

Fartein Valen: Den ekspressive polyfoni

forelæsning ved Jan Maegaard

Fartein Valen og hans musik okkuperer en beskeden plads i den musikvidenskabelige litteratur. Det, som findes, falder groft i to kategorier, nemlig biografi og analyse. Banebrydende på begge felter er, som enhver der interesserer sig for emnet, vil vide, Olav Gurvins arbejder. De baner, han stak ud for studiet af Valens musik, er i det store og hele blevet fulgt op af de siden tilkomne bidrag. Personlig skylder jeg Olav Gurvin umådelig meget; hans disputats *Frå tonalitet til atonalitet* var et af de få faste holdepunkter under min ungdoms første vakkende skridt henimod en forståelse af atonal musik. Det er imidlertid for mig påfaldende, at der siden da – bogen udkom i 1938 – kun undtagelsesvis er gjort forsøg på at integrere Valens musik i den europæiske musikhistorie. Som det i mange år var tilfældet med Schönbergs musik, har en isoleret betragtning af det satstekniske været så interessant og lærerigt, at det ligesom har beslaglagt hele opmærksomheden og spærret udsynet for andre kvaliteter i musikken, som måske har ligget komponisten mere på sinde end kontrapunktikkens tonesammenføjninger, sådanne træk som mere umiddelbart kan høres, når musikken spiller, og som bidrager til en integreret interpretation hos såvel udøver som lytter.

Hvis vi et øjeblik i tanken fastholder den musik, som Valens musik af satstekniske grunde naturligt sammenlignes med, nemlig Schönbergs, springer det i øjnene, at det musikalske forløb er fundamentalt forskelligt hos de to komponister. Hvor Schönbergs musik er kontrastrig, til tider ligefrem kortåndet, og mangefarvet, folder Valens musik sig mere kontinuerligt ud og er også mere monokrom. Denne markante forskel, som navnlig træder frem i orkesterværkerne, har haft en indflydelse på opfattelsen af Valens musik som kølig, til tider måske ligefrem kønsløs, som et fletværk af stemmer i en lidet dynamisk polyfon struktur. Denne opfattelse er efter min mening, om ikke under alle omstændigheder totalt forkert, så dog en alt for snæver tilgang til Valens musik.

Lad os prøve at forestille os de kilder, som denne musik først og fremmest øser af. Der er navnlig tre, som jeg vil nævne. Den første er *den senromantiske tradition*, som han voksede op i og lærte grundigt at kende under studietiden i Berlin. Vi finder den genspejlet i de tidlige værker fra den 121. salme til og med Ave Maria, op. 4. I denne sidste komposition møder vi også for første og eneste gang den yppige orkesterklang, som kendetegner den tids musik. Nok forlod han denne stil – det udviklede sig fra 1920erne til noget andet – alligevel må vi tage den alvorligt. Problemet her er ikke anderledes end for alle de komponisters vedkommende, som blev født i 1870erne og 80erne, og som i dette århundrede ledte musikken ind i nye baner, hvadenten de så hedder Schönberg, Charles Ives, Stravinsky, Webern, Alban Berg, Bartók eller Valen. Det gælder for dem alle, at de har den senromantiske, tildels den impressionistiske, musik på rygmarven. Den var og vedblev at være deres naturlige referencepunkt. Det, man sådan er flasket op med,

glemmer man ikke - end ikke selvom man måske gerne ville; vi andre glemmer jo heller ikke vores barndomshjem. Det ligger som en stiltiende forudsætning bag alt, hvad vi foretager os. Det er et forhold, som man ikke altid husker på, når man beskæftiger sig med den generation af pionerer i det 20. århundredes musik - og de øvrige kunstarter tillige. Hvad betydning det har i det enkelte tilfælde, kan det være vanskeligt at bestemme med nøjagtighed; men det må nødvendigvis tænkes med, når talen er om disse komponisters selvforståelse.

Som den anden kilde, Valen øste af i sin musik, vil jeg nævne *Joh. Seb. Bach*. Af de ret sparsomme oplysninger, vi endnu har om Valens biografi, fremgår, at han under den senere del af sine frie studier i Berlin 1912-15 beskæftigede sig endog særdeles indgående med Bachs præludier og fugaer. Jeg citerer fra Olav Gurvins Valen-biografi (s.58):

Han tok for seg Wohltemperiertes Clavier og gav sig ikke, før han kunne spille alle de 48 præludiene og fugene omtrent like godt i alle dur- og molltonearter. Så skrev han egne fugaer over alle de 48 fugetemaene – 6 forskellige på hvert – og sammenlignet så med Bachs originale. Han arbejdet med Wohltemperiertes i flere år, trengte lenger og lenger ind i den store barokkmesters toneverden, og til slutt var han fullt fortrolig med Bachs teknik. Og Valen føyde til, da han fortalte dette: “Ja, jeg begyndte liksom å få tak i det, som lå bak tonene hos Bach - den viseste i musikken av alle som har levet.”

