toneart.

Mellomspill t. 36–41.

A': t. 42–73).

Mellomspill t. 74–82.

B': t. 83–110.

4. “Morgen ved Memnonstøtten”

Som nevnt i introduksjonen har stykket gjennomgående modalitet og parallakkordikk, herunder dissonansakkordikk.

A: t. 1–16.

A' t. 17–28.

Overledning: t. 29–31.

Gjennomføringsparti: t. 32–52 med stoff fra t. 2 og t. 2–3.

B: t. 53–72.

A'': t. 73–82.

Romansene

Etter klaverstykene i verk 15 følger en rekke romanser fra Hurums hånd. De fleste av dem – hans verk 16–19, op. 11–14, kan tidfestes til 1917 og 1918. Man legger merke til at mellom verk 1, uten op. nr. fra 1903/1904 finner man ingen romanser fra Hurums hånd før verk 16. Mens verk 1 har tekster av danske diktere, finner man at verk 16–19 har mange tekster av ny-romantikerne. Musikalsk viser Hurums romanser en mer og mer

dissonantisk stil. Sett i lys av de tekstene Hurum har valgt å sette musikk til, oppfatter jeg at Hurum har ønsket å fremstå en *moderne* komponist.

Man blir snart oppmerksom på at Hurum harmonisk sett i flere romanser setter impresjonistiske partier side om side med klassisk-romantiske. Dette er tydelig allerede i begynnelsen av ”Vi ses igjen.” Et nytt stilistisk innslag kan man finne ved at verk 17 op. 12 nr. 2 – ”Hvorfor hyler de sorte hunde” (Vilhelm Krag) – har preg av naivisme og ekspresjonisme, mens verk 18 nr. 2 op. 13 nr. 2 – ”Genrebilleder” (Vilhelm Krag) – har et tydelig rent ekspresjonistisk uttrykk; det samme gjelder verk 19 op. 14 nr 1 – ”Fandango” (Vilhelm Krag).

Verk 16 SANGE – Sang og klaver (Op. 11)

1. ”Vi ses igen” (V. Rydberg)
2. ”En blomma” (V. Rydberg)
3. ”Gloria in excelsis” (Theodor Caspari)

Hovedkilder: til nr. 1 kilde B, til nr. 2 kilde E og til nr. 3 kilde I.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 1–3.

1. ”Vi ses igen”.

Teksten er av Viktor Rydberg (1828–1895), svensk forfatter, journalist og språkforsker, religionsfilosof, oversetter, kulturhistoriker og tegner.

Rydberg var en av Sveriges viktigste forfattere på slutten av 1800-tallet, mellom Carl Jonas Love Almqvist og August Strindberg. Hans forfatterskap spenner over mange sjangere, fra romaner og dikt til essayer og avhandlinger i et bredt spektrum av emner – alt preget av en sterk idéinteresse, poetisk fantasi og med klassisk klarhet i stilens. Bland hans mest kjente diktverk er ”Singoalla” og diktet ”Tomten.” Rydberg ble

berømt og beryktet for boken ”Bibelns lära om Kristus” som fornekter treenighetslären og Kristi gudommelighet.

Diktet ”Vi ses igen” består av 30 to-linjers vers og ble utgitt første gang 1914 og er trolig et nytt og ukjent dikt for Hurum da han satte musikk til diktet.

Romansen er variert strofisk/gjennomkomponert med følgende form:

Forspill: t. 1–4. Romansen innleder i fiss-moll – fra $\text{^D}-\text{T}$ – og modulerer i t. 4–5 til A-dur.

A: t. 5–24 med følgende sentrale tekstdel: ”...riddarns son gick genom byn.” Han hilste og kysset en ”liten flicka med rosig kind.” I t. 6–12 finner man i h. h. harmonisk veksling mellom fiss-moll, ciss-moll, h-moll via D-dur til ciss-moll alt over et oktav-tremolo-orgelpunkt i v. h. på a. Partiet i t. 6–12 er tydelig funksjonelt svekket ved bruk av akkordpendling fiss–ciss ($\text{^D}-\text{T}$ -forbindelser) i klaverstemmens h. h. i t. 6–8, etterfulgt av parallelakkorddikk h–ciss–D–ciss i t. 9–12 (jeg ser her bort fra orgelpunktet på a i v. h. i kl).

B: t. 24–41 med følgende sentrale tekstdel: ”Långt skall jag färdas ... men glöm mig icke, vi ses igen!”

C: t. 41–57 med følgende sentrale tekstdel: ”Hon växte upp, och hon mindes än de ord af gossen, vi ses igen.”

B’: t. 57–69 med følgende sentrale tekstdel: ”Hon växte upp, och blev glad och schön”, men kunne aldri glemme ”riddarns son.”

A’: t. 69–80 med følgende sentrale tekstdel: ”Hon tänkte än i sin ålders höst, vi mötes åter, det är min tröst.”

Koda: t. 81–99: med følgende tekstdel: ”Och in i döden hon tänkte än: Hvad jag är lycklig ”Vi ses igen”. ”

I A-delen legger man merke til harmonikken ved teksten: ”Och gossen sade ’Godmorgen du’ och kysste henne i samma nu” – det som for alltid forvandlet den unge piken. Harmonikken ved denne teksten er speiell: |¹⁸fiss: T | T |²⁰ Ts/Sm–T | T^{8>}–Ts⁷⁺/Sm⁷⁺–T |. Den forstørrede akkorden og akkorden med stor septim i t. 21 til teksten ”kysste henne i samme nu” fremhever teksten effektivt i den romantiske harmoniske sammenhengen. Et lignende harmonisk sted finner man i t. 34–37 (B-delen) med teksten ”så sade gossen och log och gick” med forbindelsen A–G–A–C–Fiss med paralellakkordikk og en andregrads mediant (A-dur–C-dur) samt tritonusavstand – i denne harmonisk-romantiske sammenhengen står teksten spesielt tydelig frem på denne måten.

Samtidig virker anvendelsen av parallelle to oktavers avstand i klaveret svært ”morgenfriskt” ved B fra t. 24 hvilket kommer igjen i t. 57–65 med teksten ”hon växte upp och blef glad och skön” – fra B’ i t. 57 i A-dur. Frem til t. 57 går romansen i for største delen i moll, fiss moll fra B i t. 24 om enn med A-dur som en innledende takt i h-moll fra t. 41.

I kodaen viser Hurum enda noen takter med en markert romantisk harmonikk for å fremheve teksten. Kodaen begynner i A-dur i t. 81 via en kromatisk modulasjon til t. 82 med en andregradsmediant som ny tonika F-dur, parallelakkordikk i t. 88–89, andregrads mediantforbindelser i t. 90–91 (F–C) og i t. 93–94 (C–A):

|⁸¹ A: T [kromatisk modulasjon til] | F: T | S⁶ | Ts⁶/Sm⁶ |
a: S⁶ |⁸⁵ S⁶ | T | S-T |

T [a-G | F] |
F: T | ^{90}T | D | D | D | Ts^+/Sm^+ | Ts^+/Sm^+ | Ts^+/Sm^+ | Ts^+/Sm^+ |

Kodaen blir en sterk harmonisk kontrast til resten av romansen med teksten
”Och in i döden hon tänkte än: Hvad jag är lycklig ’vi ses igen’.”

2. ”En blomma” (V. Rydberg)

Om Rydberg, se foregående romanse.

Diktet ”En blomma” består av 3 fire-linjers vers. Diktet ble utgitt første gang 1914 og er trolig et nytt og ukjent dikt for Hurum da han satte musikk til diktet.

Romansen er i variert strofisk form:

A: t. 1–11 (inklusive et kort forspill).

B: t. 11–25.

A’: t. 25–35 (inklusive et kort etterspill).

Musikalsk viser romansen intet nytt fra Hurums side – man finner funksjonell romantisk harmonikk, modalitet og impresjonistiske stilelementer (parallelakkordikk, f. eks. i t. 9–10) i tillegg til noen selvstendigjorte dissonansakkorder.

Diktet handler om en blomst som vokser på en ung pikes grav. I t. 12–16 (B-delen) omtales blomstens skjønnhet der den vaier frem og tilbake i takt med nattevinden. Musikalsk er t. 12–16 et funksjonsharmonisk parti med d-moll som tonika. Man legger imidlertid merke til at Hurum fremhever nonen – i t. 12 og 14–15. Den klang han derved oppnår, kan i lys av tekstens ”nattlig vind” oppfattes som ”kjølig” – i det minste må nonen oppfattes som et krydder mot den underliggende harmonikken; det samme gjelder betoningen av den lille seksten i t. 16. Når teksten i t. 17–21

skildrer ”den bleka purpurn i hennes dräkt,” skifter Hurum til parallelakkordikk for å fremheve teksten. Sammen med betoningen av seksten mer enn nonen i t. 17–18, skifter også fargen i det musikalske uttrykk – for å svare mot tekstens ”den bleka pupurn i hennes dräkt.” I t. 19–21 fortsetter parallelakkordikken samtidig som bare nonen betones og den litt ”kjølige” klangen er tilbake. I tillegg til at romansen – sammen med en rekke andre – er et eksempel der klassisk-romantiske og impresjonistiske elementer er integrerte med hverandre, er dette også et eksempel på at Hurum ofte detaljfortolker teksten i sine romanser og at han ved små midler kan fremheve tekstlige poeng.

3. ”Gloria in excelsis” (Theodor Caspari)

Theodor Caspari (1853–1948) var mest kjent som lyriker, men av yrke var han lærer ved Oslo katedralskole 1890–1922. Welhaven var forbilde for diktningens hans, og det kommer til uttrykk i en behersket, reflektert og vemodig lyrikk. Caspari var opptatt av natur og friluftsliv, hvilket har gitt ham tilnavnet ”fjellpoeten.”

”Gloria in excelsis” er en av de minst inspirerte sanger blant Hurums romanser – hovedsakelig på grunn av den nokså upoetiske teksten. Casparis tekst består av to vers. Romansen er gjennomkomponert og inneholder funksjonsharmonikk, modalitet og parallelle dissonansakkorder og viser derfor egentlig intet musikalsk nytt. I t. 18–19 danner den nedadgående rekken av dissonansakkordene en pentaton skala.

Verk 17 SANGE – Sang og klaver (Op. 12)

1) ”Liden Kirsten” (Vilhelm Krag)

- 2) "Hvorfor hyler de sorte hunde" (Vilhelm Krag)
- 3) "Græd kun, du blege" (Vilhelm Krag)

Hovedkilder: til nr. 1 kilde C, til nr. 2 kilde E og til nr. 3 kilde H.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 4–6.

Sammen med Gabriel Scott (1874–1959) regnes Vilhelm Krag (1871–1933) – dikter, forfatter og dramatiker – som Sørlandets fremste dikter. Hans poesi har melodiøse og vemodige vers om ensomhet og erotikk, folkevise og fransk symbolisme. Med tiden fikk hans dikt en mer enkel og realistisk karakter. Landskapet er uttrykk for en melankoli, stemninger mer enn steder er målet for diktene. Hans "Digte" (1891) og "Nyere digte" (1897) er svært typisk for den nyromantiske stilens.

- 1) "Liden Kirsten" (Vilhelm Krag).

Grieg har også tonesatt Krags tekst – som Op. 60 nr. 1. Teksten består av 4 fire-linjers vers utgitt 1891. Hurum har hatt den enkle folkevisen som modell for romansen og har gitt den variert strofisk form – man legger merke til at romansen ikke har et forspill:

A: t. 1–16 (tekstens to første vers).

B: t. 16–30.

A': t. 30–43.

I "Liden Kirsten" er de første 20 taktene funksjonsharmoniske selv om innslag av kromatikk kan virke harmonisk og tonikalt tilslørende. Partiet i B-delen i t. 21–26 kontrasterer ved bruken av selvstendiggjorte dissonansakkorder. Akkordene er i tillegg gitt posisjoner som gir inntrykk av parallelakkordikk i trinnvis nedadgående bevegelse. På bakgrunn av det ikke-funksjonelle inntrykket man får i t. 21–26 kan akkordene i t. 27–

29 oppfattes som ikke-funksjonell pendling mellom en E-septim- og en D-dur-akkord; i lys av t. 30–31 kan forbindelsene på den andre siden forstås som en funksjonell veksling mellom dominant- og subdominant-akkorder i A-dur. De etterfølgende taktene, t. 31–43, som er romansens avslutning, er igjen et parti med funksjonell harmonikk.

I tilknytning til første tekstlinje i andre vers finnes en spesiell utgave av den ufullstendige vekseldominantakkorden – med hevet kvint og som 13-akkord – nærmest som for å uttrykke at vinduet glimmer: ”Liden Kirsten hun sad ved sit vindve og saa paa sin ring av guld.” I sammenhenegen får ordet ”guld” en særlig glans ved hjelp av Ts/Sm-akkorden i t. 12:

|⁸ **ciss:** D–D⁷ | T–D |¹⁰ D⁶–(D^{13/5<})D–⁰D | D⁶ | Ts/Sm | /

Til tekstens ”Og heggen dufted, mens Kirsten drømte om kjæresten sin” i tredje vers i B-delen anvender Hurum, som nevnt, en rekke dissonansakkorder – enten septimakkorder eller akkorder med tillagte sekster for å tolke og femheve teksten, akkorder som skaper en myk atmosfære:

|²⁰ **D:** Ds⁺/Tm⁺ [krom.transp.] | Ss⁷ | D⁷ | D⁹ | Ds⁺⁷/Tm⁺⁷ |²⁵ Ts⁷/Sm⁷ |

| Ts⁶/Sm⁶ | (D⁷)D |
| **A:** D⁷– S |

A'-delen begynner med en gjentagelse av t. 1, ellers består likheten mellom A og A' kun av en ”atmosfærisk” likhet med samme rytme.

2) ”Hvorfor hyler de sorte hunde”.

Krags dikt består av tre vers og ble utgitt 1891.

Romansen er gjennomkomponert og har følgende form:

Forspill: t. 1–8.

A: t. 9–20.

Mellomspill: t. 17–20.

B: t. 21–43; b₁ t. 21–34, b₂ t. 35–44.

A': t. 45–64.

Romansen har samme preg som “Gloria in excelsis” (Theodor Caspari) verk 16 op. 11 nr. 3 og virker litt uinspirert. Teksten og musikken oppfattes svært direkte: de ”hylende hunder” blir fremstilt direkte i form av en mengde oppløste og kromatiske akkorder og løp – forspillet og A-delen. Klokkingingen blir også fremstilt direkte med tomme parallelle kvinter i firedelsrytmikk i tillegg til septim- og forstørrede akkorder. b₂ t. 35–44 preges av modalitet og parallelakkordikk – for øvrig noe resten av romansen også preges av. A'-delen preges som A-delen også av oppløste og kromatiske akkorder og løp. Den programmatiske fremstillingen må kalles for naivistisk. Samtidig har romansen trekk av et ekspresjonistisk uttrykk.

3) “Græd kun, du blege”.

En enkel strofisk sang med et vers som Krag utga i 1891. Meget stemningsfull romanse i moll uten modalitet – kun i t. 14 får man følelse av modalitet.

Verk 18 SANGE – Sang og klaver

(Op. 13)

1. “Blonde nætter” (Vilhelm Krag)
2. “Genrebillede” (Vilhelm Krag)
3. “Stævnemøde” (Vilhelm Krag)

4. “Det var en deilig hane” (Vilhelm Krag)

Hovedkilder: til nr. 1 kilde C, til nr. 2 kilde E, til nr. 3 kilde G og til nr. 4 kilde J.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 7–10.

Om Vilhelm Krag se verk 17 ovenfor.

1. ”Blonde nätter”.

Diktet utgitt som ”Nye Digte” 1897.

Romansen er gjennomkomponert og har følgende form:

A: t.- 1–7.

B: t. 8–30.

C: t. 31–40.

D: t. 41–50/51, et recitativisk parti.

A’: t. 50–59.

I ”Blonde nätter” skaper Hurum – betinget av teksten – kontrast mellom et impresjonistisk parti og et romantisk. Teksten i første del er rent beskrivende og forteller om en person som med en innestengt fortvilelse i sitt sinn vandrer ute en blek og ”blomstersnehvid” vårnatt. I andre delen av teksten legger han noen av sine indre følelser for dagen og blir mer personlig. Forspillet setter både den bleke sommernattsstemningen, samtidig som bruken av harde og bløte dissonanser er med på å antyde en fortvilet grunnstemning. I den mer personlig fargeide andre tekstdelen (C- og D-delen) er det musikalske tydelig romantisk – først og fremst ved overgang til funksjonsharmonikk i tillegg til at melodikken får et ariosopreg. Når diktet slutter med samme tekstlinje som det begynte – ”i de forunderlig blonde nätter” – og hovedpersonen vender tilbake til den opprinnelige grunnstemning, gjentar Hurum forspsillet, en gjentagelse som

danner romansens avslutning. På denne måten blir både romansens form og innhold et symbolisk uttrykk for den ”åpning” av sitt innerste som hovedpersonen gjør i andre del samtidig som de grunnleggende stemninger i diktet er skildret på en meget uttrykksfull måte. Romansen ble en av Hurums mest elskede og mest fremførte.

I partiet t. 1–30 med den beskrivende tekstdelen er dissonansakkorder brukt som konsonansakkorder i t. 1–5 og 17–25, og det er høyst uklart hva som er tonika. I partiet t. 7–16 bruker Hurum plagale forbindelser (T–S i fiss-moll), og hele partiet t. 1–30 blir derved et svekket funksjonelt parti. Derimot er partiet i t. 31–40 – der hovedpersonen uttrykker sine personlige indre følelser – klart funksjonsharmonisk med h-moll som tonika fra t. 31 og med bikadens og modulasjon til fiss-moll i t. 37–40. Den kontrast som partiet skaper til det foregående partiet, blir i tillegg forsterket ved en langt mer ariosopreget melodikk i t. 31–40. Partiet etterfølges av en resitativisk del i t. 41–47 hvoretter romansen slutter med å gjenta det tonalt diffuse åpningspartiet (gjentagelsen begynner i t. 51).

Ved å sette funksjonsharmonikk og en ariosopreget melodikk opp mot et innledende og avsluttende impresjonistisk parti har den sentrale motsetningen i diktet fått et adekvat musikalsk uttrykk.

2. ”Genrebilledet”.

Romansen ligger i grenselandet mellom variert strofisk og gjennomkomponert. Tittelen ”Genrebilledet” brukes vanligvis om et kunstverk, maleri eller dikt som uttrykker en avgrenset situasjon fra hverdagslivet. Tekstens innehold i Krags dikt – utgitt 1891 – er i så måte uvanlig i og med at teksten er et meget dystert dikt om døden – hvilket naturligvis kan sies å være en del av hverdagslivet. Hurums musikk har skapt en meget dyster og brutal romanse, preget av parallelakkordikk og modalitet, med tendenser til rene kløsterklanger (se f. eks. t. 51 og 52). Partiet i t. 13–31 og 76–94 har sikkert til hensikt å skape et middelalderlig atmosfære som skarp kontrast til resten av romansen. Romansen har trekk av ekspresjonisme.

3. “Stævnemøde”.

“Stævnemøde” består av fire vers, er gjennomkomponert og har følgende form:

Forspill t. 1–4.

A: t. 5–13.

B: t. 14–39; b₁ t. 14–27, b₂ t. 27–39.

A': t. 40–49.

Romansen begynner med fire takter i funksjonsharmonikk, fulgt av en lengre del bestående av ikke-funksjonell harmonikk i t. 5–16. Avsnittet i t. 28–39 viser en ustabil tonalitet selv om avsnittet sentrer rundt A-dur/fiss-moll. Det mest karakteristiske ved avsnittet er melodiens ariosopreg. En e-moll kadens finnes i t. 35–39 fulgt av en ikke-funksjonell del i t. 40–43 med en avsluttende del med kadens i h-moll/H-dur i t. 43–49.

Hovedinntrykket i romansen er at Hurum kontrasterer en ikke-funksjonell del i t. 2–27 med en ariosopreget del i t. 28–39. Romansen viser intet nytt hos Hurum.

4. “Det var en deilig hane”.

Romansen består av fire vers, er variert strofisk, men viser intet nytt – bortsett at romansen viser at Hurum kunne komponere humoristisk musikk; romansen ble meget populær.

Verk 19 SANGE – Sang og klaver

(Op. 14)

1. “Fandango” (Vilhelm Krag)
2. “Til min Gyldenlakk” (Henrik Wergeland)
- 3a. “Nocturne” (Sigbjörn Obstfelder)
- 3b. “Regn” (Sigbjörn Obstfelder)

Hovedkilder: til nr. 1 kilde D, til nr. 2 kilde I og til nr. 3a og b kilde M.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 11–14.

1. "Fandango" (Vilhelm Krag)

Man regner at da Vilhelm Krags medstudent, Jens Thiis, fremførte diktet "Fandango" 25. oktober 1890 i Studentersamfundet i Oslo, markerer det begynnelsen av nyromantikken i Norge. Det nye innebar blant annet bruk av nye eksotiske og fremmede ord, der rim, rytme og musicalitet bryter med den tradisjonelle lyrikken til fordel for en prosaisk form. Også i motiv og tema varsler denne diktningen noe nytt. "Fandango" viser opptatthet av eksotiske steder og miljøer, utforsker menneskelige livsfølelser og intens livsglede, men også døden og det forgjengelige.

Det lange diktet har inspirert Hurum til å komponere en romanse av en helt annen form enn noen av hans tidligere. Han har latt seg inspirere av den nasjonalromantiske tidens balladeform – et dikt med et fortellende form av heroisk eller romantisk stemning og som regel forlagt til middelalderen eller tydelig fortid. Den fortellende formen viser seg i romansens form:

Forspill: t. 1–22.

A: t. 23–48.

B: t. 49–95.

C. T. 95–121.

D: 121–154.

E: t. 144–172.

Etterspill: A' t. 173–180.

Musikalsk er romansen gjennomkomponert, bredt lagt opp og en romanse som roper på orkestret. Og i 1923 orkestrerte Hurum romansen sammen med ”Blonde Nætter”, ”Nocturne” og ”Hvorfor hyler de sorte hunde”.

Men musikalsk-stilistisk viser romansen intet nytt fra Hurums side. Her finner man romantisk harmonikk med betydelig modale innslag, parallelharmonikk, forstørret akkordikk og heltoneklanger. Stedvis er klaversatsen komplisert og særlig tykk. Som et par av hans andre romanser har også ”Fandango” trekk av ekspresjonisme.

2. ”Til min Gyldenlakk” (Henrik Wergeland)

Henrik Wergelands (1808–1848) virke går over flere samfunnsområder – han var forfatter, samfunnsdebattant, avisredaktør og riksarkivar. Hans tankesett spenner over opplysningstidens idégrunnlag, en sterkt nasjonalfølelse og en romantisk livsanskuelse. Som forfatter var hans svært produktiv, men ble mest berømt for sin romantiske poesi. Han var sterkt engasjert for nasjonal folkeopplysning og for jødenes sak.

