

## Valens ensatsige orkesterverker fra barokk til modernisme

forelesning ved Berit Kvinge Tjøme

Fartein Valen har av professor Olav Gurvin blitt kalt ‘en banebryter i nyere norsk musikk’. Jeg vil her forsøke å utdype hva som kan ligge i denne uttalelsen. – Dels ved å gi en kort skisse over de viktigste tendensene i kunst- og kulturlivet i mellomkrigstidens Norge, dels ved å se Valens symfoniske dikt i relasjon til vår egen orkestermusikktradisjon, gjør det lettere å se i hvilken grad Valen og hans kunst i norsk sammenheng blir stående ganske alene. Jeg vil, bl.a. med musikkeksempler, vise hvordan han i sin musikk, både komposisjonsteknisk og musikkestetisk, tok opp i seg store deler av vår europeiske musikkarv, fra barokk til den kontinentale modernisme, samt peke på det spesielle ved hans kunst som gjør at vi med rette kan si at Valen skapte historie med sin orkestermusikk i tredveårenes Norge.

I 1930 skrev Fartein Valen det første av sine lyriske orkesterstykker og tok dermed fatt på en ny epoke av sitt forfatterskap. I de følgende ni årene skulle han skrive i alt ni symfoniske dikt. Det var på mange måter naturlig at han ved inngangen til tredvetallet fattet interesse for denne genren. Han hadde i de siste ti årene arbeidet svært med å finne sin egen stil, og fra omkring 1924 manifesterte hans nye atonale, polyfone sats seg i sanger med klaver- og orkesterledsagelse. Blant kammermusikken teller overgangsverkene *Fiolinsonate* (ferdig 1918) og *Klavertrio* (ferdig 1924). Hans første strykekvartett ble til innenfor hans nye stil og lå ferdig i 1929. Etter at han hadde prøvd ut sitt “dissonerende kontrapunkt”, som han selv kalte det, innenfor korte former og små ensembler, er det ikke overraskende at han etterhvert vendte seg mot orkesteret som medium.

Gjennom Valens brever vet vi at det var særlig orkesterkonsertene han satte spesiell pris på i studietiden i Berlin (1909–16). Kanskje gikk han deretter i mange år med en hemmelig drøm om nettopp å bruke orkesteret for å uttrykke sin musikalske fantasi. At opuslisten hans, foruten de ni ensatsige orkesterstykkene, rommer fire symfonier (pluss en del skisser til en femte) og to konserter, forsterker dette inntrykket.

Både gjennom sine tidligste tonale verker og i de første atonale komposisjonene hadde Valen lagt for dagen en svært lyrisk, poetisk sans. Det er naturlig å se dette i sammenheng med hans åpne sinn for naturen, bildende kunst og poesi. Uten at jeg her har mulighet for å dvele særlig ved dette forholdet, må det nevnes at disse tingene kom til å spille en veldig stor rolle som inspirasjonskilder også til de ensatsige orkesterstykkene hans.

At Valen utover i tredveårene skrev orkesterverker i atonal stil, *kan* også ha en sammenheng med hans Paris-opphold i 1928. Her opplevde han Schönbergs 3. strykekvartett (opus 30, 1927) som var det første verket han hørte som var skrevet over en tolvtonerekke.

Riktignok kom Valen aldri selv til å skrive i streng, dodekafon stil, men komposisjonen grep ham så sterkt at den ifølge brevene hans var verdt hele Paris-turen.

*Så kan man spørre: hvordan glir Valens atonale orkestermusikk inn i 30-årenes Norge? En skisse over de viktigste tendenser i kunst- og kulturlivet her hjemme i denne tiden vil forhåpentligvis gi en bedre mulighet til å forstå den voldsomme reaksjonen musikken hans møtte, og at han i mellomkrigstiden nok var Norges mest omstridte komponist. Denne skissen vil muligens òg hjelpe til å forklare hvorfor man om Valen bruker så kraftige ord som pionér, banebryter og en fornyer av nyere norsk musikk.*

### **Den 'nasjonale linje'**

Til tross for at en stor rekke norske kunstnere på tju- og tredvetallet tilbrakte studietid i utlandet, var det ikke internasjonalisering som preget norsk kunst som helhet, men snarere en klar tendens til dyrking av den hjemlige, lokale egenart og aksentuering av nasjonale verdier. Det som på den ene siden kunne karakteriseres som en blomstring innen vårt kunst- og kulturliv og en befesting av vår nasjonale tradisjon, kunne på den annen side tolkes som isolasjon og provinsialisering.