Hvis denne beretning er sand – jeg finder ingen grund til at betvivle dens rigtighed – må man nok standse op et øjeblik og gennemtænke, hvad effekt denne eksersits kan have haft på den dengang 27–28årige komponist. Prøv blot at tage en af de 48 fugaer og spille den i alle 12 tonearter, og skriv derpå seks forskellige fugaer over temaet! Et så intenst arbejde kan næppe undlade at sætte sine spor for resten af livet. De spor, som det satte hos Valen, kan summarisk karakteriseres som et kontrapunktisk mesterskab af de sjældne. Men det er ikke nok; det må bestemmes nøjere. Det er jo klart, at sporene ikke er at søge på stilimitationens overfladiske plan. Men hvad er det da, som karakteriserer Bachs polyfoni i *Das Wohltemperierte Clavier*, når der ses bort fra stilpræget? Det er nok den enkelte stemmes bevægelsesfrihed og udtrykskraft op imod den harmoniske disposition. Denne bevægelsesfrihed og udtrykskraft udviklede Valen for sin egen polyfonis vedkommende på ganske andre betingelser: på kromatisk skalagrundlag og i et atonalt klangrum. Men det er denne linjeføringens dynamik jeg gerne vil påpege.

Den tredje kilde, som jeg vil nævne, har jeg allerede kort været inde på; det er *Schönbergs* musik. Dens betydning for Valen er også vanskelig at vurdere i det rette lys. Vi ved fra Gurvins biografi, at Valen hørte Schönbergs 1. strygekvartet ved en koncert i Berlin i 1913 og blev begejstret for musikken. Gurvin anfører, at det ikke så meget var harmonikken, men mere den lineære struktur der gjorde indtryk. Også Schönberg var jo en kontrapunktiker af Guds nåde. 15 år senere, i 1928, var det oplevelsen af Schönbergs 3. strygekvartet der gjorde et ellers mislykket pariserophold rejsen værd. Gurvin gør meget ud af at slå fast, at Valen ikke kunde bruge Schönbergs dodekafone kompositionsteknik til noget. Dette fremtræder næsten som en polemisk pointe i hans bog, og det har han naturligvis haft sine hensigter med, nemlig at fjerne enhver mistanke om, at Valen skulle være Schönberg-epigon. Det er imidlertid kun de ene side af sandheden. Den anden side af sandheden er, at Valen sandelig godt kunne bruge Schönbergs kompositionsteknik til noget, og idag er der nok ingen der af den grund ville beskyldte ham for at være Schönberg-

epigon. Jeg har tidligere vist, hvordan hans klaverstykke *Nachtstück*, op. 22 nr. 1, fra 1934 i kompositionsteknisk henseende ligger så tæt op ad Schönbergs klaverstykke op. 23 nr. 1 fra 1920, at man nødes til at forstå Schönbergs klaverstykke som et kompositionsteknisk forlæg for Valens stykke. Det var dengang interessant at konstatere, i hvilke henseender Valens teknik falder sammen med Schönbergs, og i hvilke den skiller sig ud derfra. Først må det fastslås, at Schönbergs op. 23 nr. 1 ikke er dodekafon musik. Det er bygget på tre lange tonerækker på henholdsvis 13, 20 og 21 toner, som fragmenteres og kombineres på forskellig vis, og der er desuden ret mange frie, ikke rækkebundne toner ind imellem de rækkebundne; endvidere er det karakteristisk, at Schönbergs lange tonerækker ikke transponeres, til gengæld forekommer oktavforlægning af tonerne ofte. Valens klaverstykke bygger ligeledes på tre tonerækker, de er på henholdsvis 18, 11 og 8 toner; herudover indføres ved midten af stykket en fjerde række på 13 toner. Men der er ingen frie toner her, alt er rækkebundet; men det hænder, at en række varieres ganske let, dog uden at den mister sin melodiske kontur; endvidere transponeres nogle af rækkerne, ikke dem alle, fortrinsvis en kvart op eller ned, men tertstransposition forekommer også; til gengæld er oktavforlægning sjælden, dvs rækkerne bevarer mest deres melodiske kontur. Der kunde nævnes flere ligheder og forskelle. Disse er imidlertid tilstrækkelige til at drage følgende konklusion: Valen anvender en ikke-tolvtonebunden række teknik, som han fandt praktiseret i Schönbergs præ-dodekafone kompositioner; men han applicerer den med en satsmæssig strenghed, som hos Schönberg først findes i de tolvtonerækkebaserede værker.

Der hersker med andre ord et ganske nært afhængighedsforhold mellem Schönbergs og Valens kompositionsteknik. Men det er af dialektisk art; det er defineret ligeså fuldt ved, hvad han *ikke* gør af det, som Schönberg gør, som ved, hvad han faktisk gør af det, som Schönberg også gør. Dette spændingsforhold kan egentlig kun sammenlignes med det, der karakteriserer Schönbergs nærmeste elevkreds i deres forhold til læremesteren: på den ene side en stærk indflydelse, på den anden side bevarelsen og udviklingen af den egne kunstneriske fysiognomi.

Disse tre kilder, den senromantiske musik, Bachs polyfoni og Schönbergs sats, må vi stedse holde os for øje, når vi beskæftiger os med Valens musik; først på den baggrund er det muligt at trænge frem til det for Valen særegne. Han distancerer sig fra alle tre kilder, fra den senromantiske musik ved at give afkald på dens klanglige yppighed til fordel for en strengt polyfon sats, fra Bachs polyfoni ved at give afkald på de tonale funktioner til fordel for en i princippet dissonerende atonal sats, og fra Schönbergs dodekafoni ved at give afkald på tolvtonerækker til fordel for en friere, mere melodisk konciperet række teknik, som så til gengæld udmøntes med en satsteknisk strenghed, som har meget tilfælles med den Schönberg'ske dodekafoni.