Diktet ”Til min Gyldenlakk” (gyltenlakk = blomst) består av fem vers og regnes med blant Wergelands høydepunkter i forfatterskapet. Sammen med diktet ”Til Foråret” diktet han ”Til min Gyldenlakk” på dødsleiet.

Stilistisk går Hurum ikke på nye veier. Romanse er gjennomkomponert; formdelene følger tekstversene.

Forspill: t. 1–4.

- A: t. 5–13.
- B: t. 13–21.
- C: t. 21–29.
- D: t. 29–37.
- E: t. 37–50.

3a. "Nokturne" (Sigbjørn Obstfelder)

3b. "Regn" (Sigbjørn Obstfelder)

Sigbjørn Obstfelder (1866–1900) er en av de fremste og betydeligste representant for en tidlig modernistisk lyrikk. Han ville bort fra "rimtvangen" og de faste versemålene. I sin lyrikk gir han ofte uttrykk for en følelse av angst, ensomhet og fremmedgjøring sammen med religiøse lengsler. Hans lyrikk blir ofte betraktet som et litterært motstykke til Munchs ekspresjonistiske billedkunst.

Hurums romanse "Nocturne" med fire vers fra 1893 kan oppfattes som variert strofisk med følgende form:

A: t. 1–13.

B: t. 14–22.

A: t. 23–35.

B': t. 36–47.

A-delene har en sterk dissonantisk akkordikk som blir en tydelig kontrast til B-delenes modalitet. En så gjennomført dissonantisk akkordikk som i A-delene er nytt hos Hurum og forsterker inntrykket av at han enkelte ganger tiltales av et ekspresjonistisk uttrykk.

"Regn" er et eksempel på en romanse som helt ut er behersket av impresjonistiske eller ikke-funksjonelle stilelementer og representerer også noe helt nytt hos Hurum. Det fridiatonale er langt "skarpere" utnyttet ved bruken av akkorder med stor septim, noneakkorder og harmoniske sekundintervall (se Edling, Anders: "Fransk i svensk musik. 1880–1920" s. 54ff og s. 59ff). Diktet er humørfylt og romansen har tempobetegnelsen "Allegro scherzando". Den musikalske utforming av akkompagnementet er

gjort meget treffsikkert i forhold til teksten. Bruken av stor septim, noneakkorder og harmoniske sekundintervall gir romansen den lille ”skarphet” som teksten innbyr til. I t. 6–10 legger man merke til den elegante understrekningen av ordene ”øsende” og ”pøsende” i t. 8, der Hurum i sammenhengen effektfullt får frem betydningen av disse ordene ved bare å legge til noen få sekundintervaller. Samme enkle framgangsmåte finner vi i t. 10: tekstens ”deilig og vådt, deilig og råt!” gir ambivalente følelser, noe Hurum antyder ved heltonepreget som oppstår ved tritonus-intervallet sammen med store terser.

Verk 20 [To sanger] – Sang og klaver *(Uten op.nr.)*

1. ”September” (H. V. Kaalund.)
2. ”Bjerken” (Theodor Caspari)

Hovedkilder: til nr. 1 kilde B og til nr. 2 kilde E.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 15–16.

H. V. Kaalund (1818–1885) dansk dikter, er kjent for sine danske barnebøker samt for en rekke lyriske dikt, de viktigste er ”Et Foraar” (1858) og ”En Eftervaar” (1877).

1. ”September”

Romansen kan gis formen ABA og er en enkel vakker romanse i g-moll i klassisk-romantisk stil:

Forspill: t. 1–2.

A: t. 2–10.

B: t. 11–30; b₁ t. 11–22, b₂ t. 23–30.

A': t. 31–39.

Tidfestingen av sangen er usikker. Nr. 2 er komponert før utgivelsen av op. 11 verk 16 i 1918 – se kilde E under kapitlet ”Kildebskrivelse” under verk 20.

2. ”Bjerken”

Om Theodor Caspari se verk 16 ovenfor.

Romansen har ABA-form:

Forspill som modulerer fra fiss-moll til D-dur i løpet av t. 1–5.

A: t. 5–21.

B: t. 22–35.

A': t. 36–54.

A-delene inneholder noen få selvstendiggjorte dissonansakkorder – treklanger med stor eller liten sekst – ellers er det intet harmonisk nytt ved romansen. Tidfestingen av sangen er usikker.

3) 1917–1928: Mot det norrøne

Verk 21 LILJA – Solo, mannskor og orgel (Op. 15)

- 1) Indledningsbøn
- 2) Skabelsen
- 3) Syndefallet
- 4) Bebudelsen. Kristi fødsel
- 5) Ave Maria
- 6) Kristi lidelse og død
- 7) Ave Maria
- 8) Kristus i helvede
- 9) Oppstandelsen

Hovedkilde: kilde D.

Lilja er påbegynt tidlig i andre halvdel av 1917 og ferdig i mai 1918. I forordet til den trykte førsteutgaven har oversetteren, Fredrik Paasche (1886–1943)⁶⁶³, skrevet følgende om teksten:

”Lilja” er et kvad av den islandske skald, munken Eystein Aasgrimsson, som døde i Helgesæter kloster ved Nidaros aar 1361. Kvadets navn (’liljen’) er valgt med tanke paa, og til Maria, og til Guds moder er dets hundrede vers viet. Men digitets indhold dannes av det hele verdensdrama fra skapelsen til dommen, og Kristus er dets centrale skikkelse. Foran den episke del kommer en kort indledningsbøn.

⁶⁶³ Johan Fredrik Paasche, opprinnelig født Amundsen, norsk historiker og litteraturhistoriker som særlig arbeidet med middelalderen. Paasche, som først spesialiserte seg i tysk litteratur, ble dosent i 1917 og professor 1920.

Med ”Lilja” naar den norrøne middelalders rike religiøse poesi sit høidepunkt. Aldrig er dens form mer strømmende, dens følelsesliv sterkere bevæget end her. Aldrig fandt den mer fuldtonende ord. Og kvadet var elsket som intet andet i samtiden.

Det er sin helhet oversat av undertegnede og utgit i boken ”*Lilja, et kvad til Guds moder*” (Kristiania 1915). Oversættelsen er en fri gjengivelse av diktets form og indhold. ”Ordret” er det paa ingen maate; men vers for vers dækker den meningen og søger overalt at bevare den oprindelige stemning.”

Eystein Aasgrimsson (1310–1361) var en islandsk skald og kleriker. I 1343 ble han fengslet etter å ha banket opp abbeden i Tykkvabø kloster på Island. Noen mener at det var på dette tidspunkt han skrev *Lilja*. I 1355 ble han sendt til Norge, og i 1357 dro han tilbake til Island for å inspisere kirker. Han skulle i 1360 vende tilbake til Norge, men reisen ble for hard og han døde kort tid etter å ha steget i land i Elgeseter kloster i Trøndelag. Tittelen *Lilja* er en referanse til renhet og jomfru Maria. Hurum har satt musikk til 38 vers av diktets i alt 100 vers.

I to brev – det første datert 14. mai, det andre 17. mai 1918 – til David Monrad Johansen har Hurum gitt viktige opplysninger om bakgrunnen til *Lilja*. I tillegg gir han viktig informasjon om det musikalsk-teoretiske innhold, herunder det harmoniske, i *Lilja*.

I brevet til Monrad Johansen skriver Hurum 16. mai blant annet:

Med ”Lilja” gaar det bra, – den skal ikke ha instrumental ledsagelse eller mellemspil, men er for mannskor solo – paa broder Eysteins tid fandtes der hverken orkester eller orgel. – Lilja blir sansynligvis et helaftensarbeide. – Den blir meget karakteristisk – jeg tror ikke den blir ensformig. Den falder i følgende avdelinger: Skabelsen, Syndefaldet, Bebudelsen, Kristi fødsel, Kristi lidelse og død, Kristus i helvede, Opstandelsen, Dommen, Lovprisning og bøn. Der er en tenor- og en barytonsolo. Brorson, som du nævner, er en litteransk fyr, men Lilja er skrevet ca. aar 1345 – firehundrede aar før Brorson, og heldigvis før Lutter [sic!] havde faat ødelagt kirken og ribbet den for skjønhet og mystik og poesi.

17. mai fortsetter Hurum blant annet:

“Lilja” er et gammelkatolsk dikt til guds moder. Dr. Fr. Paasche⁶⁶⁴ siger i sit forord, “Lilja” er vort kristelige Voluspaa.⁶⁶⁵ Dette kvad fra “forfaldstiden” staar som et av de mægtigste i hele vor gamle poesi. – Forfatteren, broder Eystein, var en stor synder og blev kastet i fængsel, der blev Lilja skrevet som et bodskrift. Der var 100 trappetrin fra Eysteins fængsel op i dagen derfor indeholder “Lilja” 100 vers et for hvert trappetrin. – Jeg bruker forresten kun mellom 50 og 60 vers. – Igaar 16^{de} Mai [1918] blev Lilja færdig, men nu har jeg den kjedelige renskrivingen. – Lilja er blandt det bedste jeg har laget, jeg er selv meget glad i den. – Den er for en stor del skrevet i gamle tonearter, især i dorisk og frysisk, dominantseptimakorden forekommer ikke, heller ikke modulationer, kromatiske gjennemgange eller forholdninger. – Jeg tror korene vil stusse over et par steder at maatte synge lengre rekkefølger av parallelle [sic!] kvinter.

Hvis jeg havde magten her til lands istedet for Abrahamsen og Gunnar Knudsen,⁶⁶⁶ ville jeg foretage følgende kirkereform: Først ville jeg forbyde presterne at preke saa meget, saa ville jeg lade alle organister avsætte og alle kirkeorgler nedrive og forbyde menigheten at deltage i nogenslags kirkesang. – Dernest ville jeg lade alle Lindemans koralsbøker bringe sammen i store hauger og overheldes med petroleum og brændes, og indføre den art kirkemusik som var i bruk før Martin Lutter [sic!]. Kirkemusiken skulle utføres av blandet mands- og guttekor. – Det skulle ved lov være forbudt at harmonisere kirkemusik slik som gamle Lindeman og Elling. Dernest ville jeg lade alt det hvite glas i kirkevinduerne uttage og lade indsætte smukke glasmalerier med farvet glas, som ikke vil lade saa meget av det prosaiske og realistiske dagslys igjennem, saa kirkerne blev tussmørke og mystiske – som de russiske og katolske. – Disse dunkle stemningsfulde kirkerum, kun oplyst av vokslys, ville være det rette milieu for “Lilja.”

Den harmonisk-stilistiske modellen for verket, synes å være russisk kirkesang. I *Musikkens Verden*, 1. utgave fra 1951, opplyser Hurum: ”Jeg har alltid hatt en forkjærighet for russisk musikk … for russisk musikk med sine gamle kirketonearter.” Bakgrunnen er at Hurum og frue midt i

⁶⁶⁴ Johan Frederik Paasches (1886–1943) oversettelse av Eystein Åsgrimssons *Lilja* (1915; 2. opl. 1924) regnes av flere blant det aller ypperste som vår oversetterlitteratur eier.

⁶⁶⁵ ”Voluspå” – volvens spådom, gudedikt fra den eldre Edda.

⁶⁶⁶ Lars Kristian Abrahamsen (1855–1921), embedsmann og politiker, handelsminister i Gunnar Knudsens regjering 1908–10 og sosialminister 1913–19 også i Gunnar Knudsens regjering. Gunnar Knudsen (1848–1928), norsk politiker (venstre), statsminister 1908–10 og 1913–20.

november 1916, som nevnt foran, hadde reist til St. Petersburg der han et års tid studerte blant annet med Maximilian Steinberg, Rimskij-Korsakovs svigersønn. Under oppholdet hadde han derfor stor mulighet til å studere russisk kirkesang.

Om man går ut fra at Hurum har begynt på ”*Lilja*” under eller like etter at han kom tilbake fra St. Petersburg, så er *Lilja* komponert mellom tidlig andre halvpart av 1917 og ferdig i mai 1918. Til Monrad Johansen skriver Hurum 17. Mai: ”Igaar 16^{de} Mai blev *Lilja* færdig, men nu har jag den kjedelige renskrivingen.” Som det fremgår av brevet til Monrad Johansen søker Hurum den kirkemusikk som fantes innen reformasjonen, hvilket skulle kunne bety gregoriansk sang. Musikken skulle fremføres av gutte- og mannskor. Det fysiske miljøet som skulle passe denne musikken, er kirker med farvet glass … ”som ikke vil lade saa meget av det prosaiske og realistiske dagslys igjennem, saa kirkerne blev tussmørke og mystiske – som de russiske og katolske. – Disse dunkle stemningsfulde kirkerum, kun oplyst av vokslys, ville være det rette milieu for *Lilja*.” Men å oppfatte *Lilja* som rendyrket gregoriansk sang, vil neppe være riktig.

Monrad Johansen ga uttrykk for kritiske synspunkter på *Lilja*. Dette fremgår i et svarbrev fra Hurum til Monrad Johansen over nyttår 1919 der Hurum blant annet skriver:

Det forekom mig, at du kun saa mulige svakheter ved ”*Lilja’s*” teks[t] og musik og ikke gode sider, for de steder du nævnte var jo kun en forsvindende del. – *Lilja* er et helt orriginalt [sic!] arbeide, naar jeg undtager at jeg for at træffe tidskoloritten for et par steders vedkommende har ladet mig paavirke lidt av et gammelrussisk motiv. Forøvrigt synes jeg bare at skulle faa ærgrelser av ”*Lilja*”, en skriver, at ledsagelsen til soloerne virker trættende, en anden at I tenorene ligger saa høit, at han tviler paa de orker gjennemføre det, fra Karl Nissen⁶⁶⁷ hører jeg ingenting og venter det heller ikke.

⁶⁶⁷ Karl Nissen (1879–1920–1920), norsk pianist og dirigent, var dirigent fra Cæciliaforeningen 1913–1918 og anmelder i *Aftenposten* 1912–1917.

Så langt jeg kan se, er *Lilja* ikke et verk som har bakgrunn i studier i modal harmonisering. *Lilja* har trolig oppstått på bakgrunn av møter med russisk kirkesang mens han oppholdt seg i St. Petersburg, hvilket vil si at Hurum har tatt til seg den russiske kirkesangen "in natura." *Lilja* må derfor karakteriseres som et (modalt) arkaiserende verk. Om *Lilja* kan man på den annen side påstå att det handler om et klassisk-romantisk verk der den klassisk-romantiske harmonikk er meget sterkt redusert, men i stedet erstattet med betydelige modale arkaiserende elementer i tillegg til impresjonistiske elementer. I brevet til Monrad Johansen nevner Hurum tonearter, akkorder, modulasjoner, kromatiske gjennomganger og forholdninger. Det er enkelt å avklare spørsmålet om forholdninger – så langt jeg kan se, finnes det ingen i verket. Det finnes heller ikke modulasjoner og kromatiske gjennomganger i betydningen "funksjonsharmoniske forbindelser og modulasjoner." Bortsett fra ved overgangen mellom t. 33–34 og t. 41–42 i vers 17 og ved overgangen mellom t. 18–19 og 26–27 i vers 18 der man finner forbindelsen D⁷–T, finner man ellers ikke D⁷–akkorden i verket. Derimot finner man septimintervallet – g–f – som samklangintervall videreført stemmeføringskorrekt til g–e, se f. eks. i 5. vers t. 11–12 og 15–16.

Selv om gjennomgangen ikke tar sikte på en detaljgjennomgangåelse, forsøker jeg å peke på viktige stilistiske arkaiserende forhold – i tillegg til impresjonistiske stilelementer – i relasjon til teksten. Russisk kirkesang er et spesifikt eget område i musikhistorien, men det er et område jeg ikke kjenner. Om det skulle være så at Hurum i virkeligheten hadde skaffet seg en reell bakgrunn for denne type kirkesang, må et spesial-studium om dette avklares senere. Det som taler mot at Hurum har skaffet seg en teoretisk bakgrunn for å kunne skape en stilistisk korrekt russisk kirkesang, taler det følgende i brevet til Monrad Johansen: "Lilja er et helt orriginalt [sic!] arbeide, naar jeg undtager at jeg for at træffe tidskoloritten for et par

steders vedkommende har ladet mig paavirke lidt av et gammelrussisk motiv.”

At Hurum fikk motbør av kritikerne der *Lilja* ble fremført, er naturlig. Et slikt verk er ikke tidligere komponert i Norge. Russisk kirkesang var ganske enkelt ikke kjent i Norge på denne tiden. *Lilja* fremstår derfor som et meget fremmedartet stykke musikk.

De meget korte partier som hvert vers er, vil ved en fremførelse av verket kreve nøye hensyntagen til det musikalske foredraget – de dynamiske tegn – og tempobetegnelsene. Bare da vil *Lilja* kunne håpe på en vellykket fremførelse og kunne nå frem til et publikum.

Kilde F viser en omarbeidet versjon av *Lilja*, en versjon som benytter orgel. Som kilde F viser, har Hurum gått bort fra versjonen av op. 15 slik en finner den i førsteutgaven, kilde D; imidlertid ser det ikke ut til at den nye versjonen noen gang ble trykt og utgitt. Versjonen i kilde F er skrevet delvis med blått blekk, delvis med blyant, inneholder et vell av korreksjoner, overstrykninger og tilføyelser og er vanskelig å lese. Derfor er gjennomgangen nedenfor basert på kilde D, førsteutgaven.

1) Innledningsbøn.

Andantino serioso. Krysstoneart.

Innledningsbønnen skaper kontrast mellom modalitet og funksjonsharmonisk harmonikk: første halvdel, t. 1–10, går i ciss dorisk, andre halvdel, t. 11–17, har funksjonsharmonikk og har E-dur som tonika. De to siste taktene har følgende harmonikk:

|¹⁶**E:** T–D–Ts/Sm–Ss– Ts/Sm–D | T |.

Innledningen er identisk med det siste verset, vers 38.

2) Skabelsen. Hele avsnittet har tempo *Allegro moderato* og har i det store og hele en lys, om enn en modal ”grunntone” med relativt hurtig tempo.

1. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

De åtte første taktene har h dorisk som toneart. Man legger merke til den lydiske vendingen (T–(D)D–T) fra første slag i t. 8 frem til første åttedel i t. 12 for å fremheve teksten: ”vande over vindkold himmel, ild og is under vandrestjerner.” Se også parallelsted i neste vers, t. 8–12. De to siste taktene har en uvanlig, men uttrykksfull avsluttende kadens:

|¹⁶**H:** S⁷–S^{-5/+4}–T | T |.

2. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

Bortsett fra de fire siste taktene er verset en lett rytmisk endret versjon av foregående vers og dermed dorisk toneart i de første åtte taktene. Men legger merke til den lydiske vendingen (T–(D)D–T) fra første slag i t. 8 frem til første åttedel i t. 12 for å fremheve teksten: ”sendte saa levende sjæl til stoffet, ledet den gjennom legemets aarer.” Se også parallelsted i foregående vers, t. 8–12. De siste taktene har følgende forbindelser der man legger merke til parallelakkordene i t. 14–15:

|¹⁴h–A | G |
| **G:** T | S⁶–T | T |

3. vers.

Krysstoneart.

For størstedelen går verset i e eolisk. Navnet ”Adam” fremheves i t. 3 i en fulltonende e-moll-akkord i grunnstilling og oktavposisjon i *f* med etterfølgende generalpause. Foran og etter navnet er styrkegraden *mf*. Det

er tendens til ordmaleri i t. 11–12 der teksten ”I en søvn, som dyp og stille” fremheves ved den forminskede klangen i de to første taktslagene i t. 12. For øvrig ingen kommentarer.

4. vers.

Krysstoneart.

For størstedelen går verset i e eolisk. På samme måten som navnet ”Adam” ble fremhevet i vers 3, fremheves også navnet ”Eva” – nå i p som en E-dur sekundakkord, med styrkegraden *mf* foran og etter navnet med etterfølgende generalpause. For øvrig ingen kommentarer.

3) Syndefallet. For ytterligere å variere uttrykket anvender Hurum i 3. del forskjellen mellom tonearter, helt og halvt kor og tempobetegnelser. Store deler av del 3 har påfallende meget av *pp* som dynamikk.

5. vers.

Allegro moderato. Uten fortogn.

De første fem taktene er i a eolisk, t. 6–10 i e frygisk, mens t. 11–19 er i g mixolydisk. Man legger merke til intervallene på 3. og 4. slag med g–f videreført til g–e på 1. slag i t. 11–12 og 15–16: det er naturligvis ikke en septimakkord videreført til en tonikaakkord, derimot et septimintervall videreført til et tonikaintervall.

6. vers.

Moderato. B-toneart.

Hurum anvender ordmaleri i t. 2 og 4 ved tritonusintervallet ved ordene ”faldne engel” og ”forbandelsens byrde.” Han søker også å få frem en stemning i t. 12–13 ved teksten ”dødens bitre bærme” ved anvendelsen av det nedadgående frygiske nederste tetrakkord d–c–b–ass–g. I t. 12–21 understrekker Hurum teksten ”Bryggende dødens bitre bærme lister han

ormeham over sin ondskap, kommer, Guds skabning fra Gud at skille” ved å intensivere både tempo – ”*poco allegro e energico*” – og strykegrad – *mf* til *f* hvoretter *pp* overtar i t. 19–21 med teksten ”kaller paa kvinden og forsker stille.” Samtidig beveger toneartene i t. 12–21 fra unison g i t. 12 til tersen ess–c i t. 15 via akkordene B–Gess–b–ess–b–Gess–Cess–Dess–Cess. I lys av tekstinneholdet kan man derfor oppfatte den meget sjeldne anvendte Cess-dur med 7 fortegn som en symbolsk adskillelse fra ondskap tekstens ”Guds skabning fra Gud at skille.” Samtidig er det tekstlige innhold motsigelsesfullt med tanke på det musikalske uttrykk i t. 19–21 – dur og *pp*.

7. vers.

Allegro moderato. Halvt kor. Løse fortegn.

Djevelen.

Hurum har sine ord i behold når det gjelder ikke å foreta modulasjoner i ”Lilja”. Vers 7 er en overgang fra Cess-dur i slutten av vers 6 over til en enharmonisk overgang til det melodiske intervallet diss–h i første takt i vers 7. Deretter følger H-dur i t. 4–12 hvoretter t. 13–17 har et unisont oktavsprang etterfulgt av en melodisk unison frysisk nedgang på en oktav i tillegg til en kvint frem til C-dur i t. 18–24. I avsnittet t. 4–12 finner man i tillegg parallelle kvartsekstakkorder med bare et unntak – G-dur-treklangen i t. 11. Parallelakkordene i t. 4–12 med H–C–Dess–D–Dess–C–H–[G-treklang]–H blir et ordmaleri av teksten ”bugnende grenes herlige frugter negtet Eder den, som er søtest?” i t. 8–12. Samtidig blir t. 8–12 et ordmaleri også på tekstens ”listige fiende” – djevelen – i t. 13–17. Taktene 18–24 inneholder rene C-dur-forbindelser med innslag av noen få dreietoner, noen få biakkorder samt hovedforbindelser helt *pp*. I t. 21 fremheves tekstens ord ”dødens” ved å bryte taktarten fra 4/4 til 6/4.