Representanter for en tradisjonell kunstoppfatning og nasjonale bevegelser viser ofte liten interesse for og stiller seg snarere kritiske og motvillige overfor samtidens kunstneriske nyvinninger. En slik skepsis fikk dessverre et visst fotfeste her hjemme m.h.t. innstillingen til mer eksperimentelle tanker, idéer og retninger. De aller fleste av våre kunstnere som i årene etter første verdenskrig hadde latt seg inspirere av internasjonale kunstneriske strømninger, fikk vel hjemme igjen en svært reservert mottagelse.

Det var framfor alt den nasjonale linje og interessen for vårt hjemlige, lokale kunstliv som dannet den kunstpolitiske sfæren rundt tju- og tredvetallets større prosjekter – f.eks. realiseringen av Eidsvollmonumentet, utsmykningen av Oslo Rådhus og restaureringen av Trondheim domkirke. De monumentale freskoutsmykninger, dels med motiver fra den gamle norrøne litteratur eller med paralleller til den musikalske nasjonalisme, forteller mye om vårt kulturelle klima i disse årene. Gedigne arbeider av Per Krogh, Axel Revold, Alf Rolfsen og Henrik Sørensen ble til i de ne perioden og henger idag i Oslo Rådhus, Sjømannsskolen, Universitetsbiblioteket, Ullevål Sykehus og Deichmanske Bibliotek.

I retrospekt framstår kunst- og kulturlivet i mellomkrigstidens Norge som konservativt i den forstand at alt som smakte av nyere eksperimentelle kunstretninger ble kun sett på som forstyrrende og lite ønskelige elementer. Men i tillegg til den generelle skepsis overfor de moderne retninger fantes det også i detne tiden et problematisk forhold til de klassiske arv.

Men det var vel innen musikklivet i Norge at den nasjonale, eller rettere den nasjonalistiske, retning profilerte seg tydeligst. Dette skyldtes ikke at komponistene her hjemme var dårlig orientert om musikalske tendenser og nyere strømninger ellers i verden. I mangel av en nasjonal musikkhøyskole måtte våre musikerne dra ut. Selv Geirr Tveitt, som vel må karakteriseres som den mest ekstreme representant for den nasjonalistiske retning i 30-årene, hadde studert instrumentasjon og komposisjon i såvel Leipzig som i Paris og Wien. Igjen andre dro f.eks. til Berlin.

Det var nok flere årsaker til at vi i Norge, også sett i relasjon til resten av Norden, fikk så sterke nasjonale strømninger; noe av forklaringen *kan* være en reaksjon på unionsbruddet og den politiske uro etter første verdenskrig. En annen grunn kan være at musikkstudentenes utenlandsopphold ofte resulterte i svært ulike musikalske utviklingslinjer for de enkelte, og vel hjemme igjen, hadde de vanskeligheter med å markere seg overfor et noe massivt og ensidig kulturmiljø. I det norske musikklivet var det framfor alt Grieg/Svendsen/ Sinding-tradisjonen som dominerte, noe som muligens virket bremsende for tilnærmingen mot en annen musikalsk stil og estetikk, samt mot nyere og internasjonale musikalske strømninger. Relativt usunt var det òg at vårt kunstmiljø for en stor del av mellomkrigstiden ble ledet av et fåtall personer med sammenfallende kunstpolitisk grunnsyn.