Det kan ikke undgå den kritiske iagttagers opmærksomhed, at alle tre kilder hver på sin måde repræsenterer en højst ekspressiv musik. Det må derfor være berettiget at spørge, om Valen også gav afkald på ekspressiviteten.

Dette spørgsmål er af afgørende vigtighed; men det er vanskeligt at besvare. Der findes som bekendt ingen tilforladelig metode til eksakt måling af musiks emotionelle gehalt på basis af partiturbilledet. Selvom sådanne metoder fandtes, måtte det i forvejen undersøges, i hvilket omfang det i partituret noterede nu også definerer komponistens fulde og hele intention. Også dette spørgsmål unddrager sig en eksakt besvarelse. Vi er i disse spørgsmål

henvist til formodninger, som grunder sig på to informationskilder, 1) de dokumentation, der måtte foreligge til belysning af komponistens æstetiske intentioner, 2) vor egen musikalske oplevelse af nodebilledet. Hvad det første angår, er vi ganske vel underrettede med hensyn til den senromantiske musik og Schönberg, mindre velunderrettede med hensyn til Bach. Og vi er temmelig dårligt underrettede med hensyn til Valen.

Vi må se dels på omstændighederne omkring musikken, dels på musikken selv. Først omstændighederne.

Henved halvdelen af Valens værker er vokalværker. Tekstvalget kan måske give et fingerpeg. En god del af teksterne er religiøse, enten latinske tekster fra den katolske liturgi eller protestantiske kirkesange. Det hænder aldrig, at Valen griber til traditionelt meldestof, de er alle komponeret helt subjektivt som liedtekster. Blandt forfatterne til de egentlige liedtekster noterer Goethe sig for fem og Schiller og Mörike for hver en – et tekstvalg, som en hvilkensomhelst tysk romantisk komponist kunne have foretaget. Hertil kommer to tekster fra kinesisk poesi, der var så populær blandt komponister i århundredets første halvdel, efter at Gustav Mahler så at sige havde taget hul på Bethges samling med *Das Lied von der Erde*, – heller ikke dette er opsigtsvækkende. Med undren konstaterer vi dog, at disse digte op. 8 er de samme, som ligger til grund for sidste sats af *Das Lied von der Erde*. Mest bemærkelsesværdige er “Darest thou now o Soul” til Walt Whitmans tekst og – ikke mindst – “Die dunkle Nacht der Seele” til den tyske oversættelse af Juan de la Cruz’ “La noche oscura del Alma.” De er begge af udpræget ekstatiske tilsnit, Juan de la Cruz’ digt tillige affattet i et stærkt sensualistisk billedsprog i dets beskrivelse af sjælens længsel efter den himmelske brudgom og af de elskendes salige forening. – Jeg skal ikke opholde mig ved disse tekster, blot konstatere, at intet i dette tekstvalg tyder på emotionel afholdenhed.

En anden tekstbestemt omstændighed ved Valens musik vedrører instrumentværkerne: ikke blot associerer flere af dem gennem deres titel til et tekstligt forlæg – *Sonetto di Michelangelo*, *An die Hoffnung* (John Keats) og *Le cimetière marin* (Paul Valéry) – men et stort antal instrumentalsatser er komponeret med et tekstligt eller billedligt forlæg eller en naturimpression som inspirationskilde. Ganske vist er Gurvin, som har meddelt disse træk, omhyggelig med at betone, at Valen ikke derfor bør betragtes som programmusikkomponist. Heri har han utvivlsomt ret, hvis man herved tænker på f.eks. Rich. Strauss med *Till Eulenspiegel*, *Don Quixote* og *Sinfonia domestica*. Forskellen er, at komponisten af programmusik meddeler det ekstramusikalske program og altså anser det for relevant for lytteren at kende det, mens den komponist, som fortier et eventuelt forlæg, ikke anser dette for relevant for lytteren. I det sidste tilfælde, når den konkrete oplevelsesbaggrund ikke meddeles af komponisten, kan man i de fleste tilfælde gå ud fra, at den også vil være komplet ligegyldig for lytteren. Men det er ikke, hvad vi taler om her. For forskeren kan kendskabet hertil nok have sin interesse. Hvis disse tekster, billeder og naturindtryk virkelig har tjent Valen til inspiration, så må vi konkludere, at han fremtræder som tonedigter i romantisk forstand – som så mange andre komponister, hvem det poetiske i musikken har ligget på sinde. – Vi nødes derfor til at konstatere, at den dokumentation af komponistens æstetiske intentioner, som ligger i tekstvalget til vokalværkerne og i det tekstlige, billedmæssige eller stemningsmæssige forlæg for en stor del af instrumentalmusikken, tyder på, at det lå Valen fjernt at give afkald på ekspressiviteten.

The image shows a musical score for the first movement of Valen's Symphony No. 3. It is a 4-part polyphonic texture. The first system consists of four staves: T.1 (Violin 1), A (Horn 1), B (Horn 2), and D (Violin/Clarinet). The second system consists of two staves: B (Horn 2) and D (Violin/Clarinet). The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamics range from 'mf' to 'pp'. The key signature has one flat (B-flat).