8. vers.

Helt kor. Moderato. Løse fortegn.

I vers 8 fremheves teksten – ”under den vikende klang” – ved hjelp av trinnene f–e i g dorisk i t. 3. Teksten fremheves også i t. 6–10 ved hjep av *f allegro energico* i fiss frygisk som kontrast til teksten i pianissimo-partiet med crescendo i t. 1–5 på den ene siden og teksten i pianissimo-partiet i t. 11–22 med sine i hovedsakelige kvartsekstakkorder på den andre siden. T. 16–19 er et parallelsted til t. 8–11 i vers. 7 – i begge tilfeller handler det om ”Djævelen”s tekst.

9. vers.

Helt kor. Moderato. Løse fortegn.

Vers 9 er en kraftfull understrekning av teksten. I t. 1–6 fremtrer den forminskede kvarten som en understrekning ved ordene ”Eva” og ”ham” i teksten ”Eva ham trodde” med styrkegraden *pp* som kontrast med den samme forminskede kvarten ved ordene ”lykke” og ”hun” ved teksten ”lykke hun tapte”, men nå med uttrykket *tempo agitato molto* og *ff*.

Avsnittet t. 7–12 blir et kontrasterende parti i c dorisk.

Takt 17–19 er en transponert versjon av t. 16–18 i vers 6 der tekstinneholdet handler om synden som ”kommer, Guds skabning fra Gud at skille” sammenholdt med t. 17–19 i vers 9 der teksten handler om Adam og kvinnen (Eva) ”Begge blev de overlistet.” Klimaks i vers 9 følger i t. 20–23 med en kraftfull nedgang av nedre tetrakkord av den frygiske skalaen: d²–c²–b¹–ass¹–g¹.

10. og 11. vers.

Andantino. Allegro moderato. B-toneart.

Ingen kommentar.

12. vers.

Allegro moderato. B-toneart.

Ingen kommentar annet enn at 1. tenorene har et svært høyt leie i t. 9 med b² og ass² i *mf*.

4) Bebudelsen. Kristi fødsel.

13. vers.

Andantino. Krysstoneart.

I t. 10 og 12 fremheves tekstens ”verdens mørke” og ”helveddypet” på de to første taktslagene med en A^{7<}-akkord. Ellers ingen ytterligere kommentarer.

14. vers.

Allegretto. Krysstoneart.

I t. 5–7 finner vi for første gang fauxbourdon-akkordikk i verket (tidligere i verket finner man anvendelse av en rekke parallelle kvartsekstakkorder, se f. eks. vers 7 t. 4–11 og vers 8 t. 11–19). Som kontrast avsluttes vers 14 med doriske vendinger i 1. bass med 2. bass som orgelpunkt – en enkel understrekning av teksten i taktene 10–18: ”Flyv til jorden! Forkynd Maria, jomfruen skjær, mot Herren lydig, at Guds søn og himlenes glæde vil med hendes kjød sig klæde.”

15. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

I t. 8 og 14–15 finner man på nytt en A^{7<}-akkord. I takt 8 kan man begrunne dissonansen som en fremheving av tekstens ”levende kilder”, og det samme i t. 14–15 med tekstens ”sind det rene glædes hun ved at trøste og tjene.” Ellers ingen kommentarer.

16. vers.

[Allegro moderato. Krysstoneart.]

Musikalsk er verset en rytmisk lett endret versjon av vers 15 tilpasset tekststavelsene. A^{7<}-akkorden finns i t. 7, 8 og 14. A^{7<}-akkorden fremhever teksten – ”glad gjennom farvespillende sfærer” – i t. 7–8; det samme gjelder i t. 14 med teksten i t. 13–14: ”Kydskheten selv var hjemme derinde”. Ellers ingen kommentarer.

5) Ave Maria. Vers 17 og 18 har stort spenn i det musikalske uttrykket 17. vers.

Moderato. Krysstoneart/uten fortegn.

Første vers med solistinnslag. Til tross for at Hurum skriver i brevet til Monrad Johansen at det ikke finnes kromatiske gjennomganger i verket, finnes det en slik i vers 17: i t. 6–8 i 1. bass-stemmen finner man e–eiss–fiss: A–A^{5<}–fiss. Kromatisk modulasjon finnes i form av anvendelse av varianttoneartene A-dur til a-moll i t. 13–14. Anvendelsen av den uvanlige versjonen av den fryske kadensen ^{+S⁶–0}D i t. 19–20 blir et overraskende element i sammenhengen, muligens betinget av solist-tekstens ”Du bedste av kvinder”. Forstørrede akkorder finns også i t. 33 og 41. Det samme gjelder i t. 36 der en fiss-akkord har kvart i stedet for ters til tekstens ”verdener” uten at ordmaleriet blir helt klart. Noneakkorder finns i t. 32 og t. 40, med trinnvis videreføring til en forstørret akkord i henholdsvis t. 33 og t. 41. I 33–34 og t. 41–42 finner man de første to steder der det finns en D⁷–T-forbindelse. (Et parallelsted finnes i vers 18 t. 18–19 og t. 26–27). I siste del – fra t. 30 – har vers 17 stort og vakkert emosjonelt uttrykk.

18. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

Med meget få unntak består de 12 første taktene i vers 18 av parallele treklanger i trioler i $\frac{3}{4}$ -takt, det eneste sted noe lignende finnes i verket, hvilket blir en tydelig kontrast til foregående vers og resten av vers 18. Det blir en understrekning av teksten. Noneakkorder finns i t. 17 og t. 25, med

trinnvis videreføring til en forstørret akkord i henholdsvis t. 18 og 26. I t. 18–19 og t. 26–27 finner man det andre stedet i verket der Hurum anvender en D⁷–T-forbindelse i *Lilja*. Man finner forstørrede akkorder i t. 18 og 26 samt en fissakkord med kvart i stedet for ters i t. 21 – alt som et harmonisk krydder betinget av solistens tekst i disse taktene.

19. vers.

Andantino. Krysstoneart.

Vers 19 er en musikalsk gjentagelse av vers 13 bare med tilpasninger av tekststavelsene. Leser man teksten ser man relasjonen mellom tekstinnehoidet i vers 19 og vers 13, det første verset i ”Bebudelsen. Kristi fødsel.” Vers 13 innledes med teksten ”Givet er livet! Vort kan det vorde!” og vers 19 innleder med teksten: ”Lysskjær fylder alle sfærer” hvilket kan være et uttrykk for unnfangelsen.

20. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

I t. 6, 7, 8 og t. 14 finner man den tidligere omtalte A⁷-akkorden med stor septim. Akkorden brukes ved ordene ”moder”, ”gud”, ”menneske” og ”jorden sit eie” og det er fullt mulig å se akkorden som en understrekning av disse ordene i teksten – det gir mening å oppfatte teksten og akkordgrunnlaget på denne måten.

21. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

Musikalsk er t. 1–5 en transponert versjon av t. 1–5 i vers 5 ”Syndefallet.” De fem taktene har begge a eolisk toneart. Tekstlig finns det nærhet mellom det to avsnittene – t. 1–5 i vers 21: ”Takkens hete taarer strømme nu fra glæde tindrende øine” og t. 1–5 i vers 5: ”Himlens lys var den løn, som ventet, om de paa jord kunde skaperen lyde.” For øvrig ingen

kommentarer i resten av vers 21 annet enn at resten av vers 21 består av nytt musikalsk stoff.

6) Kristi lidelse og død. Del 6 har svært forskjellig musikalsk og tekstlig uttrykk.

22. vers.

Andante espressivo. B-toneart.

Tepobetegnelsen ”andante espressivo” stemmer meget vel med det musikalske innholdet i vers 22 sett i lyset av tekstens ”Jesu gode budskap over land at lyde.” Vers 22 har et mildt uttrykk. I t. 10 og t. 12 finner man synkoper, de første i verket.

23. vers.

Allegro. B-toneart.

Vers 23 inneholder et vers i unison med et kraftfullt uttrykk forsterket av tonearten frysisk som skaper en helt særegen ”farlig” klang. Mellom vers 22 og 23 er det en meget sterk kontrast betinget både av det musikalske, men også det tekstlige. Heltonetrinnene b–ass–gess–fess flere steder i verset, skaper heltoneklang.

24. vers.

Moderato. B-toneart.

Tekstens sentrale tema er følgende: ”Sjælemorderen finder i Herrens egen hird den onde Judas” – der den forstørrede kvarten fremtrer meget tydelig i t. 2 og 4. Men man kan undres over den rene f-akkorden til navnet ”Judas” i sammenhengen; durakkorden fremhever naturligvis navet ”Judas.” T. 12–15 er en transponert versjon av t. 1–4 i vers 23, mens t. 16–20 er en videreutvikling av versjonen fra t. 5 i vers 23.

Samtidig er t. 1–11 i vers 24 en musikalsk gjentagelse av t. 1–11 i vers 6. Mellom vers 24 t. 1–11 og parallelstedet i vers 6 er det i tillegg tekstlig slektskap mellom de to stedene. Det er også en musikalsk og idemessig likhet mellom avsnittet i t. 1–5 i vers 9 og t. 1–4 i vers 24.

25. vers.

Allegro e molto agitato. B-toneart.

Tekstens sentrale tema er følgende: ”Rasende løp de for Herren at finde, fandt ham, grep ham, slog ham, bandt ham.” I stort tempo har tenorene parallele terser med heltone- eller halvtonetritt, mens 1. bassene har et gjennomgående indre orgelpunkt mens 2. bassene har ”la melodia marcato” – alt gjennom de 24 første taktene. Avsnittet fra t. 1–24 er et kraftfullt crescendert parti fra *p* til *ff* til t. 21, mens 2. bassene forsterker det kraftige uttrykket med kromatiske vendinger frem til klimaks i t. 30–34 med følgende harmoniforbindelser:

|³⁰ **c:** T | S⁷– D^{9/7} | T⁹–T | D | D |

Vers 25 er en sterk kontrast til versene foran og etter vers 25.

26. vers.

Andante espressivo. Uten faste fortegn.

De første 14 taktene av de i alt 17 taktene er en transponert versjon av vers 22. Det er et tekstmessig slektskap mellom vers 22 – ”Nu begynder Jesu gode budskap over land at lyde” – og vers 26 – ”Evig straaler den vei, han viste, kongen over jord og himmel.”

27. vers.

Allegro moderato. B-toneart.

2. bass har fire takter, t. 1–4, i frysisk toneart mens t. 5 frem til første taktslag i t. 8 har kromatiske parallelle kvartsekstakkorder. Et kort, men meget effektfullt vers.

7) Ave Maria

28. vers.

Allegretto. B-toneart.

Vers 28 har mange likheter med vers 17. Man finner parallelakkorder i tenorer og 1. basser i t. 12–15: g–A–Ass–g. Den skarpe dissonansen i t. 29 og 31 må oppfattes som ordmaleri til ordet ”blodet” og ”vunder”.

Parallelakkordikk finnes i t. 38–42 mellom tenorer og 1. Basser.

Dissonansen på de to første taktslag i t. 45 understrekker tekstsens ”blikkets dype glans var sluknet.”

29. vers.

Andante. B-toneart.

Ingen kommentar til vers 29.

30. vers.

Allegretto. B-toneart.

Baryton solo.

Bortsett fra midt i verset der man finner et parti med crescendo og decrescendo (t. 26–36) frem til forte, er verset meget avdempet og uttrykksfullt. Harmonisk har verset mye av det samme man finner i vers 28.

31. vers.

Allegro e agitato molto. B-toneart.

Verset er musikalsk sett praktisk talt en gjentagelse av vers 25.

32. vers.

Andantino. Allegro moderato. B-toneart.

Verset er en musikalsk gjentagelse av vers 10 og 11. Det er mulig å se en idemessig forbindelse og fortsettelse mellom teksten i versene 10, 11 og 32. Versene avslutter meget kraftfullt i dorisk t. 14–16.

33. vers.

Andante espressivo. Ingen faste fortegn.

Verset er avdempet og ikke spesielt modalt preget. Det er det andre vers der man finner synkoper – i t. 10 og 12. Derimot finner man det lydiske fjerde trinn (fiss) til ordet ”dig” i t. 12 i teksten ”stækkende hænderne efter dig, Herre”.

8) Kristus i helvede

34. vers.

Allegro vivace. B-toneart.

Verset har frygisk toneart i t. 1–4 og kromatiske oktavparalleller i t. 5–8. Sammen med vers 34, vers 25 og vers 31 er disse versene de eneste vers som har tydelige innslag av kromatikk i verket. I t. 9–12 finner man førstemt parallelakkordikk i oktavposisjon med bare ett unntak – tredje taktslag i t. 11. Vers 34 – sammen med vers 35 – er to sterkt agiterte og kontrastfylte vers – ikke minst med tanke på det hurtige tempoet.

35. vers.

Allegro agitato. B-toneart.

Verset er preget av parallele oktaver, tomme kvinter og orgelpunkt. Vers 35 – sammen med vers 34 – er to sterkt agiterte og kontrastfylte vers – ikke minst med tanke på det hurtige tempoet.

9) Oppstandelsen

36. vers.

Moderato. Ingen faste fortegn.

Verset har C-dur toneart i t. 1–4, dorisk i t. 5–9 samt har eolisk toneart (eventuelt a dorisk uten hevet 6. trinn) i t. 10–11. Se også vers 37. Sammen med vers 36, 37 og 38 samt introduksjonsverset er disse versene og t. 21 i vers 7 de eneste partier som har 6/4-dels taktskifte i verket. De tre versene skaper dermed en markert rytmisk kontrast til resten av verket.

37. vers.

Moderato. Ingen faste fortegn.

Takt 1–15 er identisk med t. 1–15 i vers 36. Versene 36 og 37 viser derimot motivisk og harmoniske forskjeller i de tre siste taktene, t. 16–18.

38. vers.

Andantino serioso. Krysstoneart.

Vers 38 er en tekstlig og musikalsk identisk gjentagelse av introduksjonsverset.

Verk 22 EVENTYRLAND – a) for klaver, b) for orkester (Op. 16)

1. "I den forheksede have"
2. "Prinsessen leker med guldæblerne"
3. "De tre Trold"
4. "Det sner og det sner"
5. "Tusselag"
6. "Nordlysdøtrene"

Hovedkilder: D (for klaver), J (for orkester).

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 1–6.

Under verk 9 og 10, henholdsvis op. 4 og op. 5, nevner jeg at Hurums overgang til verker med impresjonistiske stiltrekk representerer et stilbrudd hos ham, først og fremst ved avvik fra den funksjonelle harmonikken. Verkene viser samtidig en overgang fra absolutt musikk til en mer billedskapende og programmusikalsk musikk. Med verk 22 blir dette ennå tydligere enn tidligere. Ikke bare er titlene programmusikalske, illustrasjonen på tittelbladet gir viktig informasjon om verket. Rent umiddelbart kan der være lett å assosiere tittelen *Eventyrland* til noe eksotisk – à la Shangri-La – noe ikke-norsk eller ikke-nordisk. Slik ser det også ut til at Hurum selv kan ha oppfattet verket. I andreutgaven av ”Musikkens Verden” forteller han selv om *Eventyrland* at ”før en oppførelse av dette verket

ville jeg be en tilhører å følge meg inn i fantasiens verden å tenke seg, at han er i en skjønn have med de merkelige trær og de mest fantastiske blomster. Der er grønne plener, innsjøer med svaner, alléer av sypresser og fjerne blå fjell. Men de eksotiske trær med sine veldige kroner hadde blader, som ingen hadde sett maken til før og blant de eiendommelige blomster var der blå orkidéer, som hang ned fra trærne på lange stilker. Alt er så rart og fremmed fordi haven er forhekset. Den forekommer i et eventyr, hvor man ikke vet hva kan hende, hvor alt er tillatt, også det overnaturlige. Der falt et gulleple ned på plenen og enda et. En prinsesse med gyldne lokker løp etter dem og samlet dem opp. De tre troll er de samme som de Asbjørnsen og Moe forteller om. De hadde seg imellom bare et øye å se med, som en av dem holdt, mens de to andre fulgte. I dette stykket benytter jeg det sjeldent brukte instrument kontrafagott, som går en oktav dypere enn alminnelig fagott. Jeg ville også be tilhøreren å lytte til orkestrasjonen av ”Eventyrland”. Rimskij-Korsakov skriver i forordet til sin bok om orkestrasjon: ”Å instrumentere er å skape og det er noe, som ikke kan bli lært.”

Jeg opplever stykket noe anderledes. Ser man på tittelbladet viser det en del av en granskog og dermed ledes man av tittelbladet mot noe nasjonalt norskt eller norrønt. Denne tanken forsterkes i lys av titlene ”De tre Trold”, ”Tusselag” og ”Nordlysdøttrene.” Med nr. 1, 2, 4 og 6 i verk 22 op. 16 har Hurum skapt fire genuine impresjonistiske klaverstykker til

forskjell fra de debussystiske klaverstykkeiene i verk 9 og 10, op. 4 og op. 5 nr. 1. Stykke nr. 3, "De tre Trold", må oppfattes som ekspresjonistisk, mens det musikalske innholdet i nr. 5, "Tusselag" er en blanding av impresjonisme og ekspresjonisme.⁶⁶⁸ *Eventyrland* er ikke et syklistisk verk. Det sammenbindede ved verket er at det "eksisterer" i fantasien, kun "Det sner og det sner" kan oppfattes å representer noe konkret.

Den analytiske gjennomgangen av *Eventyrland* bygger for en stor del på kapittel 4 i Anders Edlings studie *Fransk i svensk musik 1880–1920*, Uppsala 1982.⁶⁶⁹ Edling tydliggjør sitt grunnleggende syn på impresjonismen når han skriver at

"den tendens som förmärks i tidigare fransk musik att undvika påträngande, framåtrivande stilmoment får hos honom [Debussy] nya och starkare uttryck i både harmonik, melodik och rytmik. Tonaliteten beslöjas med olika medel som heltonsklanger och – melodier och fridiatonik. ... Jämfört med de förgående seklerna grundlade Debussy en ny frihet i förhållandet till tonaliteten. Kadensbegreppet är visserligen fortfarande relevant för styckenas helhet men styr ofta inte de enskilda ackorfoljderna. Dessa kan i stället dikteras av melodiska rörelse och av ett av funktioner oberoende klangtänkande. ... Debussy vände sig, både i ord och musik, starkt emot den tyskromantiske utvecklingsestetiken ... Den musikaliska formen byggs hos Debussy upp med relativt korta enheter, ofta upprepade, som läggs till varann. De tematiska samband som finns mellan dessa är associativa och innebär inte något genomföringsartat tematisk arbete."⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Det er nærliggende å tenke seg stykke nr. 3 og delvis nr. 5 som et ekspresjonistisk musikalsk uttrykk fra Hurums side. I "The harvard dictionary of music" (1964) kan man lese: "The provocative replacement of the prefix 'im' by 'ex' was meant to indicate a complete reversal of thought, i.e., the change from 'impressions gained from the outer world' to 'expression of the inner self', in the psycho-analytical sense of the word." I Store norske leksikon er troll "i nordisk tradisjon overnaturlige vesener, som gjerne tenkes som store og stygge, men også dumme, og som stadig ligger i fiendskap med menneskene. ... Sagnene om troll er ofte knyttet til synlige minner, f. eks. steiner som skal være kastet etter en kirke." Selv om stykket ikke entydig kan oppfattes som ekspresjonistisk, er det mer som taler for et ekspresjonistisk musikalsk uttrykk enn et impresjonistisk.

⁶⁶⁹ Kapittel 4 i Edlings studie viser samme grunnleggende syn på impresjonismen som den jeg henviser til i Kölsch, Hans Friedrich: *Der Impressionismus bei Debussy*, Düsseldorf 1937. Jeg har benyttet begge studiene i gjennomgangen av Hurums impresjonistiske verker. Jeg viser forøvrig til avsnittet 2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk i kapitlet "Drøfting, sammendrag og konklusjon."

⁶⁷⁰ Edling: *Op. cit.* s. 52f.

Edling nevner i tillegg fridiatonikk, en term han anvender ”som sammanfattning för tonkombinationer ur en diatonisk skalas förråd, vilka går utanför funtionsharmonikens ramar. Detta stilfenomen spelar en stor roll i ’fransk musikstil’ 1880–1920. Fram til och med Debussy har det formen av tilläggs- eller ersättningstoner med tydelig Klangreizskapande funktion.”

1. ”I den forheksede have”

Stykkets form kan angis slik: A t. 1–9, B t. 9–24, A' t. 25–30, C t. 31–36, A'' t. 37–47, C' t. 48–53 og A''' t. 54–55. Tempo: Moderato. Med følgende undertekster: ved A t. 1: ”Rolig og uttryksfuldt”, ved C, t. 31: ”forhekset, hurtig og beveget”, ved A'' t. 37: ”rolig og drømmende” samt ved C' t. 48: hurtig og beveget”. Det er mulig å forestille seg stykket som et uttrykk for en have som forvandles fra en naturtilstand til en ”forhekset” have: ”Rolig og uttryksfuldt” ved A, B og A', ved C forhekses haven (ved hjelp av forstørret kvart/forminsket kvint), hvoretter haven fremstår som forhekset ved A'' – blant annet ved de endrede fortagnene. Som en understrekning av hva som skjer med haven i løpet av stykket, kan man sammenligne t. 1 og t. 54 og 55.

I tillegg til det som skjer på makronivået i stykket, finner man på mikronivået – eller et mellomnivå mellom makro- og mikronivået – at det er helt klart at det ikke er mulig å avgjøre hvilken toneart stykket har – tonaliteten er mer eller mindre helt tilslørt;⁶⁷¹ den tilslørte tonaliteten forsterkes i tillegg til det praktisk talt totale fravær av funksjonstenkning.⁶⁷² Den flytende stemningen (”fleeting sentiment”) forsterkes ytterligere ved

⁶⁷¹ ”Tonaliteten beslöjas”, se Edling s. 52.

⁶⁷² ”Debussy vände sig, både i ord och i sin musik, starkt emot den tyskromantiska utvecklingsestetiken ...”, se Edling s. 53.

at stykkets styrkegrad er avdempet gjennom hele stykket – bortsett fra t. 9 som har *f*, har stykket enten *p* eller *pp*. I den forbindelse legger man merke til at stykket ikke har styrkegradsangivelse ved stykkets begynnelse, kun ”Rolig og uttryksfuldt”. Det er nærliggende å tenke seg det klanglige inntrykket ved hjelp av milde pastellfarger.

