

Artikkelen er hentet ut av

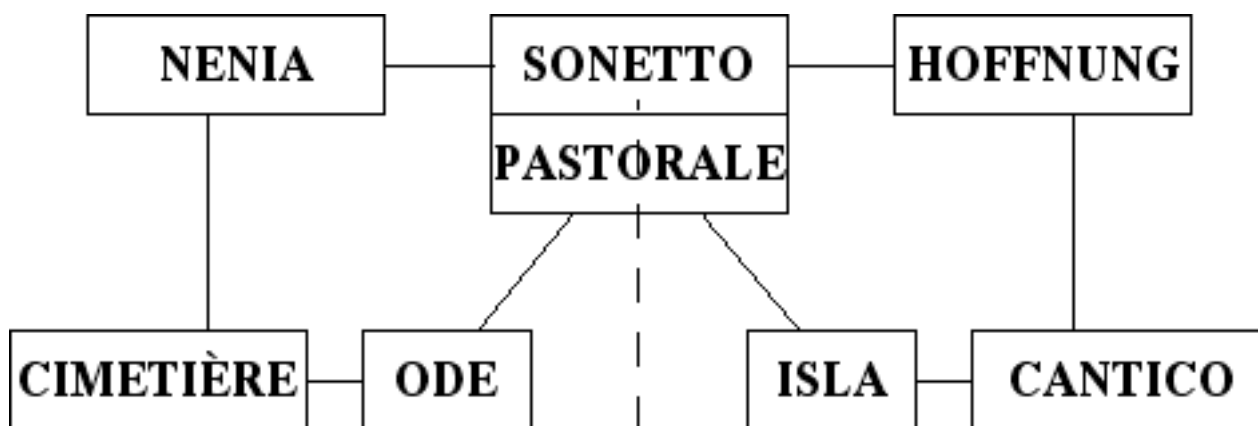
Vollsnes, Arvid O. (red) *Aspekter ved Fartein Valens musikk*. ISBN 82-991841-2-6. Oslo 1988.

Fartein Valen som lyriker

forelesning ved Kjell Skjellstad

Jeg oppfatter Valen som lyriker. Uten å ville underkjenne verkenes dramatiske utsagnskraft, og jeg mener at denne siden ved Valen altfor lenge er blitt underkjent, vil jeg likevel vedkjenne meg den spesielle tiltrekning Valen har på meg som poet i ordets videste betydning. Hver genre – her tenker jeg på de symfoniske dikt, på orkestersangene, på klaververkene – synes å utgjøre et selvstendig poetisk univers – en slags altomfattende diktskyklus.

Utgangspunktet ble for meg som for så mange andre det symfoniske dikt, og opplevelsen av denne musikalske verden har sikkert hatt betydning når jeg på en måte skulle ordne Valens øvrige produksjon. Hvert nytt orkesterdikt har liksom gitt meg en tilgang til Valens virkelighetsoppfatning, og sammen danner de for meg et kosmologisk hele, på samme måte som jeg f.eks. ser Mahlers symfonier som et slikt hele i progressiv utfoldelse. Denne helhet baserer seg selvfølgelig strukturelt på tematisk/motiviske assosiasjoner og mer eller mindre skjulte sammenhenger som kjennetegner denne esoteriske programmusikk både hos Mahler og Valen.



Flere av Valens tonedikt har jo også tilknytning til stor poesi – *An die Hoffnung*, *Sonetto di Michelangelo*, *Le Cimetière Marin*; andre er musikalske realisasjoner av poetiske former – *Ode til ensomheten* eller *Cantico di Ringraziamento*.

Men også klaververkene med sine hyppige tilknytninger til poesi – *Lieder ohne Worte* eller den 2. sonate “Hound of Heaven” – hele denne enorme fornyelsen av det lyriske stykke og også av klaversonaten, er en umistelig del av Valens poetiske testamente. Det utkrystalliseres et symbiotisk forhold mellom poesi, bilde og musikk som endelig realiserer

Schopenhauers krav om at kunsten skal formidle ideene rene og direkte. Valen tar skrittet vekk fra det ytre illustrerende, skildrende eller beskrivende i norsk musikk og gjenreiser derved den poetiske dimensjon og skaper en åndelig fornyelse.