Eksempel 1: Valen: Hovedtema, 1. sats, Symfoni nr. 3

Tilbage står at se på musikken selv. Vi kan som nævnt ikke måle musikkens emotionelle gehalt ved at granske i noderne. Hvad vi trods alt kan gøre, er at analysere de kompositionstekniske procedurer, ikke i første række for analysens egen skyld, men i den hensigt at stille det analytisk fundne i et historisk perspektiv og ad den vej påpege elementer, som kan tages til indtægt for en tydning i den ene eller den anden retning. I det følgende skal jeg forsøge at antyde, hvordan jeg kunne tænke mig et sådant projekt udført. Andet og mere kan det ikke blive til i forelæsningsform.

Jeg forestiller mig i første omgang undersøgelsen indskrænket til symfonierne, og her vil jeg – foreløbig i hvert fald – nøjes med at betragte temaerne. De opviser alle en klassisk formning, og det er derfor i regelen ikke svært at identificere og afgrænse dem. Se nu på hovedtemaet i den 1. sats af symfoni nr. 3.

Temaet opviser en strengt 4-stemmig polyfoni: en overstemme spillet af 1. viol. og siden af klarinet, to mellemstemmer spillet af to horn og en understemme i de dybe strygere: A, B, C og D. Overstemmen gemmer vi lidt. B artikulerer et motiv: ren kvint + et drejemotiv med stor og lille sekund. Dette mønster – ren kvint (eller kvart) + en kromatisk drejebævegelse – gentager sig i stemmens videre forløb. C-stemmen har et lignende forløb, omend mindre tydeligt. Her savner man ligefrem tonen E som nr. 7, dvs foran A. Partituret viser dog, at denne tone faktisk klinger i 1. horn på netop dette sted. Hvis 2. horn også havde spillet den, var det blevet til tonesammenfald mellem stemmerne, og det er en tvivlsom sag i atonalt kontrapunkt. I Schönbergs atonale kontrapunkt er tonesammenfald



Eksempel 2: Valen: Hovedtema, 1. sats, Symfoni nr. 3

mellem selvstændige stemmer eksplicit forbudt; men der er intet i vejen for at lade en tone repræsentere af den pågældende tone i en anden stemme. Det er sandsynligvis det, der er tale om her.

Understemmen åbner ganske vist med en ren kvart, og der er en ren kvint mellem de 3. og den 4. tone. Men disse intervaller findes ikke sidenhen. Derimod bliver de gjort til genstand for både udvidelse og sammentrækning: lille sekst, lille tert, lille septim, formindsket kvint, stor tert, stor sekst, en form for udviklingsvariation, som vi kender fra både Brahms og Schönberg. Det gennemgående træk i denne melodi synes at være udfyldningen af kromatiske felter. Hvis vi synes, at tonen D mangler mellem C og Es, kan vi berolige os med, at denne tone indtræder i 2. horn lige midt imellem C og Es. Havde basstemmen spillet D her, var det ikke blevet til tonesammenfald som i tilfældet før, men til oktavsammenfald, og det er ligeså slemt – ja, i klassisk atonalt kontrapunkt faktisk endnu værre.

Efter denne mere generelle undersøgelse af den melodiske duktus og stemmernes kontrapunktiske samspil, kan vi skride til en mere motivanalytisk betragtning. Et gennemgående træk er den 3-tonige figur med stor og lille sekund i hver sin retning, x. (Se eks. 2). Dette motiv er let genkendeligt også i inverteret, i retrograd og i retrograd-inverteret form. Det indgår i det større motiv y, hvor x-motivet er forbundet med en ren kvart eller kvint. Det er også let genkendeligt i forskellige varianter. Mens y er tydelig i B-stemmen, træder motivet mindre tydeligt frem i C-stemmen. De første fire toner kan forstås som en variant med F i stedet for E; det kan skyldes, at overstemmen på dette sted har e''' (oktavsammenfald). I det følgende træder y-motivet kun frem, hvis vi antager teorien om, at en tone kan være repræsenteret af en tone i en anden stemme: B-stemmens E danner y-motiv med tonerne A-H-B. I det følgende mangler der et C i, at tonerne D-Cis-Fis kan danne y-motiv. Men på dette sted har basstemmen et C, og det kan være grund til, at C ikke er i denne stemme her. Iøvrigt kan man også se de tre sidste toner af B-stemmen som et y-fragment; men her er der ingen antydning af et "manglende" D. – Et andet delmotiv af y er z, der består af tritonius + lille sekund opad eller nedad. Det findes to gange i basstemmen.

Disse tre melodiers ambitus er på en oktav plus/minus 3 halvtoner. Det kromatiske rum er udfyldt, for så vidt angår de kromatiske toner. I B er rummet c'-a' udfyldt; hvad derudover forekommer af toner, hidrører fra kvint- og kvartintervallerne (as, a, h'). I C er



Eksempel 3: Valen: Hovedtema, 1. sats, Symfoni nr. 3

rummet a-es' udfyldt; fis hidrører fra kvinten cis'-fis, f fra x-varianten es'-d-f, som jeg har omtalt. D-stemmen udfylder rummet F-fis; det "manglende" d har jeg kommenteret.