A-delene er bygd opp av relativt korte partier der det tematiske slektskap mellom delene er assosiativ: A'-delen består av de første identisk like fem første taktene i A-delen, som består av 9 takter, A''-delens tematiske slektskap og toneartmessige slektskap mellom A- og A'- er også assosiativ – det samme gjelder de to avsluttende A'''-taktene; det er ikke mulig å karakterisere A-delene som å ha vært gjenstand for gjennomføringsartet tematisk arbeide. Det samme gjelder C-delene: C-delene er også assosiativ uten å kunne oppfattes som gjenstand for gjennomføringsartet tematisk arbeide.⁶⁷³ B-delen består av relativt små fragmentariske melodiske motiv uten fremadrettet bevegelse som gjentas og som legges til hverandre, men uten å kunne oppfattes som gjenstand for gjennomføringsartet tematisk arbeide.⁶⁷⁴ Motivet i overstemmen i h. h. i t. 11 gjentas på forskjellige tonetrinn i t. 13–16, 18, 21–22 med bare lett endret akkordgrunnlag; det er også mulig å oppfatte overstemmen i h. h. i t. 11–12 som en to-takters relativ kort enhet som gjentas og lett endres i t. 16–17 og t. 18–19. C- og C'-delen er på samme måte assosiative deler. Hurum viser altså samme teknikk som Debussy: i B-delen finner man svært korte melodiske motiv som gjentas og blir gjenstand for små variasjoner i stedet for tematisk utvikling; i A-delene og C-delene er de melodiske motivene lengre enn i B-delen, men med samme assosiative forhold.

⁶⁷³ ”Den musikaliska formen byggs hos Debussy upp med relativt korta enheter, ofta upprepade, som läggs till varann. De tematiska samband som finns mellan dessa är associativa och innebär inte något genomföringsartat tematisk arbete.” Edling s. 53.

⁶⁷⁴ ”Melodibildningen kännetecknas ... av korta, icke framåtriktade motiv.” Edling s. 53.

Når det gjelder harmonikken, legger man merke til at Hurum gjennomført anvender dissonansakkorder som konsonansakkorder. A- og A'-delene oppfatter jeg som basert på e eoliske grunnstillingsakkorder med 7-, 9-, 11-, og 13-akkorder. A''-delen sammenlignet med A- og A'-delene er transponert fra en e eolisk toneart til en transponert g eolisk toneart, men med eller mindre bibehold av samme noterte toner, men da med endret fortegn. B-delen består harmonisk av en rekke parallelførte dissonansakkorder, mens C-delene fremhever tritonusintervallet, den forstørrede treklangen samt heltoneskalaen.⁶⁷⁵

Om karakteristiske melodidannelser nevner Edling bueformen og bølgeformen i oppadgående eller nedadgående bevegelse som typisk for fransk melodikk. Melodikken i ”I den forheksede have” viser både bue- og bølgeform – ned (t. 1–4), opp (t. 5–7) og ned (t. 7–9).⁶⁷⁶ Den melodiske kontur som fremstår i t. 1–9 (A-delen) må sies å kunne dekke det Edling nevner på s. 74: ”Vid sidan av bågformade rörelser är pendlande, gungande melodirörelser av olika slag mycket typiska: dessutom är de senare mycket mer frekventa, nästen allestädes närvarande.”⁶⁷⁷

Når det gjelder rytmikken, anvender Hurum tydelig oppmykning av rytmiske konturer. Dette er et fenomen som var typisk for fransk musikk før Debussy, men som drevs ”av Debussy mycket längre. Täta taktartsskiftningar skapar en ny, fri rytmik.”⁶⁷⁸ I ”I den forheksede have” finner man taktskifter i t. 5, 8, 29, 32, 33, 34, 35, 37, 51 og 52 – det er 10 taktskifter i et stykke som består av totalt 55 takter. I tillegg er det tydelig at

⁶⁷⁵ Modaliteten generelt kan ”ses som den franska musikens väg bort från dur/mollsystemet och därmed som ett alternativ till den ökande kromatiseringen i den tyska senromantiken. ... Tonaliteten beslöjas med olika medel som heltonsklanger och – melodier och fridiatonik. Ledtonsverkningar ... är hos Debussy helt uteslutna. Jämfört med de föregående seklerna grundlätt Debussy en ny frihet i förhållandet till tonaliteten. Kadensbegreppet är visserligen fortfarande relevant för styckenas helhet men styr ofta inte de enskilda ackordföljderna.” Edling s. 52.

⁶⁷⁶ Edling understreker fölgende på s. 52: ”Melodin har altså ofta ett dekorativt drag – däremot finns foga av den samtida tyska melodikens direkta emotionella utflöde.”

⁶⁷⁷ *Ibid.*, s. 73.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, s. 53.

Hurum undergraver betoningen av 1. slag i takten, et karakteristisk trekk ved fransk musikk generelt i tillegg til Debussy spesielt.⁶⁷⁹

Med tanke på stykkets tittel er det ett forhold som er svært talende: A'-delen i t. 37–47 fremstår som en ”forhekset” del av A-delen i t. 1–9, og t. 54 og 55 kan ses på en lett ”forhekset” versjon av t. 1.

2. ”Prinsessen leker med guldbæblerne”

Tempo: Allegro moderato e grazioso. Med følgende undertekst: ”Lykkelig og grasiøst” og ”let og lekende”.

Formen er ukomplisert: A t. 1–25, B t. 26–54, A' t. 53–62, B' t. 63–69 med avsluttende koda t. 70–73.

På samme måte som første stykke har det andre et avdempet uttrykk – kun i en enkel takt finner man et *f* (t. 22) ellers *mf*, *p* eller *pp*. Den lekende prinsessen kommer til uttrykk i A-og A'-delene med tempo ”allegro moderato e grazioso” i styrkegraden *mf*. Det er nærliggende å oppfatte at den melodiske kontur som består av en påfallende bueform og bølgeform i oppadgående og nedadgående bevegelse, kan representerer den lekende prinsessen; triol-bevegelsene forsterker dette inntrykket.

Sammenlignet med A-delen i foregående stykke, som jeg oppfatter som en modalt farget del, er A-delen i foreliggende stykke preget av funskjonsharmonikk – man skulle kunne oppfatte det funksjonsharmoniske som en lykkelig og grasiøs ”normalitet.” Jeg oppfatter at A-delen har F-dur som tonika, men med en rekke dissonerende tilleggstoner.⁶⁸⁰ Jeg oppfatter de funksjonsharmoniske forbindelsene – med tillegg av fridiatoniske

⁶⁷⁹ *Ibid.*, s. 76.

⁶⁸⁰ De dissonerende tilleggstoner er benevnt ”fridiatonikk” og beskrevet hos Edling som følger: ”Begreppet ’fridiatonik’ används här som sammanfattning för tonkombinationer ur en diatonisk skalas förråd, vilka går utanför funktionsharmonikens ramar. Detta stilenomen spelar en stor roll i ’fransk musikstil’ 1880–1920. Fram til og med Debussy har det formen av tilläggs- eller ersättningstoner med tydlig Klangreizskapande funktion. Den karakteristiska Klangreiz som utmärker fransk fridiatonik förutsätter att sådana tilläggs- eller ersättningstoner inte – eller bara i ringa mån – är motiverade av stämrörelser eller av rörelseenergi överhuvudtaget.”

tilleggstoner (ikke markert i den harmoniske analysen) – som følger i t. 1–7:

|¹ F: T | T–S–D⁷ | T | T–Ts/Sm–D |⁵ T–S | S–T–S | Ts/Sm |.

Et markert Klangreiz-skapende innslag finner man i den kromatiske alterasjonen som Hurum gjør i t. 18: siste sekstendel i takten har hevet grunntone og kvint i dominantsekstakkorden foran og etter Ts/Sm-akkordene – en ”lek” med klangen. I t. 22–25 er det mulig å analysere taktene som tonika- og dominantakkorder som følger: | F: T | D^{13>/9>/5>/3} | T | D^{13>/9>/5>/3} | – også dette en ”lek” med akkordforbindelsen T–D. De ufullstendige dominantakkordene klinger som kløsterklanger bestående av forminsket kvint og forminsket kvart.

B-delen består av to deler, b₁-delen i t. 26–38 og b₂-delen i t. 39–52. b₁-delen består i t. 26–29 av oppløste kvintparalleller og i t. 30–33 av parallelakkorder uten terser. Melodikken i understemmen i t. 26–33 består av pentatonikk og den melodiske kontur består av bueformen og bølgeformen i oppadgående eller nedadgående bevegelse som nevnt ovenfor. b₂-delen består av oppløste forstørrede akkorder. Under forutsetning at man anvender fortepedalen i hver takt får man heltonepreg i b₂-delen i tillegg til at giss-tonen og ciss-tonen i annenhver takt fremhever den forminskede klangen i forhold til den første tone i hver av 64-delstonene, henholdsvis d³ og g³. Man kan tenke seg at B-delen symboliserer en lek med gullepler, hva nå dette kan være for et fenomen.

A’ og B’ har jeg ingen kommentarer til – annet de kommentarer jeg har til A- og B-delene og at A’-delen representerer den lekende prinsessen og B’-delen leken med gulleplene. Bortsett fra første akkord i t. 70 og 72 som er en f-moll grunnstillingsakkords i kvintposisjon er resten av akkordene i kodaen kvartsekstakkorder. Den melodiske kontur består påfallende av bueformen og bølgeformen i oppadgående og nedadgående bevegelse, alle

akkorder i parallellbevegelse. I sin bok "A study of Grieg's harmony" skriver Dag Schjelderup-Ebbe om kvartsekstakkorden og Griegs anvendelse av akkorden: "The impression of indefiniteness which the chord conveys, is very well fitted for the painting in music of the vague, soft and expectant." Med de avsluttende parallelle kvartsekstakkorder får kodaen en dus, myk og forventningsfull pastellfarget avslutning.

3. "De tre Trold"

Tempo: Allegro moderato. Med følgende undertekst: "Tungt og klumpet" ved t. 1 og "Troldene ler" ved t. 33.

Stykkets innhold beskriver stemningen rundt tre troll som – i lys av den statiske harmonikken – nærmest må oppfattes å bevege seg på stedet marsj. Trollenes latter begynner forsiktig og går gradvis sterkere og sterkere over i voldsom skoggerlatter. Klanglig har stykket mer av ekspresjonisme enn impresjonisme. I stykket kommenterer jeg lite om parallelakkordikk, heller ikke alt om fravær av funksjonstenkning, heller ikke alt om dissonansakkorder som selvstendiggjorte konsonansakkorder.

I stykket rendyrker Hurum noen viktige impresjonistiske fenomen: kombinasjonen av klangskikt, pentatone motiv, kromatikk, heltoneklanger og tritonusforbindelser – alt for å bevirke den stemning som de tre trollene kan tenkes å skape der de beveger seg "tungt og klumpet" samtidig som deres latter stadig øker i styrke frem til klimaks nå med en rå skoggerlatter flere ganger i stykket.

Stykket kan oppfattes å ha følgende tredelte form: A t. 1–27, B t. 28–58, A' t. 59–83 samt koda i t. 84–88. I A-delene er t. 1–21 og t. 59–79 identiske og viser et fenomen som finnes flere steder i Debussys verker, nemlig kontrasterende klangskikt. Fenomenet finnes i for eksempel i t. 73–84 i "La Cathedrale engloutie", nr. 10 fra bok 1 av Debussys preludier (sml. h. h. og v. h.). Et annet eksempel finnes i t. 1–14 i "Feux d'artifice",

nr. 12 fra bok 2 av preludiene.⁶⁸¹ I t. 1–17 (t. 59–79) finner man et clangskit henholdsvis i v. h. og h. h. Går man gjennom clangskiktet i v. h. i t. 1–17 finner man i de to første taktene den tvetydighet som impresjonistisk akkordbygning ofte gir opphav til: i og med at første akkord er uten ters er det ikke mulig å avgjøre tonekjønnet, og det blir ikke enklere med andre akkord – den kan oppfattes som en c-moll sekstakkord uten grunntone eller en Ess-akkord i grunnstilling uten kvint. Betrakter man de fire første akkordene, er det altså ikke mulig å avgjøre om det handler om C-dur/c-moll-akkorder som veksler med c-moll/Ess-dur-akkorder. Akkordpendlingen i v. h. i t. 1–17 (59–79) er typisk for fransk musikk i denne tiden og et statisk element i fransk musikk.⁶⁸²

Klangskiktet i h. h. viser en tydelig kontrast til v. h. – i t. 3 og de to første slag i t. 4 (61–62) finner man et pentatont motiv – f–ess–c–b–g–f. (Et eksotisk motiv som dette er kanskje ikke det man venter seg som bakgrunn mot en norsk barskog). I lett endret form finner vi motivet fra ass i t. 12 og de to første slag i t. 13 (70–71) – ass–f–ess–dess–b–ass transponert fra dess i t. 16–17 (74–75). De to motivene er assosiative og har intet gjennomføringsartet ved seg.

I avsnittet i t. 18–19 følger et kraftfullt uttrykk i *ff* med tritonusforbindelsen A–Ess. Om man oppfatter A og Ess som tonikaakkorder, så blir forslagsakkordene S-akkorder og dermed plagale T–S kadenser og dermed et modalt innslag. I t. 20 finner man følgende akkorder: A⁷–A–e–Ess⁷–Ess–b; de to e-mol- og b-moll-akkordene blir mollsubdominantakkorder til tonika-akkordene A- og Ess-dur. Klart er at Hurum med de to septimakkordene har tydeliggjort akkordene til konsonansakkorder. Takt 21 er en oktavering ned av takt 20. I t. 22–26

⁶⁸¹ Professor Arvid O. Vollnes har gjort meg oppmerksom på ”kontrasterende clangskikt” som et meget brukbart forklarende stilistisk fenomen i Debussys verk. Jeg har ikke kunnet finne et lignende fenomen beskrevet i representativ Debussy-litteratur.

⁶⁸² Edling har et eget avsnitt i sin studie om ”akkordiske rörelser” – ”pendling mellan två ackord” – s. 65ff.

følger en ytterligere understrekning av septimakkorder som konsonansakkorder og som parallelakkordikk og med tritonusforbindelse – A⁷–Ess⁷ i t. 23.

I lys av Hurums kommentar i noteteksten – ”roligt og uttryksfuldt, lidt hurtigere” – oppfatter jeg t. 28–32 som rene fargeleggingsakkorder. I t. 28 finner man to forminskede akkorder, i t. 29–30 også to forminskede akkorder i tillegg til et melodisk motiv med dissonanstonene fiss og d som forholdninger på 1. taktslag i t. 29 og 30 – forholdningene er tydelig tenkt som rene uttrykks-motiv. I t. 31–32 følger forstørrede akkorder med giss som tilleggsdissonans til den forstørrede akkorden ais–d–diss.

I t. 33–59 følger et avsnitt preget av kromatikk, crescendo og et voldsomt kraftfullt uttrykk. I t. 36–37 og 41–42 har Hurum lagt inn to kontrasterende motiv, men med bibehold av kromatikk. Fra t. 43 øker tempoet og styrkegraden stiger til *ff*, mens t. 47–52 gir en voldsom understrekning av tritonus-intervallet. B-delen avslutter i t. 53 like kraftfullt som foregående takter, men med de følgende seks taktene i decrescendo ned til *p*. Avsnittet i t. 53–58 består av heltoneakkorder som parallelakkorder, akkorder som må oppfattes som kløsterklanger – første akkord i t. 53 består av D–Ass–c–gess–b–c1. T. 80–83 er en fortsettelse og variant av foregående takter, t. 76–79. Kodaen i t. 84–87 er hentet fra B-delen.

4. “Det sner og det sner”

Et stykke som inntar en særstilling blant de syv stykkene i op. 16, er ”Det sner og det sner”, nr. 4 i op. 16: noe av det første som slår en, er dynamikken – *ppp* gjennom hele stykket. Bortsett fra et enslig decrescendotegn i de to siste taktene – et decrescendo fra *ppp* – leter man forgjeves etter den minste antydning til angivelse av dynamisk uttrykk, i stedet minner Hurum tre ganger om ”sempre *ppp*.” I tillegg synes ikke

notebildet å gi inntrykk av å stå i forhold til tittelen – den eneste hentydning til en konkret musikalsk fremstilling av den rent umiddelbare betydning av tittelen, finner man i t. 28–33 der en rekke parallelførte nedadgående kvartsekstakkorder i g frysisk over tre oktaver kan illustrere snøfall. I stedet synes stykket mer å uttrykke eller symbolisere den stemning som et snøvær uten antydning av det minste vindpust gir.

Det som i tillegg gjør at stykket inntar en særstilling, er at man ikke finner noe annet verk der Hurum benytter så mange impresjonistiske stilelementer som her. I gjennomgangen av de stilelementer han bruker, er det imidlertid umulig å fremheve ett eller et par som i særlig grad bevirker stykkets grunnstemning. Det er integrasjonen av stilelementene sammen med det ekstremt avdempede uttrykket som på en forfinet måte realiserer stykkets tittel – den ”letthet” og ”ubevegelighet”, eller om man vil, den ”tyngde” og ”bevegelighet” snøfnugg har i vindstille vær.

Tredelt form er den vanligste i Hurums klaverstykker. Jeg oppfatter imidlertid stykket som todelt, A t. 1–21 og B t. 22–45. Hurum har tatt inntrykk av Debussys måte å knytte deler til hverandre ved hjelp av assosiasjon. Han har delt stykket i to deler ved ganske enkelt å slutte akkordpendlingen i t. 21 i A-delen og begynne B-delen med ny akkordpendling i t. 22. Ved enkelt å la akkordpendlingen falle til ro i t. 21, får man inntrykk av at første del avsluttes. Begynnelsen av andre del knytter an til første del ved å ta opp igjen akkordpendlingen. B-delen i t. 22–45 assosieres på denne måten med A-delen i t. 1–21. Selv om t. 46–51 mer eller mindre er en gjentagelse av innledningstaktene, fungerer taktene som en avslutning mer enn som en selvstendig del på linje med de to andre delen.

Allerede i første takt møter man den tvetydighet som impresjonistisk akkordbygning gir opphav til. I lys av fortagnene skulle tonearten kunne være Ess-dur eller c-moll, men akkordikken i åpningen er ingen hjelp til å avgjøre hvilken av de to. Går man til avslutningstaktene, kan man få

inntrykk av at tonen c er en sentraltone, men stykket slutter uten at tonika på noen måte er avklart. Legger man på bakgrunn av sluttens fremhevelse av tonen c, er det nærliggende å legge en c-molltonalitet til grunn. Derved skulle man kunne oppfatte første akkord i t. 1 som en S-akkord – f-moll noneakkord med stor septim; den andre akkorden skulle kunne forstås som en (S)S-akkord – B-dur tersdesim-akkord med utelatt none og desim samt i 1. omvending (en annen måte å forstå andre akkord på er å se den som en ^G -akkord – g-moll noneakkord med liten none). Ingen av disse teoretiske mulighetene er imidlertid hørbare.

Det man umiddelbart hører i t. 1–2, er akkordpendling mellom akkorder i tersavstand. I denne pendlingen har imidlertid Hurum – om man ser isolert på h. h. – i de to første taktene lagt inn en kontrast – akkordpendling mellom septimakkorder i sekundavstand. Den første akkorden er en forstørret akkord (kvinten er hevet) med stor septim, den andre må, slik den ligger, oppfattes som en mollakkord med liten septim. Isolert sett blir resultatet akkordvekslinger mellom akkorder med ”skarpe” og ”milde” dissonanser. Bildet forstyrres imidlertid av at ass på 2. slag i v. h. blir liten none i g-moll-akkorden i h. h. Forøvrig består akkordikken i v. h. av en stor septimakkord uten ters som veksler med et tritonusintervall der en av tonene er doblet.

A-delen i t. 1–21 kan oppfattes som å bestå av to klangskikt (om klangskikt se også foregående stikk). I v. h. består skiktet i t. 1–8 mellom akkordpendlig mellom septimakkorder og forminskede kvinter. I h. h. er klangskiktet mer variert. Det består av akkordpendling mellom septimakkorder i tredje omvending (t. 1–2 og 5). I tillegg finner man et kort melodisk motiv i t. 3–4 som består av et oktavsprang, $c^2–c^1$, som fremhever stikkets sentraltone. Karakteristisk undergraver Hurum betoningen av 1. taktslag.⁶⁸³ I t. 6 fortsetter akkordpendlingen i v. h., mens

⁶⁸³ Edling betoner på s. 76 at ”starka taktdelar, särskilt ettor, undergrävs.”

Hurum i h. h. parallellfører septimakkordene i stigende sekundtrinn. Det melodiske motivet i t. 3–5 varieres i t. 7–8. Som man ser, består variasjonen i at det nedadgående oktavspranget i t. 3–5 utvides til et nonesprang i t. 7; den ene tonen er i tillegg blitt et intervall i form av store terser, og oktavspranget opp er beholdt i overstemmen, mens understemmen er utvidet til et desimsprang. Igjen er betoningen av 1. slag svekket.

De to klangskiktene fortsetter i t. 9–12 og i overstemmen i h. h. finner man et melodisk motiv på toppen av parallelle kvintklanger mot kvartakkorder i v. h. – bortsett fra på 1. slag i t. 11 og 12. I h. h. dominerer tomme parallelle kvinter med et pentatont motiv (et eneste halvtonetrinn finnes i overstemmen på overgangen mellom t. 9–10). I t. 9–12 kontrasterer de to klangskiktene med t. 1–8 ved å være mere sammenvevd med hverandre. I t. 13–17 knyttes de to klangskiktene med hverandre med det resultatet at t. 13–17 blir det eneste avsnittet i hele stykket som kan oppfattes som et tydelig funksjonelt avsnitt. I t. 18–21 opphører adskillelsen av klangskiktene ved å overgå i et heltoneavsnitt. Selv om det teoretisk foreligger en kvintforbindelse mellom siste akkord i t. 17 og første akkord i t. 18 ($F^7-B^{7/6}>$), er det mer nærliggende å oppfatte at septimakkorden i t. 17 ”videreføres” til heltoneklanger i t. 18 – tonematerialet i takten som helhet utgjøres av heltoneskalaen ass, b, c, d, e, gess.

Partiet i t. 22–27 assosieres til t. 9–12 ved bruken av tomme klanger i h. h. og i all hovedsak kvartakkorder i v. h. Det melodiske motivet i overstemmen i t. 24 og 26 kan dessuten betraktes som en assosiasjonsvariant av motivet i overstemmen i t. 9–10. Samtidig er t. 26 en assosiert variant – ikke tematisk utvikling – av t. 24. I t. 28–33 finner man de ovennevnte nedadgående kvartsekstakkordene i g frysisk; i t. 34–45 tjener et oktavintervall g^2-g^3 som orgelpunkt mot underliggende

parallellførte store terser (t. 36–39) og forstørrede klanger (t. 40–45). Avslutningen i t. 46–51 er en meget lett endret versjon av de innledende første fem taktene, og stykket slutter med en ufullstendig (S)S⁹-akkord (i forhold til tonika c-moll) som konsonans.

5. “Tusselag”

Stykket viser både impresjonistisk og ekspresjonistisk uttrykk. Tittelen ”Tusselag” betyr ”en samling småtroll”. I folketroen var tussene kortvokste underjordiske vesen som levde i nærheten av menneskene. Stykket har karakter av allegro, om enn med et visst moderat innslag.