Men det er vel i sangene at tilknytningen til poesien er sterkest og mest direkte, og jeg skal peke på et par trekk som karakteriserer Valens skapergjerning på dette område ved å antyde noen sammenligninger med Wienerkolens mestere.

Nå er det vel nettopp slik at det var Schönberg som la grunnen for denne indre korrespondanse mellom musikk og tekst som avløsning for en mer overfladisk ytre. I sitt dyptpløyende verk *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg* peker Alan Philip Lessem på dette forhold:

Som jeg har vist er det den bredere meningsgehalt bak de ordinære orddenotasjoner som kan tolkes som determinanter for de mer signifikante aspekter ved musikkens substans og arbeidsprosesser. Idéer om ekvilibrium, spenning og avspenning uttrykkes for eksempel ved intervalliske forhold og ved varierende grad av tekstursammenheng. Visse sonoriteter assosieres med materialkvalitet (sensualitet) og andre med transcendering av en slik tilstand. Selv filosofiske tekster tydeliggjøres ved et ordspill som fremkommer ved musikalske verdier. Virkningen av en musikalsk symbolisme beror på fortolkningen av musikkens dypere prosesser som metaforer for det som ses og føles utenfor dem. (s. 201–2)

Schönberg forklarer i sin essay “Das Verhältnis zum Text” skrevet for *Der Blaue Reiter* i 1912 sitt eget utgangspunkt for vokalkomposisjon. Han kritiserer den verkkritikk som bedømmer “*ut fra et konvensjonelt skjema, som angir hvordan visse lydstyrker og tempi i musikken må korrespondere med visse hendelser i diktet, og må gå helt parallelt med dem ... et slikt skjema må avvises fordi det er konvensjonelt, fordi det ville føre til å gjøre musikk til et språk som ‘komponerer og tenker for alle’*”.

Her treffer vel Schönberg noe vesentlig ved en attityde som uten videre lar seg overføre til Valens verk. Forholdet til ordet synes kanskje enda mer intimt hos Anton Webern ved at 17 av 31 opus er bundet til tekster, altså mer enn halvdelen av hans produksjon. Hos Webern som hos Valen synes hver ny skapelsesperiode å bli forberedt og innledet med vokalverker. Hos Webern gjelder dette fremfor alt overgangen fra tonalitet til fri atonalitet og overgangen fra fri atonalitet til dodekafonisk bundet atonalitet. Her blir nye komposisjonsmuligheter utforsket og kodifisert for siden å overføres til instrumentalmusikken. Selv kalte Webern Schönbergs sanger “*Studien zu den Revolution der grossen Werke*”.

I Elmer Buddes arbeide *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern* viser han hvordan teksten for Webern er selve utgangspunktet og siterer mesteren: “*Zu beschreiben, was mir vorschwebt ist nicht möglich. Ist der Text da, dann weiss ich es.*” Komponisten forholder seg ikke nøytral overfor teksten. Han søker etter “sin” tekst, dvs. en tekst som han finner seg selv igjen i som komponist. Teksten må finne en indre beredskap, en indre resonans hos komponisten. Tekst og komponist “kommer hverandre i møte” for å bruke et Webernsk bilde. Teksten er primatet, ikke ønsket om å komponere noe. “*Nie bin ich etwa in der Absicht ... Vokales ... zu schreiben, gewissermassen auf Ausschau nach einem Text gegangen. Nie war es so, sondern immer war der zuerst gegeben!*”

Budde kommenterer: Komponisten speiler seg i teksten ved at teksten inndras i den kompositoriske meditasjonsfære. Teksten, sier han, er mer enn et materiale som gir saklig påskudd til å komponere. Den er som diktning i form og betydningsinnhold selve drivkraften i komposisjonsprosessen som utgjør en musikalsk refleksjon over teksten.