Disse tre stemmer udgør tilsammen ledsagelsen til overstemmens melodi. Denne er ganske anderledes ekspansiv. Alene dens ambitus er dobbelt så stor som de andre melodiers; men også den melodiske dukthus har et *schwung*, som man ikke finder i ledsagemelodierne. Den åbner med et hastigt opsving til en højtone, som den ikke siden når op på. I denne henseende har den lighed med en meloditype, der er blevet karakteriseret som den foretrukne hos Bach. Opsvinget artikulerer først en stor sekst cis''-ais'', som siden leder videre til højtonen. Umiddelbart herefter høres denne sekst igen i nedadgående retning og transponeret, a''-c'', og derpå atter to gange, stadig nedadgående, g''-b' og d''-f', altså i et stadigt faldende toneleje. Efter klarinettens overtagelse af melodien høres den faldende sekst yderligere tre gange, men nu er det en lille sekst: es''-g, des''-f og b'-d'. Snderer man disse toner ud, finder man, at de falder på en B-dur/moll skala. Om dette nu er andet og mere end et tilfælde, er det svært at dømme om. I hvert fald må man indrømme, at B er den første tone man hører, og at C-melodien på sine syv første toner folder sig ud på denne skala. Også basstemmen rummer træk, der peger i samme retning. Men til allersidst i melodien gøres dette synspunkt til skamme. Som afslutning høres den store sekst fra begyndelsen, men nu på tonerne d'-h', altså bort fra B-dur. For mig at se er det dog helt andre træk end en latent B-dur/moll som binder melodien sammen. Det er nemlig i denne melodi – og ikke i bassen – at z-motivet genereres. Det ligger latent i melodians tre første toner; permuteres de til fis''-c''-cis'', så er dette en version af z-motivet. Sidenhen er det to sammenhængende z-motiver, som binder de to sekster g''-b' og d''-f' sammen. Desuden er der en x-forbindelse fra begyndelsen hen til de to z-motiver. – I melodians anden del er det x-motivet der dominerer. Det ligger hen over indsnittet og findes tre gange i det videre forløb. Den måde, hvorpå melodians sidste halvdel er formet, leder atter tanken hen på Bach, nemlig på hans såkaldt "tostemmige" melodier. (Se eks. 3)

I hele denne melodi høres y-motivet ikke. Den er domineret af de overordnede sekster, som er forbundet med x- og z-motiver. Højdepunktets toner, e''' og d''', står isoleret, hvad naturligvis tjener til yderligere at fremhæve højdepunktet. Resten af ambitus, fra d' til b'', er næsten helt kromatisk udfyldt; af de 21 toner inden for dette interval mangler kun tre.

Til en beskrivelse af den polyfoni, som der her er tale om, hører også betragtning af de samklange, som stemmerne mødes i. (Se eks. 4) Det er ikke så enkel en sag. Med rytmisk individuelt udformede stemmer som her er klangbilledet bestandig fluktuerende. Når man ikke har en overordnet tonalitet med dens harmoniske funktioner at hænge klangene op på,

Eksempel 4: Valen: Hovedtema, 1. sats, Symfoni nr. 3

kommer beskrivelsen i vanskeligheter. Hvad jeg har forsøgt her, er at fastholde de samklange, som findes på taktslagene. De er beskrevet ved intervalsymboler: s = lille sekund, S = stor sekund, t = lille tert, T = stor tert, q = ren kvart, Q = forstørret kvart. Jeg skal ikke gå i detaljer med denne samklangsanalyse, blot påpege, at der er tale om udpræget milde samklange. Lille sekund optræder mærkværdig sjældent. Når den findes, er det imidlertid konsekvent på et eksponeret sted: ved temaets indtræden og derefter tre gange på 1. slag i takten. Ser man på de for det meste 4-tonige samklange, som dette akkompagnement danner sammen med melodien, bestyrkes dette indtryk. Den eneste afvigelse findes i 5. takt, hvor melodiens sluttone danner en relativt skarpt dissonerende samklang, som ikke findes i de tre underliggende stemmer. Det er i sig selv bemærkelsesværdigt, ikke mindst set i forhold til de milde, ja næsten intetsigende klange, hvormed de tre underliggende stemmer klinger ud.

Sidetemaet i samme sats sætter ind t. 18. (Se eks. 5) Det er også en fem takter lang melodi, der sættes som overstemme og ledsages af tre polyfone stemmer. Her eksponeres til at begynde med noget nyt: en heltonefiguration, F-Cis-A-G. Først derefter følger et melodisk opsving. Højdepunktet på den isolerede tone d" falder derved nøjagtig i midten. Dette tema er ikke todelt, men en sammenhengende melodilinje, iøvrigt med næsten samme melodiske schwung som hovedtemaet. Foruden heltonefigurationen finder vi her – som i hovedtemaet – udfyldte kromatiske felter og rene kvarter, her dog således, at kvarterne er samlet på ét sted, en tonerække i umiddelbar tilknytning til højdepunktet. Motivet x findes to gange på melodien dybe toner og en gang omkring højdepunktet, og melodien slutter med et opsving på forbundne z-motiver. Ambitus er 1 1/2 oktav og opviser et næsten udfyldt kromatisk rum mellem g' og h" og dertil den isolerede højtone d"". – B-melodien består mest af udfyldte kromatiske felter med z-motiver. Også den har et opsving til sidst på z-motiver; det fører til en isoleret tone tilsidst, d, som giver melodien en større ambitus, end den udfylder. Den egentlige ambitus er b-a', en stor septim. – C-melodien er kun en ganske kort frase i bratscherne. Den udgør et næsten komplet heltonekompleks; kun Fis mangler. Af de to toner, som ikke ligger på heltoneskalaen, indgår den ene, h, i et lille kromatisk felt, hvad jo ikke er så sært; de anden, es, indgår i en kvart; desuden udgør denne tone et x-motiv sammen med de to første toner. Melodien beskriver en faldende bevægelse over en oktav fra e' til e og består af 2 x 4 toner. Den synes at være sat i den hensigt at videreføre heltoneideen fra temaets begyndelse, og bortset fra x-motivet på 1.,