For å fremstille en samling av de kortvokste tussene og den stemning de skaper, anvender Hurum flere musikalske elementer – fremfor alt sekundintervallet (se h. h. i t. 1). Å la et intervall fremstå sentralt i et stykke, er ikke fremmed blant Debussys verker. Man kan tenke på anvendelsen av sekundintervallet i ”Pour remercier la pluie au matin” i nr. 6 fra ”Six epigraphes antiques” og ”Jimbo’s Lullaby” i nr. 2 i ”Children’s corner” eller den tydelig anvendelsen av store terser i ”Voiles” i nr. 2 i ”Préludes”, bok I.

Stykkets form kan angis som A t. 1–27, B t. 28–46 og A’ t. 47–56. Sekundintervallet må oppfattes som å representere et kortvokst vesen, et lite troll. I v. h. i t. 1–2 finner man et melodisk motiv (motiv 1) som utgjøres av en forminsket ters – d–fess. Innbefattet den første noten (d) i forslaget handler det om en liten ters. Man kan oppfatte sekstendelen i siste slag i h. h. i t. 1 og de tre første taktslagene i h. h. i t. 2 som et kort motiv (motiv 2) samt sekstendelstriolen på siste slag i h. h. og både h. og v. h i t. 3 som et melodisk motiv (motiv 3). Disse tre melodiske motivene må oppfattes som ”korte, icke framåtriktade motiv.”⁶⁸⁴ Det kan være viktig å

⁶⁸⁴ *Ibid.*, s. 53.

understreke at ”den musikalske formen byggs hos Debussy upp med relativt korte enheter, ofta upprepade, som lägga till varann. De tematiska samband som finns mellan dessa är associativa och innebär inte något genomsföringsartat tematiskt arbete.”⁶⁸⁵

Motiv 1–3 mangler alle tre tematisk fremdrift – det eneste måtte være B-septimtreklangen som oppstår i motiv 3. Bortsett fra triolbevegelsen i motiv 3, preges alle tre motivene av kromatikk. I t. 7–10 finner man en kromatisk parallelført sekundrekke over en desim kombinert med motiv 1.

Fra t. 11–16 følger et avsnitt som blir en kontrast til de foregående taktene. Det handler om et avsnitt som preges av pentaton melodikk. Fra t. 16–19 følger motiv 1 i v. h. hvoretter t. 20–27 viser innslag fra stykke nr. 1, ”I den forheksede have”, og nr. 3, ”De tre trold”: t. 20 og t. 22 kan oppfattes som assosiert motiv til t. 31 i stykke nr. 1, mens t. 23 og 25 er hentet fra åpningen av stykke nr. 3. Taktene 26–27 er hentet fra B-delen i nr. 3.

De kortvokste underjordiske vesnene er tydlig også urolige vesener tatt i betraktning av de gjentatte vekslingene av taktartene. I løpet av A-delens 27 takter finner man 12 taktskifter. Tette taktartsforandringer er typisk for Debussy. ”Den ’uppmjukning’ av rytmiska konturer som skett hos t. ex. Gounod och Massenet ... drivs av Debussy mycket längre. Täta taktartsskiftninger skapar en ny, fri rytmik.”⁶⁸⁶

Frem til t. 24 i A-delen er det musikalske uttrykket avdempet – de styrkegradene som angis er *mf*, *p* og *pp*. I t. 24 intrer *subito f agitato* samt *ff* i t. 25 – det er som om ”De tre trold” ankommer scenen. B-delen har tempo ”Allegro agitato” med følgende undertekst: ”brummende og mumlende.” Styrkegraden begynner i t. 28 med *p* med ”cresc. poco a poco” fra t. 32 med ”ophidselsen stiger” i t. 34 med *f* etterfulgt av cresc. i t. 37. I t. 38 står ”de slaas.” Det er ikke uten videre klart hvem som slåss fra t. 38, men

⁶⁸⁵ Loc. cit.

⁶⁸⁶ Loc. cit.

ettersom motiv fra "De tre told" finnes ved slutten av A-delen, er det grunn til å anta at "De tre trold", som jeg antar kan oppfattes som store troll, slåss med tussene, de kortvokste underjordiske vesener.

Det er tydelig at sekundintervallet er sentral også i B-delen. Det er helt klart i t. 28–31, men også i avsnittet t. 32–37 er sekundintervallet klanglig medvirkende om enn i omvendinger – underforstått at man anvender fortepedalen i hver sekstendelsfigur: i t. 32 finner man tonene A og H i klangen på 1. og 3. slag, og G og f i klangen på 2. og 4. slag, i t. 33 finner man tonene A og H i klangen på 1. og 3. slag og Diss og ciss, i t. 34 finner man tonene c og d på 1. og 3. slag og tonene Aiss og giss, i t. 35 finner man tonene c og d på 1. og 3. slag og tonene Fiss og giss/e i klangen på 2. og 4. slag, i t. 36 finner man tonene f og g på 1. og 3. slag og H og ciss^{1/a} på 2. og 4. slag og i t. 37 finner man tonene aiss og c¹ på 1. og 3. slag og tonene e og fiss^{1/d¹} på 2. og 4. slag – sekundintervallet eller dets omvending septim eller i form av noneintervall finnes i alle taktene i t. 28–37. Det er en viktig ingrediens i det klanglige uttrykk som finnes i disse taktene og som skaper det "brummende og mumlende" uttrykk.

I B-delens siste takter – "De slaas" – legger man merke til t. 38–41 i *ff* og *fff* med oktavene i sekund-bevegelsen på 1. og 3. slag i v. h. med forstørrede akkorder i t. 38 og sekundakkorder i t. 40–41, heltone-oktaver i t. 42–45 og forstørrede akkorder og dissonansakkorder samt motiv 1 i t. 43–44.

A'-delen – "Moderato" med underteksten "rolig og resignert" – inneholder motiv 1 og motiv 3 i assosiert versjon. Man legger merke til at B-delens "brummende og mumlende" opphisselse, slåsskampen og den rolig og resignerte avslutningen i A'-delen har medført ensartet rytme i 4/4 takt.

6. "Nordlysdøtrene"

Tempo: Allegro molto. Med følgende undertekst: "hurtig og flimrende" ved t. 1, ved t. 32 "hurtig og bølgende", ved t. 37 "glitrende", ved t. 43 "mørkt og rolig" og ved t. 75 "rolig".

Nordlys "fødes" på solen. Ladde partikler slynges ut fra overflaten på solen etter kraftige solstormer. Noen av disse partiklene kommer mot jorda og når de når frem, ledes de langs det beskyttende magnetfeltet mot den magnetiske Nord- og Sørpolen. I en ringformet sirkel rundt de magnetiske polene treffer partiklene de øverste lagene av atmosfæren. Nordlyset kommer i et utall av fasonger; som blafrrende gardiner, som bevegelige buer og bånd, som rullende røyk. Fargen er som regel elektrisk overjordisk grønn. En akvarell av Gerhard Munthe (1849–1929) med tittelen "Friere" med en tilleggstittel "Nordlysdøtrene" fra 1892 kan ha vært Hurums inspirasjon til klaverstykket med tittelen "Nordlysdøtrene".

Stykket kan deles i følgende deler: A t. 1–31, B t. 32–42, C t. 43–51, A' t. 52–70, B' t. 71–74 og D t. 75–84. A-delen inneholder sekstendelsfigurer bestående av veksling mellom kvartsekstakkorder og tomme kvinter som til sammen utgjør noneakkorder – alt i *pp*. Frem til t. 21–22 ligger klaverklangen i øvre halvpart av klaveret og skaper en eterisk litt kald klang. I t. 22–31 beveger klaverklangen seg nedover i registret med tritonusforbindelser. Det er nærliggende å tenke seg at A-delene kan symbolisere verdensrommet, mens B-delene symboliserer nordlyset – "hurtig og bølgende" – og dermed "nordlysdøtrene." B-delene inneholder i t. 32–34 og 71–73 samlet sett oppløste kløsterklanger, det samme gjør også t. 37–41, men med innslag av tritonusintervaller. Klanglig og klaverteknisk blir B-delene en tydelig kontrast til A-delene. Det er fristende å oppfatte den pentatone skalaen som ligger til grunn for t. 35–36 som uttrykk for at "nordlysdøtrene" består av fem individer.

C-delen i *mf*-styrkegrad og i den nedre delen av klaverets register, skaper en meget mørk atmosfære – et symbol på verdensrommet. Delen kan deles i to – t. 43–45 og t. 46–51 – i tersavstand. Den skala som ligger til grunn for delen består av det nedre tetrakkord av lydisk d–e–fiss–giss og det øvre tetrakkord av dorisk a–h–c–d.

De avsluttende taktene, t. 79–84, består som meloditoner fra det øvre tetrakkord av den melodiske mollskala. Hver akkord veksler mellom grunnstillingsakkorder i oktavposisjon og kvartsekstakkorder i oktavposisjon. Siste akkord i stykket er en kvartsekstakkord *pp* og decrescendo med underteksten ”langt borte”, som for å understreke uendeligheten. Anders Edling har ingen spesiell kommentar til kvartsekstakkorder hos Debussy, men Dag Schjelderup-Ebbe skriver om kvartsekstakkorden hos Grieg: ”The impression of indefiniteness which the chord conveys, is very well fitted for the painting in music of the vague, soft and expectant.”⁶⁸⁷

Verk 23 GOTISKE BILLEDER. POEMER FOR PIANO – Klaver (Op. 17)

1. ”Munkekor i Jonsklosteret”
2. ”St. Thomas’ Klokker”
3. ”Gargoyle”
4. ”Dunkelt lys gjennom rosevindu”
5. ”Luftlet ornamentik mot aftenhimmel”
6. ”Mysterium”

Hovedkilde: C.

⁶⁸⁷ Schjelderup-Ebbe, Dag: *A study of Grieg’s Harmony. With special reference to his contribution to musical impressionism*. Oslo 1953, p. 59.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 18–23.

Som nevnt i foregående verk er *Eventyrland* verk 22 op. 16 et verk først og fremst preget av stemninger vekket av harmonikk og klangfarger ved hjelp av de stilistiske stilelementer jeg har nevnt med henvisning til Anders Edlings studie.⁶⁸⁸ Dette gjelder også for verk 23. Men i tillegg viser verk 23 en tendens til en større grad av konkretisering sett i lys av titlene – med tittelen “Mysterium” (nr. 6) som det eneste unntaket. Som verk 22 er heller ikke verk 23 et syklist verk. ”Billeder” og ”poemer” er gotisk knyttet til hverandre ved sine titler, men uten å representere en syklistisk musikalsk sammenheng.

Med verk 23 fortsetter Hurums interesse for det norrøne, i dette tilfellet spesielt for gotikken. Den gotiske stilen oppstod i Frankrike rundt 1100 og var representert over store deler av 1500-tallet først og fremst innenfor arkitekturen. Kunsten innenfor gotikken på 1500-tallet ble fremfor alt mer realistisk og naturalistisk enn tidligere. Den gotiske katedralen krydde av statuer av apostler og helgener, relief med motiv fra bibelhistorien, groteske drager, demoner – alt i en naturalistisk versjon så langt kunstneren så det.

Gjennomgangen av verk 23 er ikke tenkt å være like detaljert som verk 22.

1. ”Munkekor i Jonsklosteret”⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ Samt også, som nevnt, Kölsch, Hans Friedrich: *Der Impressionismus bei Debussy*, Düsseldorf 1937. Se avsnittet 2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk i kapitlet ”Drøfting, sammendrag og konklusjon.”

⁶⁸⁹ ”St.Hans- eller Jons-klostret i Bergen er nevnt i Lange, C. A.: *De norske klostres historie i middelalderen. Bearbeidet især efter uttrykte kilder af Christian C. A. Lange*. Christiania 1847, s. 307. Ifølge kilden ble Jonsklostret delvis brent 19. desember 1561.

Stykkets form kan angis som følger: introduksjon t. 1–10, A t. 11–26, B t. 27–43, A' t. 44–50 og koda t. 51–60. Introduksjonen og kodaen illuderer klokkinging: t. 1–4 illuderer store, tunge klokker, t. 5–10 små klokker. Motsvarende illuderer store, tunge klokker i kodaen t. 51–54 og små klokker i t. 55–60. Kontrasten mellom store og små klokker har noe realistisk ved seg. A-delene går i eolisk kirketoneart mens B-delen går i mixolydisk toneart i t. 27–36. Det er en vakker og realistisk kontrast mellom A-delene som kan oppfattes å illudere mannskor (munkekor), i motsetningen til B-delen som illuderer guttekor.

2. "St. Thomas' Klokker"

Det er ikke kjent hva Hurum sikter til med tittelen, men "St. Thomasklokkene på Filefjell" er en meget kjent slått som spelemenn gjennom generasjoner har formet på forskjellig vis. Derfor finnes slåtten i en rekke varianter. Den opprinnelig St. Thomaskirken var en stavkirke på Filefjell bygd kring 1200 vigslet til erkebiskopen av Canterbury, Thomas Becket. Under svartedauden på midten av 1300-talet gikk kirken etter alt å dømme ut av bruk, men ble på nytt tatt i bruk på 1600-talet. I 1808 ble kirken revet.

"I Kyrkje-Taarnet henger to skøne Klokker, hvis liige af Klang eg ikke nogensteds haver hørt, ikke ere de meget store (ti Kirken er i sig self ikke stor), men høres dog langt borte og det med en sær angenem lyd."

L. Lund i brev til Kirkestyret i 1847.

Stykkets form kan angis som følger: A t. 1–37, B t. 38–57, A' t. 58–77, B' t. 78–87, A'' t. 88–105 i h. h./B'' t. 88–105 i v. h. og B'' t. 106–118. For å illudere klokkingingen anvender Hurum i A- og A'-delene parallelle kvarter, kvinter, forminskede kvinter, store og små septimakkorder. Motivet i overstemmen i t. 1 spiller en hovedrolle i A''-

delen. B-delen i t. 38–57 viser en enkel melodi som ikke synes å ha annen funksjon enn å være en forberedelse til det store fortissimo-uttrykket i B'delen i t. 78–87 der melodien fra t. 38–57 ligger i akkorder i v. h. med motivet fra t. 1liggende i overstemmen. I t. 88–95 (A'') finner man motivet i t. 1 i h. h. og en assosiert variant av B-delen i t. 38–57 i v. h. Bortsett B-delens t. 38–57 illuderer stykket igjennom klokkeringing. Man legger merke til at bortsett fra t. 100–105 som har 8/8-rytmikk, har stykket gjennomgående 5/8-rytmikk, hvilket kan illudere den ofte ”urytmiske” lyd man kan finne i lyden av klokkeringing.

3. ”Gargoyle”

Tittelen henspiller på de figurer som finnes på middelalderbygninger, ofte kirkebygninger, bygd i den gotiske stilen, stygge, groteske steinfigurer som representerer ondskap for å skremme folk inn i kirken. Figurene kan i prinsipp ha hvilken form som helst, men som regel ser de ut som dyr, demoner eller andre fantasivesener. Navnet ”gargoyle” kommer fra det franske ordet ”gargouille” som betyr ”gurgle”. Figurene ble ofte anvendt som springvannkilde i en eller sammenheng. Noen av verdens mest kjente ”gargoyles” finns i Notre Dame i Paris.

Hurum har forsøkt å karakterisere de groteske figurene ved hjelp av parallelle store sekunder, septimakkorder uten ters i andre omvending, noen få store og forminske terser i tillegg til oppløste dissonansakkorder. Stykkets form kan angis som følger: A t. 1–5, B t. 6–13, A' t. 14–15, C t. 16–23, B' t. 24–25 og A'' t. 26–33. Stykker er avdempet i uttrykket hvilket gir stykket sjarme.

4. ”Dunkelt lys gjennom rosevindu”

Et rosevindu i gotisk kirkearkitektur er en stor, rund lysåpning utfyld med glass i masverk og innsatt i frontveggens gavlparti. Vinduene viste

fremstillinger av skapelsen, dommedag, Kristus, Jomfru Maria, helgener og mirakler. De fylte kirkerommet med lys som spredte glassets røde, blå, gule og grønne nyanser over steinvegger og gulv. Glassmalerkunsten nådde sitt høydepunkt på 11- og 1200-tallet og senere, ikke minst i Frankrike, England og Tyskland.

Stykket preges av parallelakkordikk og av treklanger med flere tilleggstoner som femklanger og mangeklanger. Anfinn Øien skriver blant annet at harmonikken med fem-, seks- og sjuklangene medførte at klangen ble ikke-funksjonell. ”Den blir med andre ord en naturlig del av vokabularet i ikke-funksjonell musikk, som impresjonistiske verk kan være eksempler på.”⁶⁹⁰ Parallelakkordikken og harmonikken i Hurums stykke beskriver stykkets tittel – ”Dunkelt lys gjennom rosevindu” – på en ”enkel og lettfattelig” måte. Ettersom det er svært få funksjonelle forbindelser i stykket, anvender jeg romertall ved gjennomgangen av harmonikken. Jeg gjennomgår harmonikken kun de 11 første taktene for å vise hvor komplisert harmonikken er – samtidig som stykket eksemplifiserer stykkets tittel. Fra og med t. 6 har jeg utlatt flere av markeringene av utelatte akkordtoner. Stykket begynner etter mitt skjønn i C dorisk:

I¹ I⁹– VII¹³–VI¹³–VI–IV^{13/-5}–III^{5>} | II^{13>}–VII⁻³–I^{13/-5} | V⁹–V⁷– I^{13/-5} | V⁹– I^{13/-5}–

VI⁻³ |⁵ VII^{13</8</3<}–IV– I^{13/-5}–VI⁻³ | VI^{8>/–3/-5/9/13}–VII^{13>/–3/-5}–I^{13>/5>} | II^{13>/5> |}

|VII¹³–VII¹³–IV^{13>/11>/9/7}–V^{13>/9/5>}–IV^{13>/11>/9/7} | IV^{9>/7>–VI^{13<}–VI^{8>/5> | I^{9/7>–}}}

VII¹³–I^{9/7>} |¹⁰ IV^{9>/7>}–VI^{13<}–VI^{9>8>/5> | I^{13/3>}–VII^{13/11>}–I^{13/3>}–VII^{13/11>} |}

⁶⁹⁰ Øien, Anfinn: *Harmonilære. Funksjonell harmonikk i homofon sats*. Oslo 1975, s. 155.

5. "Luftlet ornamentik mot aftenhimmel"

Stykkets form kan angis som A t. 1–53 og B t. 54–66. Melodien i A-delen angis "poco marcato" og har innslag av pentatonikk, forminskede og forstørrede intervaller. Melodikken må karakteriseres som "umelodisk" – det er ikke mulig å periodisere melodikken på noen måte.

Satsbildet i A-delen kan oppfattes som brutte akkorder i h. h. for seg og v. h. for seg. I t. 1–2 viser h. h. brutte dissonansakkorder, i t. 3–4 tomme kvinter, i t. 5–6 brutte dissonansakkorder og i t. 7–10 brutte kvartsekstakkorder – med ett unntak: i begynnelsen av t. 8 som har en brutt forminsket akkord. I v. h. finner man i t. 1–6 brutte ess-moll akkorder, i t. 7–10 finner man brutte Ass-dur-, b-moll- Ess-moll- og Dess-dur-akkorder – med to unntak: man finner forminskede akkorder i t. 9 og 10. I t. 11–36 viser de brutte akkordene grunnstillingsakkorder (treklanger) som f. eks. i t. 11: f1–a1–c2, g1–e1–c1, Ess1–g1–b1 og e1–c1–a. Det finns kun ett unntak: i t. 19 finner man en brutt B-dur kvartsekstakkord d2–b1–f1. Taktene 37–53 er en assosiert variant av t. 1–10. (Det er mulig å angi formen i A-delen slik: A1 t. 1–10. A2 t. 11–36 og A1' t. 37–53).

B-delen består av en rekke parallelle akkorder preget av modalitet: b–Ass–f–Gess–f–ess–f–ess–b–Ass⁶–ess–f–b–Ass–Gess–f–ess–f–Dess–C–Cess–b–Dess–C–Cess–b–C–b. Alle akkorder ligger som grunnakkorder i h. h. og kvartsekstakkorder i v. h. I tillegg finner man oktaven kontra-b og subkontra-b samt oktaven B og subkontra-b og oktaven F og f også i v. h. i t. 54–66. De avsluttende akkordene i t. 64–67 viser en lydisk kadens: |⁶³ b: T | (D)D–(D)D⁷ | T | T |.

Styrkegraden veksler mellom *mp*, *mf*, *p* og *pp* i stykket og klanglig sett motsvarer det klanglige stykkets tittel – "Dunkelt lys gjennom rosevindu".

6. "Mysterium"

Mens de fem første titlene i verk 23 alle beskriver konkrete fenomener, blir tittelen "Mysterium" litt uforklarlig – i all hovedsak fordi tittelen ikke beskriver noe konkret. Gjennomgangen av stykket vil derfor i hovedsak bestå av en beskrivende gjennomgang.

Jeg har gitt stykket følgende form: A t. 1–50, B t. 51–69, A' t. 70–76 og koda t. 77–82. I t. 1–32 finner man to klangskikt der h. h. viser oktaver, en kvint ass–ess i t. 4 i tillegg til akkorder i rolige bevegelser, men uten noen form for tonalt feste. I v. h. finner man et oktav-ostinat i hver takt (d–c–d–c–ess) i t. 1–14 transponert en tone ned i t. 15–18. I t. 19–25 endres den ostinate figuren til fire trinnvis nedadgående oktaver etterfulgt av en stigende forminsket kvint – oktavfigurene stiger gradvis to og to takter.

Deretter vender ostinatfigurene fra t. 1 på nytt i t. 27–32 om enn transponert. I t. 33–34 finner man trinnvis nedadgående oktaver som i t. 33 til og med de tre første åttendels-oktavene i t. 34 utgjør en nedadgående frysisk skala samtidig som siste åttedels oktav i t. 33 og de nedagående oktavene i t. 34 utgjør en ren mollskala. I h. h. finner man parallelle akkorder i t. 33–34 – H–ciss–diss (form.)–E–fiss. I t. 34 finner man et stort crescendo og et stort ritardando før t. 35 frem til de tre første taktslagene i t. 38 viser parallelle kvinter i doblinger i h.h. og v.h. På siste taktslag i t. 38 finner man en aiss–oktav *subito p* etterfulgt av en A–dur–akkord *subito pp* i 7/4-takt som har en stigende lydisk skala i doble oktaver – a–h–ciss–diss–e–fiss–giss – med en overgang til giss på første taktslag med en stigende heltoneskala – giss–aiss–c–d–e–fiss–giss–aiss–c–d–e–fiss til giss på første slag i t. 41. I t. 41–42 følger septimakkordforbindelse med forstørret kvart/forminsket kvint: Giss⁷–D⁷–Ess⁷–A⁷–B⁷–E⁷–B⁷– E⁷–B⁷. I t. 43 finner man parallellførte noneakkorder i tersavstand med flere etterfølgende dissonansakkorder som slutter med en forminsket akkord i t. 50.

Det er intet som kaster lys over stykkets tittel i A-delen.

I lys av de tre b-fortegnene i B-delen t. 51–69 oppfatter jeg Ess–dur som tonika i de seks første taktene.

|⁵¹ Ess: D⁷-D^{6>} | ⁰S⁶-D^{6>} | D⁷ | D-D^{6>} |⁵⁵ ⁰S⁶-T^{-3/6}-⁰T^{6/-5} | D | D-⁰S^{6/-5/4}-D |
⁰S^{6/-5/4}-D | ⁰S^{6/-5/4} |.