Det er nettopp som musikalsk refleksjon eller meditasjon over teksten at jeg syns både Valen og Webern på ulik måte representerer et nytt nivå i vokalmusikkens historie. Det er for alle wienerskolens komponister, medregnet Valen som åndelig etterfølger, et litt differensiert utgangspunkt i forhold til teksten. Når det gjelder Schönberg og Webern forklarer Budde forholdet slik:

Schönberg søker og finner gjennom sitt arbeid med tekster frem til en musikalsk prosa som da senere blir idealet for den rene instrumentalmusikk. Webern tar med teksten inn i musikken. Schönbergs musikalske prosa ligger primært i det musikalske materiale og dets uttrykk. Weberns forhold til teksten ligger mer på det estetiske plan. Musikken finner ikke sitt sanne jeg, sitt uttrykkspotensiale gjennom teksten, men trekker den istedet opp i seg. Teksten tas inn i musikken og bevares der som kompositorisk reflektert substans.

Ser vi historisk på vokalmusikkens utvikling like etter århundreskiftet vil vi iaktta hvordan den nye kompositoriske situasjon åpner opp for en utvidelse og en differensiering av tekstens latente rytmisk-deklamatoriske muligheter, mens de gitte metriske kvaliteter ofte kommer i bakgrunnen.

I *George-sangene op. 15* viser Schönberg hvordan han nærmest oppløser den strenge metriske versoppbygning hos Stephan George og forvandler der til musikalsk prosa – en rytmisk fleksibel prosodi som følger tekstens meningssammenheng. Verselinjene mister sin metriske formstruktur. Telleenheten får her bare underordnet betydning i et friere rytmisk forløp. I det umiddelbare uttrykks tjeneste forvandler musikken seg til en type prosa som er i stand til å gjengi seismografisk enhver sjelstilstand og tvinger teksten til å rette seg etter emosjonalitetens rettesnor. Teksten fortaper seg i musikken, gir opp sin metriske struktur og går opp i det musikalske språk.

Maegaard siterer Schönbergs egne uttalelser om sitt opus 15:

Mit den Liedern nach George ist es mir zum erstenmal gelungen, einem Ausdrucks- und Form-Ideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebracht es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun dass ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewusst, alle Schranken einer vergangenen Aesthetik durchbrochen zu haben ...

Maegaard peker på at opus 15 er det første fullendte atonale verk som Schönberg bringer frem for offentligheten. Han bifaller Stuckenschmidts påstand om at en ny fase i utviklingen av den moderne musikk setter inn med *George-sangene*, spesielt ved at uttrykk og form nå ikke lenger opptrer som motsatser.

Videre peker Maegaard på overordnede strukturelle karakteristika i det arkitektoniske anlegg, mens hver sang får sitt særpreg bestemt av motivisk enhet, ofte bestemt av et pregnant motiv med vokalkarakter. Han fremhever nr. 10 som særlig rik på indre korresponderende motivstrukturer. Også det man kunne kalle figurer hos Schönberg, oppfattet i ikke-ornamental funksjonell sammenheng, blir beskrevet som musikalske talemåter av retorisk og vokal opprinnelse. De må tolkes som tonefallsbestemte sammenbindende

elementer som avløser en taktsymmetrisk Liedmelodikk. Den samme vokaltilknyttede melodikk forekommer også i klaverpartiet.

Nichts von dem, was in der Gesangstimme vorkommen kann, ist vom Klavierpart ausgeschlossen; alles, was in der Klavierstimme gesanglich vortragbar ist, kann auch in der Vokallinie vorkommen. Die Melodik im ganzen Werk ist als deklamatorisch-figuralhaft, gelegentlich als tonmalerisch, beschreibbar.

Webern møter problemet med å forbinde en metrisk tekst med et fritonalt materiale for første gang i sine *George-sanger op. 3*. Georges dikt er som kjent strengt metrisk bundne og klart strukturert. Webern utsletter imidlertid ikke tekstens metriske karakter. Hver verselinje skilles fra den neste ved markerte pauser. Bare unntaksvis forbinder Webern to eller flere linjer til en sluttet melodisk/rytmisk gestalt med grunnlag i språklige og musikalske sammenhenger.