På begynnelsen av tjuetallet hadde en forsinket impresjonistisk strømning gjort seg gjeldende her hjemme. Retningen klarte imidlertid aldri å slå skikkelig rot i Norge, kanskje dels fordi Alf Hurum, vår ledende impresjonist ved siden av Pauline Hall, forlot landet i 1924, og dels at Hall senere orienterte seg mot den musikalske neoklassisisme. En annen som med sin klangekspresjonisme var en av våre ledende modernister, Arvid Kleven, døde i 1929.

Omkring 1925 begynte en kraftig nasjonalistisk retning å bre seg i musikklivet vårt. Forkjærlighet for norrøn litteratur ble framelsket, og folkekunsten vår ble satt inn i en noe spesiell kontekst. Svært mange av våre komponister var det som i denne tiden tok avstand fra de mer radikale musikalske strømningene, og de fleste forsøkte bevisst å profilere en nasjonal stil. Ut fra tanken om at kunsten er det redskap som best kan bære fram og på en direkte, konkret måte uttrykke idéene om nasjonal egenart og fellesskap, framelsket man elementer og karaktertrekk som kunne skape et særpreget 'norsk tonespråk.'

Aviser og tidsskrifter forteller litt om den generelle holdning til tidens nyere kunst; med henvisninger til den andre Wiener-skole (Schönberg, Berg, Webern) het det i Oslo-pressen i 1925 (spesialnummer av tidsskriftet *Musik*, mai -25) '*De nye strømninger vitner om en oppløsningsprosess. En utvikling og en restaurasjon i norsk musikk kan bare skje ved å vende blikket mot den egne tradisjon.*' Ved oppførelser av Schönbergs *Gurrelieder* i Oslo i 1926 fulgte kritikere opp denne nasjonale appell der de etterlyste en mer 'nordisk tone.' Teksten, mente man, burde springe ut av 'nordisk naturfølelse'. I Irgens Jensens *Variasjoner og fuge for orkester*, fra samme år, men som etter omarbeidelsene fra 1934 fikk tittelen *Tema con Variazioni*, fant anmelderne derimot at hans bruk av modale skalaer var 'middelaldersk og norsk'.

Valens atonale, polyfone tonespråk gjorde at han ble betraktet som en av de dekadente modernister, og modernismen var, som kjent, 'forgiftet av jøder'! Den nære tilknytning Valens musikk hadde til Wiener-skolen gjorde bl.a. at hans kunst ble stemplet som 'entartet', og de færreste turde ta de belastning det var å framføre hans verker.

I 20- og 30-årene lot svært mange komponister seg inspirere av religiøse og andre norske folketonar i utviklingen av et såkalt 'nasjonalt tonespråk.' Man søkte også kunnskaper om vår egen tradisjon gjennom samlingene til Lindeman, Landstad og O. M. Sandvik. – I 1930 ble inntil da det største høydepunkt for den nasjonale bevegelse markert i og med Olavs-jubiléet. Man kan vel si at alle utsmykkingsoppgavene og selve feiringen av dette jubiléet naturlig nok oppfordret til en nasjonal uttrykksform. Nasjonens uavhengighetstanke og appellen om samhold må vel sies å ligge som basis for denne feiringen, og tidens 'middelalder-romantikk' skulle holde tanken om Norges stolte historie levende.

Førsteprisen i jubiléets komponistkonkurransen vant Irgens Jensen med *Heimferd*, og Arne Eggen leverte oratoriet *Kong Olav*. Andre verk som ble skrevet i disse årene, og som fulgte samme linje, var Monrad Johansens *Voluspaa* som ved uroppførelsen 1927 gjorde stor lykke. Komposisjonen var bygget over Edda-diktet med samme navn, og dens norrøne stil ble betraktet som gjenoppbyggingen av norsk musikk. På mange måter slo dette verket an tonen til det nasjonale tonespråk og den storslåtte stil som kom til å prege norsk musikk neste decennium.