I t. 60–62 finner man ren parallelakkordikk med grunnstillingsakkorder i oktavposisjon, mens man finner tritonusakkordforbindelser i t. 63–69. A'-delen i t. 70–76 består av en gjentagelse av t. 3–8, mens kodaen i t. 77–82 bygger på A'delen.

Som for A-delen gjelder at heller ikke B-delen, A'-delen eller kodaen kaster egentlig noe lys over tittelen – den blir et mysterium.

Verk 24 NORRØN SUITE – a) for klaver, b) for orkester (Op. 18)

Hovedkilde: C (for klaver), F (for orkester).

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 7–13.

Suiten består av sju mindre klaverstykker bygget over ”Kjersti og Bergjekongen.” Teksten er en folkevise fra Telemark. Den blir klassifisert som middelalderballade i undergruppen naturmytisk ballade fordi den forteller om møte med et overnaturlig vesen. Visen forteller om Liti Kjersti (navnet kan variere) som har barn med Bergekongen. Da moren hennes oppdager det, kommer Bergekongen for å hente henne. Der får hun en glemselsdrikk (villarkorn) som gjør at hun glemmer menneskeverdenen.

I ”Norrøn Suite” søker Hurum seg mot den norske folkemusikken. Samtidig viser en del av harmonikken at han også har vært innom impresjonismen.

I Moderato e espressivo. *Rolig og uttryksfuldt.*

*Liti Kjersti ho var seg så lite eit viv
Bronfolen löyper lett;
Ho kunna'kje råde sit unge liv.
Hu, det regner og det blæs;
Fer noran undne fjollo
Der leikar dei nordmenn!*

Formen i det første stykke viser visetypen (liedtypen) og består av 12 takter. Melodien har innsnitt i t. 4 og t. 8. Visetypen viser ofte ”spørsmål” og ”svar”, men i t. 4 er det som om man får ”et svar” (${}^0D-T$) i t. 4 etterfulgt av ”et spørsmål” i t. 8 (${}^0Ds/Tm-S$) med et nytt svar i t. 12 (${}^0D-{}^0D^7-T$). Melodien viser en enkel folkevisetype. Bortsatt fra at melodien i t. 8 slutter ganske overraskende på subdominannten, er første og andre del av melodien (t. 1–4 og t. 4–8) ganske like i utformingen. I t. 9–12 viser melodien større forskjeller. Formen kan derfor angis slik: AA’B. Harmonisk viser stykket at Hurum krydrer satsen med dissonansakkorder i tillegg til modale forbindelser, ikke minst moll-vekseldominanten og moll-dominanten:

|fiss: T–Ds/Tm–Dm–^[forh.]T | S–S⁷–S–D^{6/4}–S⁶ | T–S–T–(⁰D)D–Dm–T | ^⁰D–T

|⁵ Ts/Sm–Ds/Tm–S–Ds/Tm–(⁰D)D–T | T^{6>}/Ts⁷/Sm⁷–T–S⁶–T^(9–1)–S⁶ |

^⁰D^{6>}/Ds⁷/Tm⁷–S–^⁰D/Tm– T^{6>}/Ts⁷Sm⁷–Dm–T–Dm | ^⁰Ds/Tm–S |

| Dm^{11/3}–S¹³–D^{9/7}–D⁷ |¹⁰ T^{6>}/Ts⁷/Sm⁷ –T^{6/4}–S¹³–T–S | T–S–(⁰D)D–Dm–T |

^⁰D–^⁰D⁷–T. Spesielt t. 3–4 og t. 11–12 viser tydelig modale innslag.

II Allegro. Friskt og rytmisk

*Å Bergjekongen ha' seg ein gangare spak,
han sette liti Kjersti upp på hans bak.*

*Bergjekongen rei bergje tri gongur ikring,
Og bergje det opnast, så dei kom derin.*

Det andre stykket er tilsynelatende en flatfeleslått. Stykket er bygd opp med til sammen fem perioder (vek) der det to siste er en gjentagelse av de to første. Samtidig har stykket hardingsfeleslåttens totaktsfraser.

Hardingfeleslåttene har ofte skarpe dissonanser: sekunder, septimer og noner. I dette stykket finner man i det store og hele bare sekunder og septimer. Formen er som følger: 1. periode (vek) t. 1–8, 2. periode t. 9–16, 3. periode t. 17–24, 4. periode t. 25–32 og siste periode t. 33–40. Formen kan også angis slik: A t. 1–16, B t. 17–24 og A t. 25–40.

III Moderato e espressivo.

*Dei sette liti Kjersti på sylvarstol,
dei gav hennar drikke av sylvarsål.*

*Den fyrste drykkjen, som liti Kjersti drakk,
dei kristne låndo ho endå gat.*

*Hori er du fødd og hori er du bori?
Og hori er dine jomfruklær skori?*

Stykket er en rolig gangar og formen er enkel: A t. 1–8, B t. 8–16 og A t. 17–24.

Harmonikken er som følger og viser en sats med krydret dissonanser og forholdninger. I t. 7 og 23 gir forbindelsen Dm–T parallelakkordikk:

| **d:** T⁻⁰D | T⁻⁰D | D–T | D⁹–T¹³–D |⁵ [forh.] T–[forh.] T¹³–T¹³ | [forh.] T⁷–
Ts/Sm | T–Dm–T | D⁻³–T | S^{6>}–T |¹⁰ Dm⁷–Ts/Sm | S–Dm–Ts/Sm–Dm–S⁷ |
S⁷ | S^{6>}–T | ⁰Dm⁷–Ts^{7<}/Sm^{7<} |¹⁵ 0D¹¹ | T–D⁻³ | T⁻⁰D | T⁻⁰D | D–T |²⁰ D⁹–T¹³–
D | [forh.] T–[forh.] T¹³–T¹³ | [forh.] T⁷–Ts/Sm | T–Dm–T | D⁻³–T |.

IV Allegro ma non troppo

*"I Noreg er eg fødd i Noreg er eg bori,
i Noreg er mine jomfruklær skori."*

Stykket er en halling med meget enkel harmonikk. Jeg finner det ikke nødvendig å kommentere harmonikken annet enn å nevne at det finnes innslag av lydisk hevet fjerde trinn i t. 2, 8, 31 og 37. Formen er som følger: A t. 1–12, B t. 13–28 der t. 17–20 er transponering av t. 13–16 mens t. 25–28 er transponering av t. 21–24. A'-delen finns i t. 30–43 der t. 41–43 er en prolongering av t. 12.

V Moderato e patetico

*Dei gav hennar drikke av det raue gullhonn,
Dei slepte der ned i tri villarkonn.
Den trea drykkjen liti Kjersti ho drakk,
Dei kristne låndo ha alder meire gat.*

*"Hori er du fødd og hori er du bori?
Og hori er dine jomfruklær skori?"*

Stykket har karakter av salme-tone. Formen er A t. 1–13 og A' t. 13–21 samt koda t. 21–25. Hurum anvender en rekke gjennomgangstoner (forkortet "gj.toner") og forholdninger samt parallelakkordikk. Anvendelsen av parallelle, endog trippelparallelle oktaver, gir stykket spesiell klangfarge.

Harmonikken er som følger:

| **fiss:** T⁰Ds/Tm– S⁶–Dm | T [med gj.toner] | T [med gj.toner] | T [med gj.toner] |⁵ T–Dm | T | Ts/Sm–S⁷–S⁶ | T–S | T–S |¹⁰ Dm–⁰D–S–⁰D |
| Dm–⁰D–S–T | ⁰D | ⁰D | T⁰Ds/Tm–S⁶–Dm |¹⁵ T–Ts/Sm | ⁰Ds/Tm–S | T |
| T–Dm^{9>} | T |²⁰ Ts/Sm–⁰D–S⁷–S⁶ | Ts^{7</Sm^{7<}}–Dm | T | S–S⁶ | T– S^{7/-5–}
(D)D–D | T |

VI Tempo di valse

*"I bergje er eg fødd og i bergje er eg bori,
i bergje er mine jomfruklær skori."*

Jeg oppfatter stykket som en gangar (6/8-takt) og som en lydarslått. Innflettingen av 7/8-takt i t. 6 og t. 30 gjør det umulig å danse etter gangaren, derimot er den et konsertnummer. Formen kan angis slik: A t. 1–7, B t. 8–24 og A' t. 25–31.

Stykket preges av skarpe dissonanser – store og små septimer i tillegg til noen få sekunder, i tillegg til kvarter og kvinter. Jeg oppfatter at h. h. er tostemt i A-delene, mens h. h. er enstemt i B-delen. A-delene går i A-dur, mens B-delens melodikk i t. 8 og 10 i h. h. har lydisk A. Men sammenholdt mellom h. h. og v. h. får man ”gradvis” følelsen av att det lydiske må vike for det doriske. Avsnittet t. 12–20 viser overvekt av dorisk (fiss–giss–a–h–ciss–diss–e–fiss). Det er som om Hurum vil vise att polytonalitet er fullt mulig i den norske folkemusikken.

VII Andantino e sepressivo

*I bergje vil eg liva, i bergje vil eg døy,
Bronfolen løyper lett;
I bergje er eg kongjens festarmøy.
Hu, det regner og det blæs;
Fer noran under fjøllo
Der leikar dei nordmenn.*

Stykket kan gis formen: A t. 1–8, A' t. 8–16 og B t. 16–23 og karakter av en folkevise.

Skalaen som ligger til grunn for melodien i stykket er en melodisk e-moll mollskala. Harmoniseringen skaper både spenst og atmosfære i stykket. Klanglig fremheves t. 5–7 med dursubdominant i t. 5 og 7 samt funksjonene T–S_s–D_s/T_m–S⁺–D i e-moll som klanglig resulterer i parallellakkordikk; parallellsted finns i t. 14–15. Den fullstendige kadensen i t. 17–18 med alterasjon er spesiell: tonika fulgt av en dursubdominant

videre til en dominant-trettenakkord med stor septim som sekstakkord videreført til tonika (se oversikten nedenfor).

| **e:** T-⁰D | Ts⁻⁵/Sm⁻⁵-Ds/Tm | S⁹⁻ Ds/Tm | S^{7>-}T |⁵ T-S⁺-D | T-Ss-Ds/Tm |

| S⁺-D | D | T^{6>-}⁰D |¹⁰ S-Ds/Tm | S^{9/7-}Ds⁷/Tm⁷ | [forh.] Ds⁶/Tm⁶ | T-S⁺-D |

| T-Ss-Ds/Tm |¹⁵ S⁺-D | D | T-S⁺-D^{13/7<} | T-T^{7<} | S⁺-Ds/Tm-Dm |²⁰ T |

3

| S^{9/7-}⁰D-Ts/Sm | S^{9/6-}S⁶⁻Ts/Sm | ⁰D-T |

Verk 25 SANGE – Sang og klaver

(*Op. 19*)

Hovedkilde: for nr. 1 kilde C, for nr. 2 kilde D.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 17–18.

1. “Aften” (Rabindranath Tagore)

2. “Jeg løfter mit øye” (Salme 121)

Ingen av romansene viser noe nytt eller kaster nytt lys over noen av hans andre verker. Nr. 1 er utgitt i 1922, nr. 2 komponert før mai 1954 (se kapitlet ”Verkfortegnelse” under verk 25).

Verk 26 BENDIK OG AAROLILJA. SYMFONISK DIGTNING

FOR ORKESTER

(*Op. 20*)

Hovedkilde: B.

Innspilling: SIMAX PSC 3110.

Gjennomgangen tar ikke sikte på en detaljert gjennomgang av verk 26, men konsentrerer seg om noen få punkter – i all hovedsak om tematikk og form. I noen grad kommenterer jeg også harmonikken selv om Hurum ikke viser noe spesielt nytt hva gjelder harmonikken sammenlignet verkene forut for verk 26. Hva gjelder formen oppfatter jeg *Bendik og Aarolilja* som et verk i sonatesatsform, men den tyskromantiske utviklingsestetikken er et fenomen Hurum har søkt å unngå i verk 26; det samme gjelder symfonien verk 29. Rett nok anvendte han sonatesatsformen både i verk 26 og verk 29, men han ga sonatesatsformen et noe endret innhold – først og fremst når det gjelder det tematiske og gjennomføringsmessige. På disse punktene søkte Hurum seg mot Debussy. I den forbindelse er det viktig å understreke det Edling peker på s. 53 nemlig at de tematiske forbindelser som finns mellom temaene ”är associativa och innebär inte något genomföringsartat tematiskt arbete.” Mens tematikken i sonatesatsformen først og fremst som regel stiller ”ombygde” og ofte svært endrede temaer i kontrast til hverandre, vil man i *Bendik og Aarolilja* finne et assosiert tematisk slektskap mellom temaene uten at tematikken blir gjenstand for det vanlige tematisk-motiviske gjennomføringsarbeidet som vi vanligvis kjenner det. Hos Hurum finner vi i stedet små intervallforskjeller, diminusjon og augmentasjon, endret instrumentasjon i tillegg til tendens til fugato. Alt dette er naturligvis kjente endringer innen gjennomføringsarbeid. I *Bendik og Aarolilja* skjer alt dette uten at temaene mister sin tydelige gjenkjennelighet. Man skulle kunne si at mens endringene i det tradisjonelle gjennomføringsarbeidet søker å tilsløre endringene, så søker Hurum å beholde den tematiske tydelighet i endringene i det tradisjonelle gjennomføringsarbeidet.

Hurum fortsetter å søke seg bort fra funksjonsharmonikken – mot funksjonsløs harmonikk og parallelharmonikk, mot en akkordikk som ikke gjør forskjell på dissonanser og konsonanser – alle akkorder oppfattes som konsonanser – og mot modalitet. Også på dette punkt søker Hurum seg til Debussy. På s. 52 skriver Edling: ”Modaliteten … kan … ses som den franske musikens väg bort från dur/mollsystemet och därmed som ett alternativ till den ökande kromatiseringen i den tyske senromantiseringen.” I tillegg skriver han ”… att undvika påträngande, framåtdrivande stilmoment får hos honom [Debussy] nye och starkare uttryck i både harmonikk, melodikk och rytmikk. Tonaliteten beslöjas med olika medel som heltonsklanger, og –melodier och fridiatonik.”

Samlet sett søker Hurum i stedet for det harmonisk spenningsskapende dur/mollsystemet og den tyskromantiske utviklingsestetikken, å erstatte dette med modalitet og impresjonistisk preget harmonikk og tematikk karakterisert ved assosiert motivisk-tematisk slektskap. Ved gjennomgangen vil dette være hovedpunkter i fremstillingen av verk 26 – for så vidt også verk 29, symfonien i d-moll.

Om diktet, som er knyttet til orkesterverket, har Hurum skrevet det følgende på omslaget på kilde B: ”Alf Hurum / Benedikt / og Aarolilja.” På første side etter omslagssiden står følgende i Hurums håndskrift: ”Bendik og Aarolilja er / gammelnorsk folkediktning / fra ca. anno 1350. / Dele av diktet eller prosautdrag av dette skal ikke trykkes i programmet. / A. H.” I gjennomgangen nedenfor har jeg ikke tolket det musikalske, så som for eksempel tematikk og harmonikk, i forhold til diktet.

EKSPOSISJON t. 1–191.

Takt 1–5

Tema I: t. 1–5. (Introduksjon)

Tema I er et kort tema på bare fire takter, og man skulle kunne oppfatte det som en kort introduksjon eller kort forspill. Men temaet kommer om igjen i en utvidet form til 15 takter i strykere i t. 294–308 samt også i en lett endret form (augmentert) helt mot slutten av verket i V1 I i t. 516–523. Det virker derfor som om temaet har en viss selvstendighet i verket, om enn i en beskjeden betydning. Derfor har jeg funnet det riktig å benevne introduksjonen som tema I. T. 1–3 består av mer eller mindre diatonisk trinnvise intervaller i Fag. solo, uten noen form for utfordrende rytmikk. Tema I ligger innenfor et omfang på en liten sekst i rolig tempo ”*andantino espressivo*” (M.M. åttedel = 96) med styrkegrad *p*. Med utgangspunkt i tonen e som grunntone er melodien i t. 1–3 e eolisk, men i t. 4 finner man en kadens som fører over til h-moll-tonika med sekst på 1. slag i t. 5. Funksjonsharmonisk kan man oppfatte akkordprogresjonen i t. 1–5 som følger: |¹ **h:** S | S | S | S–S–D⁵ |⁵ T⁶ [1. taktslag] |. Selv om t. 1–5 kan oppfattes som en S–D–T progresjon, så medfører modaliteten og det faktum at tema I ikke er bygget opp med en spenningsoppbyggende melodikk, at Hurum unngår de fremdriftspregende stilmomentene i symfonisk musikk.

Takt 5–30

Tema II (Hovedtema)

Tema II er betydelig lengre enn tema I og består av 25 takter med i den store og hele samme jevne trinnvise bevegelse uten noen form for markant rytmikk som i tema I, men med en litt høyere puls med tempo *Andantino e tenuto* (M.M. firedel = 80). Tema I og II må oppfattes å ha slektskap med hverandre – først og fremst på grunn av den diatonisk mer eller mindre trinnvise bevegelsen og det rolige uttrykket (sammenlign Fag I solo i tema I med Ob I solo og V1 I solo i tema II), men slektskapet kan ikke oppfattes som et resultat av et gjennomføringsartet arbeid. Klanglig er t. 5–30 Debussyinspirert. Om man oppfatter tema II som hovedtema i en

sonatesats, er tema II ikke et dramatisk sterkt hovedtema. Tvert imot fremstår tema II som et lyrisk og litt vekt og mildt tema uten noen form for utviklingsmessig fremdrift – ikke minst takket være det harmoniske; uttrykksmessig blir tema II en kontrast til det følgende tema III.

Orkestersatsen i tema II består i t. 5–29 av i all hovedsak av strykere, harpe og VI I solo og Obo solo. Sammen med orkestersatsen og harmonikken med den oppløsteakkordikken av T-, S- og D-akkorder med tilleggstoner som sekst, septim, none og noen få tillegg av 11-klanger skapes et impresjonistisk parti i t. 5–30. I f. eks. t. 5–8 finner man h-moll-tonika med tillagt sekst, none og 11-klang i triolene. I t. 9 er akkordgrunnlaget en D⁹-akkord med deler av en heltoneskala (aiss–giss–fiss–e–d) på 3. taktslag (3/2-takt). I t. 10–11 skaper aiss–giss–fiss–e–d sammen med Ob solo og harpen følelsen av heltoneklang, det samme gjelder med aiss–giss–fiss–e i t. 21. Harmonisk viser hovedforbindelsene i t. 5–29 følgende:

|⁵ **h:** T^{11/9/6} | T^{11/9/6} | T^{11/9/6} | T^{11/9/6} | D⁹ |¹⁰ T^{11/9/6} | T^{11/9/6} | T^{11/9/6} | T⁷ | T⁶ |¹⁵ S⁷ |

S⁷ | T⁶ | T⁹ | D⁹ |²⁰ T^{11/6} | D⁹ | S⁹ | D⁹ | D¹¹ |²⁵ D¹¹ | D⁹ | S⁹ | D⁹ | D⁹ |³⁰ T ... |.

Tema II er en meget vakker kontrast til tema I og det etterfølgende tema III.

Takt 30–125

Tema III (Sidetema)

Tema III finns i t. 30–39 (temahodet) og utmerker seg ved parallelførte grunnstillingsakkorder i oktavposisjon med en jevn rytmisk puls bestående av firedeler og åttedeler i en tematisk utforming preget av relativt små intervaller. Den jevne rytmiske pulsen sammen med de relativt små

intervallene i temaet blir et konturmessig slektskap med tema II (t. 5–30) og tema I (t. 1–5). Samtidig skaper de parallelførte grunnstillingsakkordene i tema III i t. 30–39 kontrast til tema II og tema I. Tema III med tempo ”*Allegro moderato, non espressivo*” (M.M. firedel = 76) er kraftfullere – spesielt i versjonen i t. 60–67 – enn de to foregående temaene, styrkegraden er *mf* i t. 30–39, *f* i t. 60–67, melodien i dorisk toneart og markert som ”melodia” i partituret til Cl I, Vla I og Cb. Om man oppfatter tema III som sidetema i en sonatesats, er tema III ikke et lyrisk preget sidetema. Tvert imot har tema III et dramatisk og sterkt uttrykk, helt musikalsk forskjellig fra tema II.

I t. 40–45 følger et overledningsparti besående av et klangskikt med G⁶-, G⁹- og D⁷-akkordikk og en melodi i Fl i lydisk toneart. Melodikken består av jevne åttedeler med moderate og mindre intervaller i tillegg til noen få sekstendeler og fortsetter dermed slektskapet med tematikken foran, samtidig som avsnittet skaper kontrast. Styrkegraden er *mf* og *p*, takten går over i ¾ fra t. 46, hvilket gir fremdrift i partiet. Fra samme takt, t. 46, følger nytt melodisk stoff i Fl og Ob frem til og med t. 49, deretter med tillegg av Fl. picc., Vi I og II til og med t. 59; det lydiske innslaget er fortsatt tydelig i t. 46–59. I t. 50–59 beholder Hurum det assosiative tematiske slektskapet ved bibehold av den jevne pulsen og den i det store og hele trinnvise tematikken; kontraster skapes ved hjelp av instrumentasjon og tempovekslinger. Avsnittet t. 46–59 har i t. 46–49 vekslinger mellom G- og A-akkorder samt h-moll/D-dur og E-dur-akkorder hvilket gir en lydisk harmonisk farge:

|⁴⁶ G⁶–A⁷ | G⁶–A⁷|h⁷/D⁶–E⁷ | h⁷/D⁶–E⁷|⁵⁰ h^{7<}–E⁷ | h^{7<}–E⁷ | h^{7<}–E⁷ | h^{7<} | E⁶ |

|⁵⁵ E⁶ | Fiss⁷–C^{6<} | Fiss⁷–C^{6<} | h | fiss–h |⁶⁰

T. 60–67 er tematisk lik t. 30–37 (sml. Cl-, Vla- og Cb-stemmene i t. 30–37 og stemmene i Fl. Picc., VII og Vla i t. 60–67). Hovedforskjellen er at de parallelførte grunnstillingsakkorder i oktavposisjon i t. 30–37 er gitt en harmonisering i t. 60–67, en harmonisering som i det store og hele består av grunnakkorder med tillagte sekster, septimer og noner; i tillegg har fag., messinginstrumenter, Vlc og Cb fått kontrapunktisk mot-melodikk.