Hos Valen foregår det i sangene opus 6 en musikalsk utvikling med oppløsning av regulær frasestruktur og metrisk regularitet henimot en mer fri deklamatorisk melodikk holdt sammen av en ny polyfon organisasjon, som så danner modell for hele hans senere produksjon. Herved utvikles ikke bare en musikalsk prosa i Schönbergs betydning, men også en musikalsk poesi i ordets rette betydning, en lyrikk med utgangspunkt i en horisontalisme, et spill av ubundne melodilinjier. Det er, mener jeg, her i utviklingen av en slik musikalsk lyrikk at Valens store fortjeneste ligger, en lyrikk som stadig tilføres nytt innhold i møtet med nye tekster og poetiske bilder.

Utgangspunktet for Valen i opus 6 er utvilsomt utviklingen av en musikalsk prosa i ordets tjeneste. Prosessen går fra løsrivningen bort fra en musikk innfanget og innesperret i diktets rytmemønster frem mot bindingen til nye, større, mer selvstendige musikalske mønstre og helheter.

Veien går fra en moderat oppmykning av tradisjonelle forhold i “Sakontala” (med bl.a. motivisk utvidelse), via sammenslåing til større enheter og en større selvstendigjørelse av den musikalske struktur i “Weiss wie Lilien”, og fram til opphevelse av diktets metriske regularitet i “Suleika” med utstrakt bruk av sammenbindende sekundære strukturelle elementer og en sammenvevning av akkompagnement og solist. I det følgende opus 7 finner vi så fremstøtet mot en motettisk gjennomimitert satstype i nr. 2, “Heiss mich nicht reden.”

I tilpasningen av den vokale linje til en helhetlig strukturell tenkning kan man vel finne en parallell hos Joseph Matthias Hauer, som i sitt roterende atonale system søker enn frigjøring fra det altfor følelsesfulle. I sitt ideal om en rensset melos til avløsning for den sensuelt infiserte melodi finner man en slags asketisme som imidlertid ikke slår helt igjennom i praksis. I selve Liedens spaltning mellom en levende menneskestemme og en dog mer mekanisk klaverstemme som akkompagnement ligger det i seg selv en avspeiling av et konkret forhold som også inneholdes i selve poesiens vesen – opptegnelsen av et individuelt forhold til et miljø. Her er det rom for en dynamikk – en spenning mellom individ og kollektiv, forgrunn og bakgrunn, vokalt og instrumentalt som selv ikke den mest homogene satstypus formår å skjule. Det gjelder Valen like meget som Hauer.

Et felles problem både for Schönberg, Hauer og Valen har Maegaard pekt på i sin Schönbergbok *Studien zur Entwicklung...*. Han snakker om et motsetningsforhold mellom melodisk og harmonisk gestaltning i de tilfeller melodikkens tonefall (die redende Art) artikulere seg i figurer som ikke korresponderer harmonisk med den atonale harmonikk.

Mægaard er imidlertid ikke villig til å se dette som et problem. Hos alle de nevnte komponister kan man konstatere en gestus forstått som “gesteigerten Sprachton”. Melodikken er, som Mægaard peker på, ordnet såvel gestisk som motivisk og strukturelt.

Hos Schönberg holdes melodikken sammen av en rik bruk av sammenbindende figurer i tradisjonell betydning. Disse figurer, peker Mægaard på, lager sammenheng såvel gestisk som i tradisjonell motivisk relasjon. Denne individualitet i det melodiske balanseres helhetsmessig opp mot en harmonisk bakgrunn som besitter egen dynamikk og gestikk. Hos Hauer kontrasterer en til tider sterkere framdrift og dynamikk i vokalstemmen, betinget av diktets utfoldelse i tid mot en mer statisk, sirkelende harmonisk gestikk som knapt kan kalles dynamisk. Hos Valen er den totale innsiktning på det lineære, på det kontrapunktiske vev som utkrystalliseres i opus 6 og 7, med på å skape dette homogene hele som skal bli Valens stilistiske kjennemerke.