I årene som fulgte fikk man flere kantater og store kor- og orkesterverk. Geirr Tveitts outrerte linje gjorde bl.a. at han gikk over til Asa-troen, startet sin egen tidsregning fra år 1000 (Leiv Erikson oppdaget Grønland!) og lot sin musikk få utgangspunkt i fire norrøne skalaer. Hans ballett *Baldurs draumar* fra 1938, som ble møtt med stor skepsis og hard kritikk i København, fikk hos Oslo-publikumet en varm mottagelse. Dette verket markerte vel kulminasjonen av den norrøne stil her hjemme.

### Valens rolle i 20/30-årene

Og så parallelt med dette, samme år – 1938; Valens orkesterstykke *Pastorale* ble tatt av programmet i Hamburg. Dette var jo Hitlers og nazismens gode dager, og de konsertansvarlige mente at det ville være for risikabelt å oppføre denne nye atonale musikken.

Nå kan man kanskje si at Valens musikk i mellomkrigstidens Norge ble rammet 'dobbelte': vi vet hvordan hans musikalske utvikling bort fra en dur/moll-forankret satstype og mot en polyfon, atonal skrivemåte bl.a. førte til meget harde kritikker ved uroppførelsen av orkestersangen *Ave Maria*, opus 4, i 1923. I den grad han fikk sine verker oppført utover på tjuetallet, delte kritikerne seg klart i to leire, og hans musikk ble offer for tildels stor motstand og flengende omtale. Imidlertid, i tidsrommet 1929–1934 opplevde Valen medgang; mange oppførelser av nye verk hvorav flere må betegnes som suksesser. Etterhvert var det flere og flere som forsto Valens storhet som komponist og hans sentrale rolle i norsk musikk, bl.a. som pedagog. Dette førte til at han i 1935 mottok Statens kunstnerlønn, og i 1938 ga Olav Gurvin i sin doktorgradsavhandling Valens atonalitet en naturlig plass innenfor en større ramme: som en del av den kontinentale modernisme.

Men 'skjebnen' innhentet Valen igjen; fra omkring midten av tredvetallet ble den nasjonale linje i vårt musikkliv mer og mer dominerende, noe som til slutt 'kneblet' Valens atonale kunst. Idet hans musikk ble satt i bås med den internasjonale modernisme, ble han også et offer for den nazistiske kulturpolitikken som bl.a. betyde manglende oppførelser.

### Valens musikk i forhold til den norske og internasjonale romantiske tradisjon

En oppsummering så langt har vist at vi i 20- og 30-årenes Norge finner en vektlegging av en nasjonal stil der monumental kor- og orkestermusikk utgjør brorparten. Men foruten disse storslåtte verkene – hvilke andre norske orkesterkomposisjoner ble spilt?

I tillegg til den toneangivende Grieg/Svendsen/Sinding-tradisjonen hadde man også en annen utviklingslinje i norsk musikk; en linje der komponistene orienterte seg mot den internasjonale romantiske programmusikken. En representant for denne linjen var Hjalmar Borgstrøm, (døde 1925) som var inspirert av Berlioz, Liszt og delvis den tidlige Richard Strauss. En annen som hadde skrevet en rekke symfoniske dikt var Gerhard Schjelderup (døde 1933). Som musikkdramatiker var han først og fremst påvirket av Wagner. – M.a.o.

ble det foruten aksentueringen av den nasjonale linje og interessen for vår lokale, hjemlige arv skrevet orkesterverk trygt forankret i de romantiske programmusikktradisjon.

Mot denne bakgrunn kom Valens ensatsige orkesterstykker og hans senere større anlagte verker til å stå helt for seg selv. Valens komposisjoner kom også til å stå i særstilling til tradisjonen av symfoniske dikt som sådan, da denne genre på mange måter er en del av programmusikken.