Deretter følger et ganske langt overgansparti i t. 68–125, hvoretter tema II på nytt begynner i t. 126. I t. 68–125 finner man flere avsnitt med selvstendige motiviske oppslag, men som allikevel ikke får samme ”status” i verket som hovedtemaene i tema I, II og III. I t. 68–80 finner man et motiv som fremheves i Fl og VI I med kontrapunkt-motiv i Cl og Vla i t. 68–71 og kontrapunkt-motiv i Fl II og Ob I samt VI II i t. 72–75 og Fl. Picc., Fl, Ob og Cl samt VI I og II i t. 76–80. I avsnittet i t. 68–80 fortsetter motivikken å preges av trinnvis bevegelse med tillegg til mindre intervaller. Et markant signalmotiv er tydelig i t. 80–92, men også her er trinnvis melodisk bevegelse med få sprang fremtredende. Signal-motivet er lagt i Trbe i *ff* med orkestret i tutti i fugato i Cor, etterfulgt av fire overledningstakter, t. 92–95, som leder til et nytt overledningsmotiv i t. 96–104 i Cl og Fag i *mf*. Et nytt avdempet *p*-overledningsparti følger i t. 104–125.

Takt 126–191.

Epilog-del

I t. 126–151 gjentas tema II. Mens tema II første gang hadde tematikken i obo- och VI I-solo, så er tematikken overtatt av Vlc-solo (se t. 128–151). Det varme lyriske uttrykket forsterkes ytterligere med en fordypet lød fra cello-soloen. Ellers er instrumentasjonen og harmonikken som første gang med strykere og harpe samt gjennomgående triolbruk i tempo ”*Andantino espressivo*”. I t. 151–171 følger et overledningsparti fulgt av en assosiert variant av tema II i t. 172–191. I t. 172–177 er tema II bare lett endret, men med instrumentasjonen med strykere og harpe i behold. Instrumentasjonen

viser Vla solo samt Cl I og II. Harmonikken er imidlertid sterkt endret: i t. 172–177 finner man g-moll som tonika i t. 172–173, fulgt av D-dur septim i t. 174 og g-moll som tonika i t. 175–177. Deretter fortsetter Cl I solo frem til t. 191 med en versjon som er betydelig endret og forskjellig fra tema II.

GJENNOMFØRING

Takt 191–400

(I gjennomføringen beskriver jeg først og fremst tematikken og forminndelingen). I takt 191–213 finner man en gjennomføringsdel bestående av nytt stoff. Man finner et kjernemotiv i t. 194–195 (se Cl, fag, Trb, Vi I og II og Vla) som blir grunnlag for fortsettelsen frem mot t. 214.

Kjernemotivet i t. 194–195 har jevne åttedeler inklusive fire innskutte sekstendeler og ikke spesielt stort omfang – en forminsket kvint med et moderat tempo (*Allegretto man non troppo e agitato* – M. M. firedel = 76); kjernemotivet kan oppfattes som et ekstrakt av tema I, II og III. Dermed får alle de fire temaene så langt assosiert slektskap med hverandre.

Kjernemotivet og dets forlengelse er lett gjenkjennelig i Vi I og Vlc og Cb frem til t. 209. Akkompagnementet frem til t. 209 består i hovedsak av skalafurasjoner i Fl og Cl i tillegg til tremolo i Ob, Vi II og Vla.

Harmonikken i t. 199–210 styres av tremolerende terser – d–h i Vi II og h–d i Ob I og Vla i t. 199–200, ess–c i Vi II og c–ess i Vla i t. 201–203, c–e i Vi II og c–e i Vla i t. 204–205, c–ass, og f–c i Vi II og ass–c og c–f i t. 206 og dess–b i Vi II og b–dess i Vla i t. 207 og g–e i Vi II og e–g i Vla i t. 208 og a–f, d–a og a–f i Vi I og f–a, a–d og f–a i t. 209. Denne tremoleringen blir det harmoniske grunnlaget sammen med kjernemotivet og dets forlengelse i t. 199–210 sammen med skalabevegelser i Fl og Cl.

Som en tydelig kontrast kommer et koralaktig avsnitt med ny tematikk i t. 217–241 preget av modal harmonikk. Instrumentasjonen i koralpartiet er treblåsere i t. 217–221, strykere i t. 221–231 og treblåsere og messingblåsere i t. 231–241. Tempo angis som *Tranquillo* og *Andantino*,

styrkegrad *p*. Deretter følger et avsnitt fra t. 241–254 i $\frac{3}{4}$ -takt med en lett endret versjon av kjernemotivet. Den endrede versjonen består av augmentasjon av kjernemotivet med noe mindre intervaller, men kjernemotivet er lett kjennelig – se t. 245–248 og t. 251–254 sml. med t. 194–195. Dermed opprettholdes det assosierede tematiske slektskapet med tematikken. Samtidig fremstår det koralaktig partiet i t. 217–241 som svært forskjellig og sterkt kontrasterende til partiet foran og etter. I t. 255 endres rytmens tilbake til 4/4. Kjernemotivet kjennes igjen ved sin rytmikk og kontur, men med lett endrede intervaller – se f. eks. t. 255–258 sml. med t. 194–195.

I avsnittet t. 265–273 finner man kjernemotivet i augmentert form – se Fag, Cor, Trbni e Tuba, Vlc og Cb. I avsnittet t. 274–285 finner man på nytt koralpartiet, men med en endret instrumentasjon sammenlignet med partiet i t. 217–241. Partiet i t. 221–231 virker mer nakent i og med at man kun finner Fl og Ob i t. 217–221, VI I og II samt Vla i t. 221–231 og treblåsere og messinginstrumenter i t. 231–241. Dette til forskjell fra partiet i t. 274–285 som har fullt orkester med koralmotivet i Fag, Cor, Trb, Trbni e Tuba, Vlc og Cb med parallelakkordikk. I t. 285–293 følger en overledning fulgt av tema I – *Andante e molto espressivo* – som fra t. 294 har fått en betydelig lengre versjon – inklusive en overledningsdel som fortsetter frem til t. 328 hvoretter en ny overledningsdel går frem til og med t. 337. (I ms er det angitt et sprang i t. 309–335). Fra t. 338–400 er det kjernemotivet som råder grunnen – delvis i augmentert form på nytt også fra t. 376. Deretter følger en overledning fra t. 391 frem til og med t. 400. Avsnittet t. 338–400 er preget av gradvis større og større gjennomføringsaktig intensitet og kraftutfoldelse og avsnittet har kjernemotivet som sitt motiviske grunnlag, men med bibehold av sin tydelighet uten et egentlig tradisjonelt tematisk genomføringsaktig arbeide.

REPRISE

Takt 401–537

Den vesentligste årsaken til å angi begynnelsen av reprisen fra t. 401 er fordi ”hovedtemaene”, tema I, II og III – selv om rekkefølgen er endret i reprisen – har nye tonearter sammenlignet med toneartene når de introduseres i eksposisjonen. Mest markant er forskjellen tydeligst i reprisen av tema III ved begynnelsen i t. 401 som har fått en G-duraktig toneartsfølelse, mens tema III første gang det opptrer i t. 60 har h-mollaktig toneartsfølelse.

T. 401–409: tema III. I reprisen får tema III en G-duraktig toneartfølelse, mens tema III har h-mollaktig toneartsfølelse første gang opptrer i t. 60.
Om t. 410–420: Fl og Vl I i t. 40 er praktisk talt tematisk identisk med t. 410 og antyder i t. 410–420 et assosiert slektskap med t. 40–45.

T. 421–431: Kjernemotivet (se blåserne i Tuba, Cor, Trbni, Cl og Fag) begynner i t. 421 en liten sekst lavere enn i t. 194.

T. 431–448: tema I med overledning – samme toneart som i t. 1.

T. 449–469: kjernemotivet har fått gjennomføringskarakter (sml. t. 194). Man legger merke til at kjernemotivet i Vl I i t. 455 begynner på andre taktslag til forskjell til Vla, Vlc og Cb som begynner på første taktslag.

T. 470–486: tema II har mollklang samme som versjonen i t. 5–23.

Instrumentasjonen er noe endret: tema II spilles i t. 470–486 av Cor, mens t. 5–23 spilles av Ob I solo og Vl I solo.

T. 487–494: tema III, med en lite tematisk forandring, har nå durklang, mens t. 60–67 har mollklang.

T. 495–515: kjernemotivet med overledning; begynner i reprisen en kvint lavere enn i t. 194–195. Intervallene er noe mindre, men uten at kjernemotivet på noen måte er blitt ukjennelig. I T. 503–507 finner man en augmentasjon av kjernemotivet.

T. 508–515: overledning.

T. 516–523: tema I augmentert; i reprisen er tema I lagt en kvint høyere.

T. 524–537: koralmotivet. Reprisen har mollklang, det samme har versjonen i t. 215–241. Versjonen i t. 215–241 har d-moll som hovedtoneart, reprisen i t. 524–537 har h-moll som hovedtoneart.

I lys av dette består *Bendik og Aarolilja* av en ensatsig symfoni – eller en symfonisk diktning – bestående av en kort introduksjon, hoved-, side- og epilogtema (om enn med en endret karakter enn den tradisjonelle), gjennomføring og reprise.

Verk 27 SANG FOR KRISTIANIA – Mannskor

(*Uten op. nr.*)

Hovedkilde: B.

Sangen, til tekst av Nils Collet Vogt, klinger godt for mannskor. Effekten med oktavparalleller mellom første tenor og andre bass er effektfull.

Sangen er komponert i 1922 (se kapitlet "Verkfortegnelse" under verk 27).

Verk 28 SANGE MED ORKESTER

(Uten op. nr.)

Hovedkilder: B, C1 og C2.

1. "Blonde Nætter" (Vilhelm Krag), Op. 13 nr. 1
2. "Nocturne" (Sigbjørn Obstfelder), Op. 14 nr. 3a
3. "Hvorfor hyler de sorte hunde" (Vilhelm Krag), Op. 12 nr. 2
4. "Fandango" (Vilhelm Krag), Op. 14 nr. 1

Hva gjelder det musikalske innhold i romansene henviser jeg til de respektive romansene under versjonen for klaver og sang. Jeg har ikke funnet grunn til å kommentere instrumentasjonen av romansene ytterligere.

Verk 29 SYMFONI I D-MOLL – Orkester

(Uten op. nr.)

Hovedkilde: D.

Innspilling: SIMAX PSC 3110.

1. sats: "De store skoge" – *moderato espressivo*
2. sats: "Vinternatt på vidden" – *Andante*
3. sats: "Vikingeskibet" – *Allegro risoluto*

Jeg har innledningsvis i dette kapitlet karakterisert Hurums 3. musikalske periode som en periode der det noe utenommusikalsk kom til å oppta ham mer enn tidligere – nemlig middelalderens norske mytologi, det "norrøne." I tillegg ble han opptatt av Norge – nasjonen og landet Norge – på en kraftfullere måte enn tidligere. Dette siste blir svært tydelig i forbindelse med symfonien. Jeg finner grunn til å gjengi det Hurum har fortalt om sin

symfoni i intervjuet i *Aftenposten* 7. november 1928. Her beskriver Hurum sitt programmusikalske innhold i symfonien⁶⁹¹:

Symfoniens tre satser heter ”De store skoger,” ”Vinternatt på vidden” og ”Vikingeskibet” ... satsenes titler er å forstå som deres grunnstemning. I første sats har Andreas Hauklands bok ”De store skoger” gitt inspirasjonen, slik som jeg forestilte mig de store norske østlandsskoger, da jeg i Kalifornien ifjor skrev symfonien. I annen sats tenkte jeg litt på et maleri av Solberg, som forestiller høifjellsvidden en månelys natt med Rondane i bakgrunnen, men satsen er først og fremst bygget på mine egne inntrykk av vidden, som jeg kjenner så godt fra min Gjeilo-tid. Viddens monoton, det hvite, svakt bølgende landskap søker jeg å karakterisere ved å la annen fiolin ligge på en høi e gjennem hele satsen. I tredje sats tenkte jeg mere på den ånd som besjelet vikingeskibet og dets bemanning enn på noget bestemt vikingeskib eller nogen spesiell historisk episode. Jeg lot skibet være symbolet for det vågemot, den beslutsomhet, handlekraft, eventyrlyst og barbarisme, som var karakteristisk for vikingene, og det er denne ånd jeg søker å gi uttrykk for i tredje sats. Det er så, at jeg enkelte steder i symfonien er inne på karakteristikk av mere bestemte ting, men som sagt er titlene å oppfatte som satsens grunnstemning, uten program.

I symfonien er det nasjonen og landet Norge som opptar Hurum – de norske østlandsskoger, fjellvidden og vikingeskibet. I og med at Hurum anvender et tematisk motiv fra Edvard Griegs ”Fjellslått” op. 19 nr. 1 som et hovemotiv i symfoniens siste sats, kan jeg ikke unngå å oppfatte dette som en hyldest til Edvard Grieg, han som fra hans tidligste barndom var en av hans favoritter og som kom til å bety mye for hans musikalske utvikling.

1. sats: ”De store skoge” – *moderato espressivo*

Det modale preget i hovedtemaet i t. 12–48, først og fremst i t. 12–19 og 32–39, kan illudere de brede østlandsskogene.

Form:

⁶⁹¹ Sitatet er i sin helhet hentet fra kapitlet ”1924–1927. Tre år på Hawaii” i biografidelen.

Eksposisjon:

Ht-del: t. 1–48 (t. 2–12 et innledningsmotiv i Cl I solo; t. 39–48: overledning)

St-del: t. 49–60 (Cor)

Epilog t. 60–85

Gjennomføring: t. 86–187

Reprise: t. 188–240; t. 188–213: epilog transponert ett tonetrinn opp; t. 214–232: hovedtema t.o.m. 2. taktslag transponert ett tonetrinn opp, transponert ett tonetrinn ned f.o.m. 3. taktslag i t. 232–241. Hurum har utelatt sidetemaet i reprisen.

Koda: t. 241–262 (I t. 241–247 følger en overledning og i t. 247–262 følger innledningsmotivet, mot slutten i prolongert form).

Eksposisjon:

Hovedtema

På samme måte som i *Bendik og Aarolija* har satsen et langsomt og tydelig introduksjonsmotiv (Im) t. 1–12 i Cl solo. Tonalt viser Im et eolisk a, men med et dorisk innslag i t. 7 (se det hevede 6. trinn i t. 7, men som senkes allerede i t. 8–12 hvilket fortsetter å gi temaet et eolisk uttrykk). Samtidig fremhever t. 6–9 små og store oppløste septimakkorder uten terser. I t. 12–40 presenteres hovedtemaet. Også det fremstår tydelig og klart: et ”mildt” hovedtemahode i t. 12–19 – det hevede 6. trinn gir dorisk – fulgt av en overledning i t. 19–31 med en fortissimoversjon av hovedtemahodet i t. 32–39, med D–T-overgang i t. 31–32. På denne måten avviker Hurum fra en vanlig fremgangsmåte med et ensidig dramatisk hovedtema. Her finner man først en lyrisk versjon, fulgt av en dramatisk versjon av temaet.

Innledningsvis viser hovedtemaet eolisk d fra begynnelsen i t. 12, men med h i VI I i t. 18 får hovedtemaet dorisk farge. Påfallende er også at avsnittet i t. 12–40 viser to steder med markant parallelakkordikk: se f. eks. t. 12–18 (d–C-akkordikk) og t. 32–40 (d–C-akkordikk). Et påfallende resultat av

parallelakkordikken i t. 12–18 og t. 32–40 er at none-intervallet blir fremhevet – se t. 13–15, t. 17–18, t. 33–35 og t. 37. I t. 24–27 finner man, som en kontrast, et lydisk innslag (tonen e i B-dur i t. 24–27) etterfulgt av en kort overledning frem til tutti-taktene t. 32–40. Som man ser er hovedtemadelen preget av modalitet – melodisk og harmonisk – i tillegg til parallelakkordikk i tillegg til dissonansakkorder anvendt som konsonanser. Det funksjonsharmoniske er praktisk talt helt fraværende i hovedtemadelen. I avsnittet t. 39–48 følger en overledning.

Sidetema

Partiet i t. 49–60 fungerer som et sidetema, men det er påfallende kort (i lys av det faktum at sidetemaet ikke gjentas i reprisen viser det at sidetemaet ikke spiller noen fremtredende rolle i satsen). Hurum avviker fra den vanlige progresjon med et lyrisk sidetema: sidetemaet har nemlig signalkarakter, kraftfullt fremhevet i Cor I–IV i t. 49–51 og t. 53–56. Sidetemaet har – om enn et fjernt assosiert slektskap med introduksjonstemaet – sammenlign Cl I solo i t. 2–3 og Cor. I t. 49–50. Epilogmotivet/temaet i t. 68–69 og t. 70–71 har nærmere assosiert slektskap med motivet i Cl I solo i t. 2–3 enn motivet i Cor. I t. 49–50. Harmonikken veksler mellom B⁹- og Ess-akkorder i sekstoler i t. 49–51 og c⁹- og f-akkorder i sekstoler i t. 53–55. Ved et kraftfullt og svært kort sidetema avviker Hurum påfallende fra den vanlige satsprogresjonen i en sonatesats. I t. 56–57 finner man de modale forbindelsene c–F (c: T–S⁺) samt fauxbourdon-akkordikk i t. 58–60; motivikken i t. 56–60 er den samme man finner i t. 51–52.

Epilog

T. 60–68 (1. taktslag) kan oppfattes som et lyrisk overgangsparti frem til en kraftfull versjon av epilogtemaet begynner i t. 68. Trb i t. 68–69 og t. 70–71 er en lett omformet versjon av t. 2–3 i Cl solo. Det handler her om

assosierede motiver, ikke et gjennomføringsartet tematisk-motivisk arbeide – man legger merke til at rytmikken er den samme. Deretter fortsetter epilogtemaet fra t. 74. I t. 74–75 følger et dorisk innslag (VI I), i t. 76 et dorisk og lydisk innslag (VI I). I t. 80–82 finner man følgende ikke-funksjonelle akkorder: ¹⁸⁰ **f:** f–C^{5<} | f^{6>}–f⁶–G⁷ | Ass^{7<}–g⁷–f⁷–Ess^{7<} | med en overledning i t. 83–86 (1. taktslag).

Gjennomføring

Men legger merke til at Hurum begynner gjennomføringen med Im. Gjennomføringen begynner med en meget lett endring i ob I solo og Vla i t. 86–91 – sml. versjonen i t. 86–91 med t. 2–6 i Cl I solo; frem til første taktslag i t. 91 er Im notetro gjentatt bortsett fra en mindre endring på fjerde taktslag i t. 88 og rytmisk endring (prolongasjon) i t. 89 og 90. Det handler her om assosiert tematisk slektskap. Partiet i t. 93–101 er en overledning hvoretter et nytt parti – ”Tempo I ma poco piu mosso” – begynner i t. 102. I t. 103–107 (to første taktslag) i Trb gjengis Im’s t. 2–6 (Cl solo) hvoretter Im videreføres i Trb i t. 107–109 videreført i Cl solo og Ob solo vekselvis i t. 110–113. I t. 103–113 blir Im gjenstand for viderespinning eller ekspansjon, men uten å kunne kalle det for et gjennomføringsartet tematisk bearbeidelse. I t. 114–118 i Fag og Cor følger en notetro gjengivelse av t. 2–6 i Cl solo – om enn transponert og lett endret avsluttende del av Im; en lett endret og forkortet versjon i Fag, Trbni og Tuba følger i t. 119–121.

Deretter følger fra t. 122–138 (140) helt nytt stoff i form av en fuge for strykere – en tydelig måte å peke mot barokken og ikke mot den tyskromantiske utviklingsestetikken. I t. 141–148 følger et overgangsparti som tematisk henter stoff fra innledningen fra fuge-delen. I t. 149–155 følger et parti – lett endret – hentet fra hovedtemaet i t. 12–18 i Fag, Trbni, Tuba, Vlc og Cb hvoretter et overledningsparti følger i t. 156–163. I t. 164–165 og i t. 166–167 har Ob en motivisk variant (assosiert variant)

hentet fra epilogdelen i versjonen i Trb i t. 68–69 og t. 70–71 – den opprinnelige versjonen er å finne i Cl solo i t. 2–3 i Im. I t. 164–178 bearbeides en lett gjenkjennelig versjon av t. 164–165 og t. 166–167 i Ob – se V1 I t. 169–178 og Ob t. 169–178 og Cl I i t. 177–178. Versjonen i Ob I solo og Cl I solo i t. 179–187 er en overledning, men delvis en lett gjenkjennlig versjon av epilogdelens t. 74–82. Takt 188–201 er en omforming av epilogdelens t. 60–67, t. 68–73 (sml. Fl I solo i t. 60–67 med V1 I i t. 188–189 og t. 190 i Fl I og V1 I i t. 190–196 samt t. Trb I i t. 68–73 samt Fl I og II i t. 69–73 sml. med Fl I og II i t. 197–201). I t 202–213 følger en overgang hentet fra stoff fra epilogdelen (sml. t. 202–213 med t. 74–85). Som man ser er det Im som for det meste blir gjenstand for gjennomføringsarbeid i form av assosiert tematisk slektskap. Fra sidetemaet anvender Hurum intet til gjennomføringen, hovedtemaet og epilogtemaet er bare sparsomt anvendt. Til dette kommer det helt nye fuge-delen i t. 121–138.

Reprise

Reprisen er en sterkt forkortet reprise. Den finnes i t. 214–240 og er en transponert og ominstrumentert versjon av t. 12–38. Hovedtemaet i t. 214–232 (2. taktslag) transponeres i h dorisk til forskjell fra eksposisjonens d dorisk. Etter en kromatisk modulasjon på 3. taktslag i t. 232 fortsetter t. 234 –240 med hovetemaet fortissimo og tutti i d eolisk. Den avsluttende kodaen finns i t. 241–262. T. 241–246 viser en overledning hvoretter Trb fra t. 248 viser Im fra t. 2; fra siste halvpart av t. 250 viser Im prolongerte note verdier. Første sats avslutter med parallelakkordikk d–C–d. Reprisen inneholder intet tematisk stoff fra sidetemadelen i t. 49–60.

2. sats: “Vinternatt på vidden” – *Andante*

Det kan være at Hurum har tenkt seg at de parallele store tersene, i tillegg til parallele treklinger og parallele septimakkorder vil kunne illudere

kulde (se nedenfor) og at de unisone partiene i B-delen får en mørk tilleggsklang til ”kuldepreget” i A-delen.

Form:

Satsen tar sikte på å skape den stemning som tittelen sier – en vinternatt på vidden.

Satsen har tredelt ABA-form med følgende deler:

Innledning: t. 1–13

A: t. 13–32

B: t. 32–53

Overledning t. 53–56

A': t. 56–92 (inklusiv en overledning t. 80–92)

B': t. 92–100

A'': t. 100–115

Innledningen i t. 1–13 består av 12 takter for Ob I solo med strykere (unntatt VI I) med følgende parallelakkordikk:

|¹ D-dur⁷ | C-dur⁹ | C-dur⁹ | C-dur⁹ |⁵ C-dur⁹ | giss-moll | giss-moll | giss-moll|

| e-moll^{4<} |¹⁰ a-moll⁷ | a-moll⁷ | a-moll^{6>} | a-moll^{6>} |.

I t. 2–5 har Ob I solo et motiv som isolert fra stryker-akkompagnementet viser et dorisk motiv (g er grunntone). I t. 6–9 følger et eolisk motiv (giss er grunntone) i Ob I solo, det samme (eolisk) i t. 10–12.