Eksempel 5: Valen: Sidetema, 1. sats, Symfoni nr. 3

2. og 5. tone indeholder den ingen af de motiver, som trives med så stor frodighed både her og i hovedtemaet. Iøvrigt er melodien unik på dette sted og genfindes ikke senere i symfonien. – D-melodien afslører sig meget hurtigt som en næsten nodetro gentagelse af basstemmen fra hovedtemaet. Det afsluttende z-motiv er her suppleret med en yderligere z-figur, og således slutter alle de tre stemmer, som spiller ved temaets slutning, med et opsving på z-motivet.

Sidetemaets harmonik rummer samklange, som måske er en smule skarpere end hovedtemaets; men det er kun ganske lidt. (Se eks. 6) Også her findes de skarpere samklange på 1. taktslag, her i takt 2 og 3. De to første akkorder i temaets 3. takt er interessante

Eksempel 6: Valen: Sidetema, 1. sats, Symfoni nr. 3

ved, at klangtypen forlænges til den 2. akkord i kromatisk forskydning (G/Fis/Cis bliver As/G/D). I 2. takt er der en akkord med lille sekund på 3. slag. Den markerer det stærke melodiske opsving, og vi bemærker, at det er meloditonen der skaber dissonansen, den findes ikke i understemmerne. Endelig i 4. takt er en lidt skarp klang noteret på 3. slag. Den er muligvis accidental; den tone, der skaber dissonansen, Fis, forlades omgående.

Det 3. tema i denne sonateeksposition er på flere måder anderledes beskaffent. (Se eks. 7) Bl.a. er den førende stemme vanskeligere at udpege. Ved en umiddelbar betragtning ville man måske tro, at det er fagottemaet, D-melodien. Den strækker sig gennem hele forløbet og er en meget sangbar og plastisk skøn melodi. Den ser helt diatonisk ud, og her møder vi igen denne mærkelige duft af B-dur, som vi også kunne fornemme i hovedtemaet. Men ikke blot B-tonaliteten er et bedrag, melodien rolle i temaet er det også. På det tilsvarende sted i reprisen t. 96, klinger den ganske vist med i bratschstemmen; men den er stærkt forandret og skjult, så at man næppe kan høre den, og hvis man kan høre den, kan man næppe genkende den. De temaelementer, som spiller hovedrollen, er utvivlsomt de korte fraser i obo og fløjte, som umiddelbart gentages i celloer og obo. De har ikke den vel afbalancerede melodiske kurve, som både hovedtema og sidetema og også fagotmelodien har. Det betyder, at den egentlige kontrast til hovedtemaet er at finde her og ikke i sidetemaet. Denne måde at disponere ekspositionsdelene på kan lede tanken hen på Brahms, hvor man ofte finder den samme disposition, f.eks. i hans 2. symfonis 1. sats. B-melodien, som åbner temaet, eksponerer en ny version af z-motivet med oktavforlægning af tonen f og er endvidere kendetegnet ved kromatisk udfyldning af rummet mellem es" og b"; den manglende tone er det oktavforlagte f. Af A-melodien i fløjten er det kun den første halve takt, som er tematisk; resten er kontrapunkt til det følgende. Denne første frase udfylder rummet mellem d" og a"; den manglende tone e" høres oktavforlagt, denne gang opad, allerførst i frasen. Den følgende frase udgår fra as", udfylder derefter rummet mellem e" og b' og bevæger sig herfra i heltoneskridt ned til fes, som går til es; de to dybeste toner i frasen er således de samme som de to højeste bortset fra as". – C-melodien i 2. violin danner en modstemme, som med sine sekster kan minde om hovedtemaet. Den er af samme tistemme type à la Bach som hovedtemaets 2. del. Tonerummet fra g' til a" er kun delvis udfyldt; 3 toner mangler ud af 15. – D-melodien i fagotten udfylder på trods af sit påfaldende diatoniske udseende faktisk, på nær to toner, det kromatiske rum mellem

Eksempel 7: Valen: Epilogtema, 1. sats, Symfoni nr. 3

a og a'. – Endelig er E-melodien en næsten eksakt gentagelse af B-melodien transponeret en kvart ned, ligesom slutningen af B gentager begyndelsen af A her transponeret en kvint ned.