Både i titler og ved musikkens idégrunnlag føyer Valens ni orkesterstykker seg på én måte inn i den romantiske tradisjonens stemningsstykker. Hans lyriske komposisjoner er som nevnt i hovedsak inspirert av naturopplevelser, billedkunst og poesi. Men dét at hans musikk er knyttet til utenommusikalske forhold, betyr imidlertid ikke at man kan tale om programmusikk. Kilder forteller at Valen endret enkelte av titlene på sine komposisjoner for å unngå å binde musikken til den spesielle inspirasjonskilden. Han ønsket snarere at lytteren skulle stå friere i opplevelsen av hans kunst. Det kan selvsagt diskuteres hvor grensene går mellom program- og såkalt 'absolutt' musikk, men velger vi en relativt snever definisjon, faller ikke Valens verker innenfor rammen av den første.

Valens symfoniske dikt ligger langt fra romantikkens patos og gigantomani. Hans komposisjoner står fjernt fra Richard Strauss' reisebeskrivelser, heller ikke får man assosiasjoner til Berlioz' symfoniske verden, og bare delvis kan hans stykker knyttes til Liszts musikk. – Valens verker er ikke ment å skildre et detaljert hendelsesforløp, ei heller skal de beskrive ulike scener eller panoramaer føyet inn i den nasjonalromantiske tradisjon, som f.eks. hos Sibelius, Smetana, Saint-Saëns og Tsjajkovskij. Man kan snarere snakke om et slags idéelt musikalsk landskap i Valens musikk, der komponisten griper tilbake til et mer 'filosofisk' program lik det vi finner i bl.a. Beethovens og Bruckners symfoniske verker.

Valens store interesse for og kunnskap om klassisk litteratur, filosofi og poesi fra andre mer eller mindre fjerne kulturer hadde stor betydning for ham som komponist. Disse tingene bidrar bl.a. også til å plassere hans kunst inn i en større, internasjonal ramme enn det meste av norsk musikk i hans samtid.

### **Valens kunst – 'et skudd inn i fremtiden'**

At Valens orkesterstykker kom til å representere noe helt nytt både i norsk og internasjonal sammenheng, understrekes blant annet av en av hans mange komposisjonselever, David Monrad Johansen, i forbindelse med uroppførelsen av Valens første symfoniske dikt i 1931. Jeg siterer: *'Fartein Valens Pastorale er opsiktsvekkende, fordi den viser en veldig reaksjon mot den overlessede og svulstige stil og form, hele den dekorative utsmykning som ofte har bidratt til å skjule mangelen på innhold i musikken. Verket er preget av den ytterste strenghet i stil og knapphet i form. Også orkesterinstrumentene er begrenset til det absolutt strengt nødvendige. Det er en slags askese i musikken. De kan godt kalle det funksjonalisme. Grunnelementene i musikken skal funksjonere. Valens Pastorale er som et skudd inn i fremtiden'*. (Dagbladet, 7. mars 1931). – Dét at orkesterstykket ved uroppførelsen ble forlangt og gitt da capo, forteller litt om hvor sterkt musikken må ha grepet publikum!

Monrad Johansen har på mange måter satt fingeren på det vesentlige og nye ved Valens atonale kunst og som bl.a. gjorde at Gurvin kalte hans musikk banebrytende. *Pastorale* skulle på mange måter bli et symbol på hvilken stilistisk kurs Valen la seg på i årene som

fulgte. I dette stykket benytter han en atonal kontrapunktisk teknikk som raffineres i alle hans senere opera. Også m.h.t. orkestreringen legger han grunnlaget for sine mer modne, større symfoniske verker.

I kraft av såvel musikkens stil og komposisjonsteknikk som dens idégrunnlag kom Valen til å bryte med tidens sterke tendens i Norge til kunstnerisk isolasjon og provinsialisering. På flere måter knytter han sterke forbindelser til en større europeisk kulturhistorisk tradisjon, både til fjern fortid og til kunsten i hans samtid.

### **Fra symmetri til asymmetri**

Utviklingen av Valens dissonerende, polyfone stil henger nøye sammen med et stort musikalsk uttrykksbehov. Mulighetene til å artikulere sine forestillinger og tanker musikalsk var ikke lenger mulig for ham innenfor funksjonsharmonikkens rammer. Ved overskridelser av disse skjer det på mange måter en intensivering av det musikalske uttrykket. Allerede i hans tidligste verker merker man hvordan musikkens form nærmest sprenges innenfra. Gjennom stadige omarbeidelser og variasjonsmessige forandringer av satsens materiale overtar det kontrapunktiske arbeid mer og mer som strukturerende element i forhold til musikkens harmoniske struktur.