Satsen har et særkjenne, nemlig at tonen e er et gjennomgående orgelpunkt fra og med t. 14 til og med siste takt, t. 115. Orgelpunktet består for det meste av oktaven e2–e3 i VI II og VI I med unntak av t. 80–91.

Orgelpunktet finnes i tillegg i Fl i t. 43–53. I t. 80–92 finner man orgelpunktet i Ob.

I t. 17–23 fremheves et motiv bestående av store terser (kun et unntak i t. 22 som viser en liten ters e1 og g1) etterfulgt av parallelførte treklinger i Ob I og II og Cl I i t. 23–24. I t. 28–32 finner man parallelførte septimakkorder. Som kontrast finner man – i tillegg til akkompagnerende instrumenter – et unisont motiv (B-delen) i V1 I, Vla, Vlc og Cb i t. 32–36 med tillegg av Fag fra t. 36 t.o.m. t. 45 hvoretter Fag, Trb I, Trbni, Tuba, Vla, Vlc og Cb fortsetter det tematiske frem til begynnelsen av t. 53 i tillegg til akkompagnerende instrumenter.

I t. 53–56 følger en kort overledning hvoretter A'-delen følger i t. 56–92 og B'-delen følger i t. 92–100. Satsen avsluttes med en koda (i form av A'') i t. 100–115. B-delen får en mørk tilleggsklang til "kuldepreget" i A-delen.

3. sats: "Vikingeskibet" – *Allegro risoluto*

Hovedtemaet må karakteriseres som bredt, stolt og høyreist – som et vikingskip. Det mest påfallende er imidlertid at Hurum, som allerede nevnt, har hentet et motiv på to takter – t. 3–4 – fra Edvard Griegs klaverstykke "Fjellslått" og gjort dette til hovedtemaet i satsen. Det er ikke uten videre klart hvordan Hurum tenker seg relasjonen mellom et vikingskip og klaverstykket "Fjellslått." Men det er nærliggende å se et vikingskip og norsk folkemusikk som noe felles "norsk." Satsen er ukomplisert å følge; de assosierte motivisk-tematiske slektskap er tydelig satsen igjennom.

Form

Satsen har sonatesatsform.

Eksposisjon:

Ht t. 1–35; i t. 11–16 og t. 32–35 finner man i Trb I og II et motiv som sterkt minner om t. 3–4 i Edvard Griegs ”Fjellslått” op. 19 nr. 1. I t. 17–20 i Fag, Trb I, Trbni e Tuba, Vla, Vlc og Cb er motivet ennå tydeligere sml. med t. 3–4 i Griegs ”Fjellslått”.

St t. 36–69. I sidetemadelen finner man i tillegg et motiv hentet fra hovedtemadelen (se videre nedenfor).

Epilog t. 69–93; hele epilogdelen har motivet fra t. 3–4 i Griegs ”Fjellslått” som bærende element.

Gjennomføring: t. 93–172; motivet fra t. 3–4 i Griegs ”Fjellslått” bygger på t. 109–161 hvilket betyr største del av gjennomføringen.

Reprise: t. 172–242

Koda: t. 242–285

Eksposisjon.

Hovedtemadel

Hovedtemahodet finnes i t. 2–10 i Fag og Vlc vekslende med Trb I solo. En videreføring følger i Trb I og II i t. 11–16, takter basert fra et assosiert slektskap med motivet fra Trb I solo i t. 5–6. I t. 17–20 blir det klart at det handler om t. 3–4 fra Edvard Griegs klaverstykke ”Fjellslått”.

Sidetemadel

Sidetemadelen finns i t. 36–69 med det modale sidetemahodet i t. 36–47. Det er imidlertid påfallende at partiet i t. 48–69 egentlig viser en form for gjennomføring av et motiv fra hovedtemadelen (se motivet i Fag I og II og Vlc i t. 2–4 i hovedtemadelen) i sidetemadelen. Man finner hovedtemamotivet i sidetemadelen i ob solo t. 49–51, Trb I og Trbni I i t. 53–55, VI I i t. 57–58 og Fl I og II i t. 58. Vla, VI II og VI I i t. 65–69 (1. taktslag).

Epilogdel

Som nevnt ovenfor inneholder hele epilogdelen motivet fra t. 3–4 i Griegs ”Fjellslått” som bærende element.

Gjennomføring

I t. 93–108 finner man motiver som kan oppfattes som nytt stoff: i Vlc solo i t. 94–97, i Cor I solo i t. 97–101, i Vlc i t. 102–105, i Cor I 105–108 samt i VI I i t. 106–109. Selv om motivene virker nye, så har de affinitet til hovedtemahodets begynnelse i t. 2–4 i fag I og II og Vlc – sml. Vlc i t. 94–97. Når man lytter til de nevnte motivene i t. 93–108 så assosieres man lett med temahodet i t. 2–3. Fra t. 109–172 består gjennomføringen av motivet fra t. 3–4 i Griegs ”Fjellslått”.

Reprise

I t. 172–206 følger reprisens t. 1–35 eksposisjonens 172–206 transponert en kvart ned. Mellom t. 209—217 følger en overgang hvoretter t. 218–229 blir en variant av sidetemaet fra t. 36. T. 230–239 korresponderer versjonen i reprisen med sidetemaets t. 36–45 hvoretter t. 240–241 blir en overgang til kodaen.

Koda

Kodaen begynner i t. 242–249 med hovedtemahodet i Fag, Trbni, Tuba, Vlc og Cb hvoretter en overgang følger i t. 250–253 og med en omformet versjon av epilogtemaet i t. 254–259. Epilogtemaet fortsetter tutti i t. 260–267, i Trbni og Tuba fra t. 268–273 samt Cor og Trb fra t. 271–273. I t. 274–277 understrekkes en lett endret versjon av begynnelsen av hovedtemahodet i Fag, Trbni, Tuba og Vlc og Cb. I t. 278–285 følger de avsluttende åtte takter.

Verk 30 [SEKS SANGER FOR MANNSKOR] – (Herman Wildenvey)
(Op. 21)

Hovedkilde nr. 1: B

Hovedkilde nr. 2: D

Hovedkilde nr. 3: F

Hovedkilde nr. 4: H

Hovedkilde nr. 5: J

Hovedkilde nr. 6: L

1. "Digteren og fluen"

2. "Græshoppen"

3. "Et spørgsmål"

4. "Min eneste"

5. "Den som ler sidst, ler bedst"

6. "Selma"

Seks velklingene mannskorsanger. Norsk Musikforlag har opplyst at sangene ble utgitt 1. januar 1929 (se kapitlet "Verkfortegnelse" under verk 30). Ut over det har jeg ingen kommentarer.

Verk 31 MOTETTE – Blandet kor, soli og orgel
(Op. 23 (25))

Hovedkilde: C.

Modellen er barokkmotetten som gikk bort fra a capella-motetten og over til å anvende kor og soli og etter hvert også instrumentalledsagelse. I Hurums versjon anvendes klaverledsagelse.

1. del: kor t. 1–63 med tekst fra de første versene fra skapelsesberettelsen i første Mose-bok i tillegg til et avsnitt fra 1. Kor. 13.
2. del: t. 64–83, koral, tekst til ”Kjærlighet fra Gud” (J. N. L. Schjørring, 1825–1900), vers 3.
3. del: t. 84–104, tekst til Mat. 19:14.
4. del: t. 105–122, koral, tekst til ”Kjærlighet er lysets kilde”, vers 1 (N. F. S. Grundtvig 1783–1872).
5. del: t. 122–148, ”Halleluja”.

Man legger merke til en effektfull fire-stemt fuge i t. 41–63. I tillegg anvender Hurum enkelte stilistiske uttrykk hentet fra ”Lilja”, verk 21, op. 15.

Verk 32 HYMNE – Blandet kor og orgel
(fra Op. 15)

Hovedkilde: B

Hymnen er innlednings- og avslutningskoret i ”Lilja” verk 21, op. 15.

Verk 33 [TO KLAVERSTYKKER]
(Uten op. nr.)

Hovedkilde: A (til nr. 1) og C (til nr. 2)

Klaverstykken foreligger i manuskript. Strengt tatt skulle man kunne hevde at stykkene ikke er fullstendige i og med at tempoangivelse og foredragstegn mangler. Noteteksten er imidlertid meget tydelig og klar – man får en følelse av at det handler om en renskrift som er tenkt å trykkes. Jeg har imidlertid ikke funnet noe blant manuskriptene som kan gi noen

klarhet over tempoangivelse og foredragstegn. Jeg har likevel angitt stykkene under betegnelsen ”fullførte verk”.

Det er ikke kjent når Hurum komponerte disse stykkene.

Verk 34 [Jesus dør og jorden ryster] – Trestemt blandet kor
(Uten op. nr.)

Hovedkilde: C.

Sangen foreligger i blyantmanusskript. Manuskriptet betsår kun av noteteksten og mangler foredragstegn og tempoangivelse. Noteteksten er lesbar og jeg har angitt sangen under betegnelsen ”fullførte verk.” Det er ikke kjent når Hurum komponerte sangen.

Verk 35 [To sanger] – Sang og klaver
(Uten op. nr.)

Hovedkilde: A (til nr. 1) og C (til nr. 2)

1. ”Skogsus” (Theodor Caspari)
2. ”Den bekken som siklar” (A. O. Vinje)

Romansene foreligger i manuskript. Strengt tatt skulle man kunne hevde at de ikke er fullstendige i og med at tempoangivelse og foredragstegn mangler. Noteteksten er imidlertid meget tydelig og klar. Jeg har imidlertid ikke funnet noe blant manuskriptene som kan gi noen klarhet over tempoangivelse og foredragstegn. Jeg har likevel angitt romansene under betegnelsen ”fullførte verk.” Romansene er preget av impresjonistiske klanger. Det er ikke kjent når Hurum komponerte sangene.

4) 1928–1952: Kunstmaleren Alf Hurum

Ettersom jeg ikke finner meg kvalifisert til å foreta en kunstnerisk vurdering av Hurums tegninger og malinger, har jeg ikke foretatt en analytisk gjennomgang av hans tegninger og malerier. Gjennomgangen begrenses derfor til den oversikt jeg har gitt i underkapittel 2, ”Tegninger og malerier”, i kapitlet ”Verkfortegnelse.” For øvrig henviser jeg til biografidelen under kapitlet ”1928–1934. Musikken må vike for malerkunsten” og monografiens andre biografidel: ”Maleren Alf Hurum.” Her gjengis de aller fleste av de anmeldelser som finns i tilknytning til Hurums bilder. Det er fullt mulig å få et inntrykk av resepsjonen av Hurums bilder ved å kombinere bildene ved hjelp av oversikten i verkfortegnelsen og bildene til slutt i monografien med anmeldelsene i biografidelen – med det forbehold at de aller fleste av anmelderne er anonyme. Det finns noen ytterst få anmeldere som ikke er anonyme, men de er på den annen side ikke mulig å finne nærmere opplysninger om. Nedenfor har jeg trukket frem to anmeldere som man kjenner navnene på og som det er mulig å finne nærmere opplysninger om. En er en ikke-profesjonell kunstanmelder – Arthur Wakefield Slaten⁶⁹² – i tillegg til Madge Tennent,⁶⁹³ en fremragende profesjonell kunstnerinne.

⁶⁹² Arthur Wakefield Slaten (1880–1944) var ”associated with Honolulu Star-Bulletin Ltd., as literary editor and Aloha Tower columnist” fra 1929. I *Pan-Pacific WHO'S WHO* for 1940–41 (utg. F. M. Nellist, *The Honolulu Star-Bulletin*) oppgis i tillegg blant annet at Slaten var ”clergyman, educator, editor, lecturer”, hadde tatt sin B. D. ved Rochester Theological Seminary i 1912, ”studied New Testament at Glasgow, Marburg and Leipzig universities; University of Chicago Ph. D. 1916”; var professor i ”biblical literature and religious education” ved William Jewell College i 1922; skrev flere bøker om teologisk-vitenskapelige emner.

⁶⁹³ Madge Tennent, f. Madeline Cook i Dulwich i England i 1889. Hun studerte figurtegning med William Bourguereau i Paris og under et lengre opphold i Australia studerte hun med Julian Ashton. Hun er en av Hawaiis mest kjente malere og sammen med sin mann, Hugh C. Tennent, grunnla hun ”Tennent Art Foundation” i Honolulu i 1954. Før dette hadde hun en rekke separatutstillinger i Honolulu Academy of Arts i tillegg til utstillinger i London, Paris, New York, Chicago og San Francisco. (Kilde: *Encounters with Paradise, Views of Hawaii and its People, 1778–1941* av David W. Forbes; om David W. Forbes opplyser Tennent Art Foundation at han ”is a recognized expert on the art of Hawaii and has spent more than twenty-five years researching his

Arthur Wakefield Slatens anmeldelse av Hurums separatutstilling med fem bilder i Library of Hawaii i mars–april 1935 (se utstillingsoversikten til slutt ”Verkfortegnelse.”) fikk god omtale. Utstillingskatalogen har ikke vært tilgjengelig heller ikke titlene. I Wakefield Slatens anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april nevnes enkelte titler, men uten at det er mulig å knytte titler og bilde sammen. Et bilde som beskrives av Slaten i anmeldelsen den 20. april 1935, kan være ”The Storm” (B9), men det omtales som ennå ikke ferdig: ”Mr. Hurum’s latest picture, at which he is working at his home at the mauka end of Cooke St., ... is a striking composite of Honolulu’s historic storm—full of action and true to the memories of all, a picture cut as it were, on the bias, with slanting rain, leaning palms, angling wall, swamped automobiles and swirling flood.”⁶⁹⁴ I samme artikkel beskrives bildene som er utstilt, men, som nevnt, uten å nevnes med tittel: ”... the pictures depict an Easter lily, a conventionalized panel of the pendent bells of the deadly nightshade, a bowl of hibiscus, a panel of vegetables, a composite and symbolic representation of the Aiea sugar mill, done in shining silver, and a Sansevieria plant.” Av det som nevnes, er det bare henvisningen til ”a composite and symbolic representation of the Aiea sugar mill” som gjør det mulig å henvise til et bestemt bilde – UD7: ”Aiea Sugar Mill”

I *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april 1935 beskriver Wakefield Slaten nærmere teknikken og materialene Hurum anvender:

Canvas is to Alf Hurum a crass material of which sails and sacks are made, a medium too coarse for exacting and sensitive control. He uses pure silk, incredibly fine, but with a sturdy stiffness and free from sheen. His colors are all made by himself, from minerals or from vegetable dyes. The entire process is of the most painstaking sort, requiring the accurate adaptations of meticulous skill. The method is that employed in Japan and which in China is 15 centuries old.

subject”).

⁶⁹⁴ Slaten, Arthur Wakefield: ”The Studio Window” i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april 1935.

The silk is spread upon and attached to its frame. It is given a thin coating of a special glue—which, also, is prepared by the artist himself. With pestle and mortar the ores are ground to the finest powder. The silk is now tight as a drum and smooth as glass. The colors, mixed also with the glue, are laid on with infinite care, again and again. Penetrating the thin silk, clasping and gripping the fibers, they are there for all time and, protected from disintegrating damp, they will shine as brightly as 500 years from now as on the wall of the Library of Hawaii today.⁶⁹⁵

I anmeldelsen i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april får Hurum god plass og svært positiv omtale:

During the last few weeks visitors at the Library of Hawaii have been noting the exhibit of a half dozen unusual pictures. Evidently watercolors, they have hard brilliance, sharp clearness of outline, incisive hues, accuracy in design. Their effect upon the eye is like that of an axiom upon the understanding—authoritative, undeniable, absolute. In each an austere, illinient intellectuality glitters, pellucid as the still air of a zero morning. These pictures are not emotions, but concepts—a chapter from Walter Pater⁶⁹⁶ turned into color and written with a brush. These pictures are the work of Alf Hurum, Norwegian composer, who after a distinguished career in music has as a hobby turned his hand to art. It is perhaps his previous musical experience that gives the pictures their ringing purity.

Om malerinnen Madge Tennent kan man i "Wikipedia, the free encyclopedia"⁶⁹⁷ lese følgende av Tennant

was a naturalized American artist, born in England, raised in South Africa, and trained in France. She ranks among the most accomplished and globally renowned artists ever to have lived and worked in Hawaii.

A child prodigy, Tennent spent her formative teenage years in Paris, where she honed technical mastery under the tutelage of William-Adolphe Bouguereau at the Académie Julian; simultaneous exposure to the city's leading avant-garde artists, including Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir, and Pablo Picasso, stoked her pioneering vision. Having served as an art educator in South Africa, New Zealand, and British Samoa, she settled in Honolulu with her husband and children in 1923.

⁶⁹⁵ Se også biografidelen i kapitlet "Maleren Alf Hurum. 1934–1941 En fremragende kunstner, men med malurt i begeret," under avsnittet "De første utstillingene."

⁶⁹⁶ Walter Horatio Pater (1839–94), engelsk forfatter og kritiker.

⁶⁹⁷ Lesedato 15. april 2020

Tennent's prolific output spanned paintings, drawings, and sculpture. Her reverent fascination with Hawaiian women inspired the sweeping aesthetic quest that would culminate in an iconic signature style: enormous paintings of voluptuous female figures that synthesized brilliant, swirling hues into graceful, harmonious compositions. A prominent figure on the international circuit, Tennent exhibited to critical and popular acclaim around the world. At the time of her death, many critics considered her the most important individual contributor to Hawaiian art in the 20th century.

I London-avisen *London Evening Standard* roser anmelderen Eric Newton Tennents "one-woman" utstilling i Wertheim Gallery i London 1937: "She has the equipment of an exceptionally gifted artist ... It is plain that Honolulu has set her imagination on fire, and her later paintings are symbolic, rather than representational. Vivid prismatic colors, and a gargantuan sense of form, are the dominant features of her later style. Not so much massive as fantastically round, clad in voluminous draperies of almost painfully intense color, give one a sense of tropical exuberance not confined to paint [...] her art could be described as an experiment in amplitude."

Sammen med sin mann, Hugh C. Tennent, grunnla hun *Tennent Art Foundation* i Honolulu i 1954. Før dette hadde hun en rekke separatutstillinger i Honolulu Academy of Arts i tillegg til utstillinger i London, Paris, New York, Chicago og San Francisco.⁶⁹⁸ Det er ingen tvil om at Madge Tennent er en fremragende malerinne.

I sin anmeldelse av Hurums utstilling i mars 1937 skriver Madge Tennent i *The Honolulu Advertiser* den 6. blant annet:

Dominating the four large galleries at the Honolulu Academy of Arts devoted to the exhibition, are three large canvases of Alf Hurum, president of the association,⁶⁹⁹ each of profound and poignant beauty. With a use of white and tonal mass only equaled by the

⁶⁹⁸ *Encounters with Paradise, Views of Hawaii and its People, 1778–1941* av David W. Forbes.

⁶⁹⁹ Hurum var "President for Association of Honolulu Artists" 1936–1938 og 1952–1953. Se *Men and women of Hawaii 1954* (ed. Perry Edward Hilleary), s. 321.

great masters of the ancient Orient, Hurum has produced three differing harmonies of milky green, gold and opal white, all Hawaiian in motive, subject and feeling.”

I samme avis dagen etter fortsetter Tennent sin svært positive omtale:

The most powerfull aesthetic exhibit in the whole four galleries containing the works of art, is the painting of Alf Hurum. Three large panels show his genius for combining the technique of the Orient with an Hawaiian subject. A master draftsman and rich colorist, these pictures hold many lessons in line and organization for the artist student.”⁷⁰⁰

I *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars har Medge Tennent en omfattende og inngående anmeldelse som står å lese i biografi-delen under kapitlet ”Utstillingene i 1937. Hawaii ‘a painter’s paradise.’ Hurum president for Association of Honolulu Artists.” Fra denne anmeldelsen kan man blant annet lese:

As is usual with all mature artists, in the work of Hurum there is a serene quality of value derived from years of research and discrimination which has resulted in paintings which are comprehensive of every known color chord and complexity of line. ... Alf Hurum, in a unique aesthetic and technically geographic relationship, produces in each of his paintings the aerial perspective and tonal sensitivity of the Orient with the sound fundamentals and modern color discoveries of the Occident with such complete harmony that one is unaware of the perfected technique necessary for his able achievement. ... Above all his natural and acquired heritage of tone, line, form and color, Alf Hurum is aware of his tropical surroundings and is Hawaiian in subject and emotional content to a very satisfying degree. ... The whole exhibition of Alf Hurum’s paintings is one of profound and original beauty, and one which has much aesthetic food for thought and study to all artists, students and art lovers. It is to be hoped that no one will miss this great opportunity.

⁷⁰⁰ *The Honolulu Star-Bulletin* har en anmeldelse av utstillingen den 3. mars. Her nevnes Hurum bare i oversikten over de som stiller ut.

*Jeg siger absolut til norske Musikere, som skal reise ud: Kom til Frankrike!
... hele vor Musik hjemme er bygget op paa Tyskland.
Men Franskmændene er for Tiden, ialfald i Klaverkomposition,
absolut de ledende. Og her skabes mest nyt.*

Alf Hurum (intervjuet i Paris),
Aftenposten 3. januar 1912:

Dette mente den unge komponisten etter sine studieopphold i Berlin og Paris – men før han reiste til St. Petersburg for å lære om østeuropeisk musikk.

Hurum var en kjent og aktet komponist i Norge. I 1924 på en tur til sin kones hjemsted, Honolulu på Hawaii, var han med på å grunnlegge og lede Honolulu symfoniorkester.

I 1934 flyttet Hurum og hans kone for godt til Honolulu. Her ble han kjent med Østens billedkunst og ga gradvis opp komponeringen til fordel for billedkunsten.

Ved hysteriet etter det japanske angrep på Pearl Harbor, Honolulu, i 1941 ble Hurum ansett som mistenklig utlending og ble en periode internert.

Da Hurum døde i 1972, hadde han i testamentet opprettet fond for Norsk Komponistforening og gitt flere av sine norske eiendommer til Oslo musikklærerforening.



Denne eventyrlige historien dokumenteres og berettes av Rune J. Andersen (f. 1945). Han er utdannet pianist og cand.philol. i musikkvitenskap fra Universitetet i Oslo. Han har vært medarbeider og bindredaktør for den store kritiske *Edvard Griegs samlede verker*. En lengre periode var han ansatt som forsker ved prosjektet Norges musikhistorie, hvor han bl.a. leverte bidrag innen lokal musikhistorie (Halden) og en omfattende oversikt over fransk-norske forbindelser i musikklivet frem til 2. verdenskrig. I denne perioden arbeidet han også med en første versjon av denne foreliggende boken.

Arbeidet fortsatte mens han var inspektør og rektor ved Holtekilen folkehøgskole. Ved oppnådd pensjon flyttet han til sin kones hjemsted i Sverige. Her er han fortsatt aktiv som pianist og forsker, bl.a. med fagansvar for klassisk musikk i Store norske leksikon.

ISBN 978-82-692874-0-0