I dette tema er z-motivet det fremherskende. Åbningsmotivet er som nævnt en variant af z. Det videre forløb af B er ikke styret af noget af de foregående motiver. Figuren es'-fis'-g', lille terts + lille sekund, er prominent i andre temaer af Valen, men udvikles ikke yderligere her. A-melodien eksponerer både x og z i den tematiske del. I den følgende



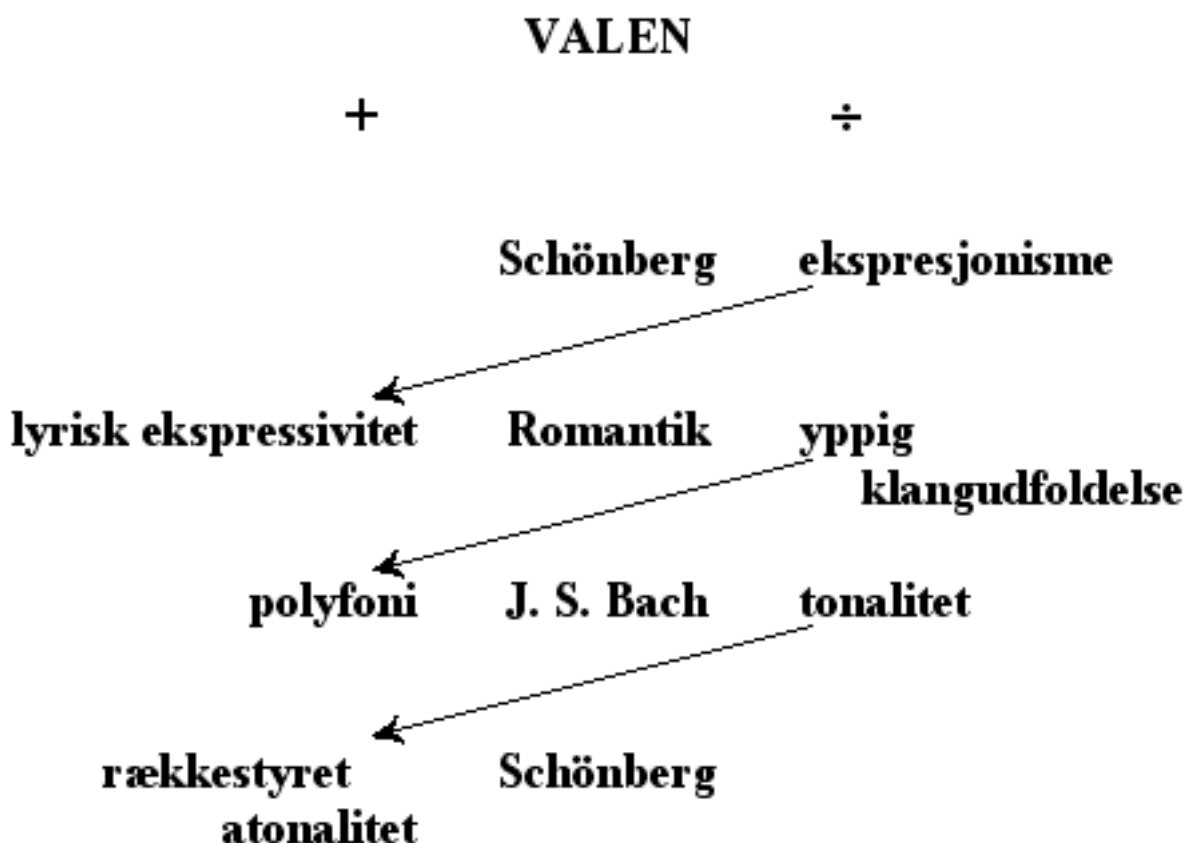
Eksempel 8: Valen: Epilogtema, 1. sats, Symfoni nr. 3

ikke-tematiske del kommer de kendte motiver ikke frem. I C-melodien høres z og x, og den i hovedtemaet så prominente sekst høres tre gange. Fagotstemmen, den smukke D-melodi, er helt og holdent udviklet af z-motivet. De fire første toner er to sammenflettede z-motiver. Kvarten høres allerede i begyndelsen tydeligt, b-es'. De følgende toner fra d til g udgør tilsammen en 6-tonig kvartstabel. Herfter eksponeres z igen, og melodien slutter med kvartmotivet. – E-melodien er som b, dog med to toner forud, de danner et z-motiv sammen med den første meloditone.

Harmonikken er her gennemgående mildere end i de to andre temaer. (Se eks. 8) De få mere dissonerende samklange, der findes, markerer ikke taktrytmen, men snarere den tematiske struktur; sSs på B-melodiens højdepunkt, hvor A-melodien tager over; stS dér hvor C-melodien går i gang så at sige; sTT på fagotmelodiens højdepunkt; endelig sTS hvor A-melodiens heltonebevægelse når sit dybeste punkt.