Generelt kan man vel si at det utover i romantikken hadde skjedd en gradvis 'splintring' av musikkens syntaks. Det utvidete tonalitetetsbegrep innebar bl.a. at musikken ble løst fra en regelmessig periodikk. I Valens orkestersong *Ave Maria*, som ved sin vagerende harmonikk gir musikken en svevende tonalitetfølelse, har melodikken blitt helt frigjort. Oppmerksomheten blir i større grad enn tidligere rettet mot det horisontale, og den dynamiske utstråling fra alle lineære bevegelsesforløp er sterkere enn i foregående verker. Liksom det har skjedd en frigjøring av dissonansen og i og med kadensutvidelsen, har det skjedd en emansipering av rytmikken. Det skjer m.a.o. en utvikling fra den regulære symmetri til den irregulære asymmetri.

### **Musikalsk prosa**

I stedet for den klassisk-romantiske syntaks har man i Valens dissonerende polyfoni en musikalsk grammatikk som på den ene siden kan minne om det klassiske kontrapunkt, på den andre siden har den mange fellestrekk med den kontinentale modernisme. Hans komposisjoner preges av en musikalsk prosa eller prosodi. – Dette uttrykket som favner ganske vidt, er blitt brukt om musikk som spenner fra gregorianske koraler og til det 20. århundres atonale tonespråk. Immanent i uttrykket ligger både lingvistiske, retoriske, samt filosofiske og estetiske aspekter. Den musikalske prosa som kommer til uttrykk i Valens sats bør først og fremst sees i sammenheng med de musikalske prosa slik denne kommer til uttrykk hos Wienerskolen i de siste tiår av det nittende og i begynnelsen av det tjuende århundre.

Valens sats preges i stor grad av rytmisk frihet. Frasestrukturen er irregulær og eksisterer uavhengig av formsymmetri. Blant annet på grunn av musikkens komplementærrytmikk beveger melodilinjene seg ofte svært fritt i forhold til takter og taktart. Man har følelsen av at melodiene vokser ut og inn av hverandre. Valen unngår, foruten ved dynamiske toppunkter, sammenfall av linjenes betoningspunkter. Linjespillet oppleves følgelig som et større flettverk, der musikkens taktart til tider er 'skjult' til fordel for en slags

renessansens 'tactus-puls'. Musikkens rytmiske fleksibilitet illustreres blant annet ved ulike antall aksenter innenfor taktene. Melodikken preges av asymmetri/aperiodisitet. Strukturelementene er ulike både m.h.t. form, omfang og innhold.

### **'Musikkens idé'**

Som nevnt knyttes Valen med sin musikalske prosa på mange måter til Wienerskolens estetikk. Prosodisk forming er for Schönberg en integrerende del av *musikkens idé*. Om musikkens idé sier han: "*I myself consider the totality of a piece as the idea: the idea which its creator wanted to present.*" Musikkens idé, som ifølge Josef Rufer er allmenngyldig, framtrer imidlertid stadig i ny (ytre) skikkelse. (Idéens ytre framtredelesform er bl.a. tids/person/stil og genreavhengig.) Mens musikkens idé er et abstrakt begrep, er de ulike musikalske gestalter konkrete uttrykk, direkte avbildninger av de ulike musikalske tanker. Den musikalske *teknikk* blir m.a.o. midlet til å artikulere musikkens idé.