Disse analytiske iagttagelser er ikke uden betydning for vor vurdering af musikkens emotionelle gehalt. Valens åndelige faddere har vi mødt: Bach flere gange, de senromantiske tradition (Brahms) og også Schönberg bestandig i forbindelse med udfyldelsen af det kromatiske rum. Vi havde mødt Bach endnu flere gange, hvis vi havde analyseret satsernes kontrapunktik nøjere, og Schönberg endnu oftere, hvis vi var gået uden for temaerne og havde betragtet de rækkemæssige manipulationer med meloditonerne. Samklangene viste sig gennemgående at være langt mildere, end man ville forvente af det såkaldt dissonerende kontrapunkt på atonal grund. Jeg kan i denne forbindelse ikke undlade at nævne endnu en senromantiker, som Valen satte meget højt, nemlig Max Reger: "... jeg kan sige, at Reger er en af de nyere komponister, som ligger mit hjerte nærmest," skrev han i et brev til søsteren i 1917. Samstedts omtales Reger som "et af musikkens største genier" (Gurvin s. 64). Nok komponerede Reger dur-mol-tonalt og Valen atonalt; men Reger keredede sig i virkeligheden ikke meget om tonalitet – den var for ham mest konvention – til gengæld lagde han stor vægt på klanglighed, og det er netop på dette punkt Valen og han mødes. Navnlig i Regers senere værker, f.eks. Episoden op. 115 for klaver fra 1910, findes de mildt dissonerende samklange til overflod.

Analyserne har også vist, at nok er Valens musik særpræget ved sin rigide kontrapunktik, men at det dog i reglen ikke falder svært at skelne hovedstemmen fra de mere ledsagende stemmer. Det er også blevet til overflod klart, at denne kontrapunktik intet har tilfælles med den neo-barokke sats, som dyrkedes på flere hold i 1920erne og 30erne. Hovedstemmerne i de to første temaer var flot svungne melodier, som ingen romantiker kunne



have artikuleret mere udtryksfuldt. De ledsagende stemmer opviste samme melodiske duktus, blot i mindre udtalt grad. I epilogtemaet var det korte, karakteristiske motiver der var hovedsagen; her var imidlertid en mellemstemme i fagotten formidler af en båren, sangbar strofe.

Temaernes formning ligger tæt op ad den klassisk-romantiske. Ikke blot var Valen ikke anti-romantiker, han var tværtimod i flere henseender en viderefører af den romantiske kunstforståelse på atonal grund. Dette synes næsten automatisk at placere ham i den anden lejr i mellemkrigstidens musikdebat, d.v.s. i nærheden af wienerskolen, og det er der da også meget mere rimelighed i. Valen var i høj grad i stand til at nære sig ved den inspiration, der udgik fra Schönberg, som jo heller aldrig kunne identificere sig med den anti-romantiske hetz efter 1. verdenskrig. Men den Schönberg'ske dodekafoni fremstod som resultatet af en lutringsproces i forhold til den atonale ekspressionisme i værker som "Erwartung" og de 5 orkesterstykker op. 16. I hans tilfælde tjener den rækkemæssige organisation af tonematerialet i høj grad til at skabe orden i det ekspressionstiske kaos. Men Valen var aldrig ekspressionist. Hos ham var hovedformålet at regulere stemmeføringen i en polyfon sats uden dur-moll-tonale bindinger. Hans udgangspunkt var derfor et andet. Han forblev sit romantiske udgangspunkt tro i endnu højere grad end Schönberg, og på dette grundlag

kunne han drage nytte af Schönbergs atonale landvindinger på det satstekniske område, uden at dette kom til at betyde diskontinuitet i forhold til udgangspunktet, som var dels den romantiske musik, dels Bachs polyfoni.

Så meget om den dokumentation, der foreligger til belysning af komponistens æstetiske intentioner. Jeg nævnte tidligere en anden informationskilde til opklaring af musikens ekspressive gehalt, nemlig vor egen musikalske oplevelse af nodebilledet. Dette er traditionelt ikke musikforskerens arbejdsfelt, men interpretens. Jeg har ved flere lejligheder givet udtryk for det ønskelige i et tæt samarbejde mellem analytiker og interpret. Jeg ved, at det er svært; men jeg tror også på, at det vil kunne være frugtbart for begge parter, hvis begge går til det med en positiv vilje til samarbejde, dvs med gensidig respekt. Men interpretation skal ikke være mit emne i dag.

Utelatt kommentar som angikk avspilling av lydeksempel

Jeg skal derfor slutte med at fremsætte den konklusion, som jeg mener at kunne drage af de overvejelser, jeg har fremlagt i det foregående: Hvis vi tager udgangspunkt i en vis naturlig nærhed til Schönberg og hans skole, må det med det samme konstateres, at Valen i modsætning til Schönberg ikke var ekspressionist; derimod er hans musik ekspressiv og poetisk i den romantiske musiks forstand. Men den skiller sig ud fra den romantiske musiks ekspressivitet ved at holde sig fjernt fra den store gestus og dyrkelsen af det klanglige. I stedet herfor finder man en særdeles streng polyfon sats praktiseret, som har sin rod i Joh. Seb. Bachs musik. Men Valens polyfoni adskiller sig fra Bachs ved ikke at være baseret på de tonale principper for dur og moll. Det, som får satsen til at hænge sammen, er et om dodekafoni mindende arbejde med tonerækker på atonal grund. Og hermed er cirklen sluttet. Vi er tilbage, hvor vi startede, i nærheden af Schönberg.

Skulle jeg herefter i yderste korthed beskrive Valens musik, måtte det blive med ordene: *Lyrisk-ekspressiv polyfoni byggende på tonerækker i et atonalt klangrum.*