For å framstille musikkens idé, er det for Schönberg helt avgjørende å uttrykke seg konsist, kort og direkte. Denne streben mot "uttrykkssannhet" kunne for ham vanskelig forenes med den klassisk-romantiske 'korrespondansemelodikk', der symmetri og såkalte 'tomme gjentakelser' er vesentlige momenter. I essayet *Brahms the progressive*, hentet fra samlingen *Style and Idea* sier han: "*Great art must proceed to precision and brevity. [...]*"

De ulike formdelene i en sats, som f.eks. overgangsdel, codetta osv., bør ikke betraktes som noe mål i seg selv eller tas med fordi et *formskjema* krever det; de må kun være der, ifølge Schönberg, dersom det innebærer en musikalsk utvikling, klargjøring, intensivering eller at det på en annen måte setter lys på musikkens idé.

Begrepet musikalsk prosa går hos Schönberg i korthet ut på at man bør etterstrebe den samme frihet i formingen av musikken som i det talte språk.

Grunnkategorien i en god komposisjon er følgelig et direkte, presist musikalsk språk som konsentrerer seg om det vesentlige og lar alt 'overflødig' ligge. Dette teoretisk-estetiske synspunkt får vidtrekkende betydning for musikken innenfor Wienerskolen og også for Valens atonale sats.

### **'Knapp i stil, form og uttrykk'**

Modernismens krav om at prosamelodikken hele tiden bør være en direkte og presis gestalting av musikalske tanker er dekkende for Valens *Pastorale*. Dette orkesterstykket preges ikke av 'fyllkalk' og såkalte 'tomme gjentakelser'. Det som kanskje først slår oss, er hvor kort og knapp musikken er i stil og form. Komposisjonen er kun på 50 takter og er skrevet for et relativt lite orkester. Også uttrykksmessig er musikken relativt behersket; satsen er rensset for senromantikkenes orkesterprakt, og all ytre virtuositet er borte. Det er en ytterst kammermusikalsk karakter over denne komposisjonen. Hvert instrument er liksom en egen individuell stemme. I stedet for svulmende klangfylde og mektige tutti-partier, preges stykket av et nesten intimt, polyfont linjespill.

Undersøker vi stykkets materiale, finner vi at *Pastorale* er bygget opp av fem melodier som introduseres i de første seks taktene. (Se eksempel 1) Dette er ikke dur/moll-tonale melodier, heller ikke er det en tolvtonerekke som er grunnlaget for Valens dissonerende polyfoni. Men det er et antall kortere eller lengre melodier som best kan karakteriseres

Cl t. 0. 1-0.4

Vc t. 0. 2 - 0.3

Fl. t. 0. 3 - 0.4

Cor t. 1. 1 - 1.2

Vi. II t. 1. 1 - 1.2

Eksempel 1: Pastorale, opus 11

som kontrapunktiske elementer eller tonerekker. Valen var gjennom hele sin produksjon en utpreget melodiker, og melodienes forming (artikulasjon, profil) gjør det ikke særlig vanskelig å skjelne dem klart fra hverandre gjennom det musikalske forløpet. Han gir sine tonerekker hver sine individuelle særtrekk, og de melodiske og rytmiske profiler bruker han forpliktende og 'strengt'. Dersom enkelte karakteristika ved melodigestaltene endres, beholdes alltid andre, tydelig nok til å kjenne melodiene igjen ut fra den skikkelse de forekom første gang.

### Gjennomstrukturering.

Nå viser det seg at samtlige av komposisjonens toner kan tilbakeføres til disse fem motivene. Det er kun disse få gestaltene som hele satsen bygges opp av. Alt 'overflødig', alt som har karakter av ornament skrelles altså vekk i Valens sats. Hver enkelt tone får istedet tematisk innhold; musikken er alltid tematisk konsistent. Selv der satsen hans har tydelige romantiske røtter, f.eks. når han fokuserer spesielt på klangaspektet (*Nachtstück* fra *Fire klaverstykker*, opus 22, og arpeggier, passasjeverk i *Intermezzo*, opus 36, og *To preludier*, opus 29, for bare å nevne klaververkene), er det nesten uten unntak *kun* det melodiske materiale som utlegges. Dét at det tematiske hele tiden vektlegges, blir svært karakteristisk for hele produksjonen hans. Gjennomstruktureringen, gjennomarbeidingen av Valens sats



setter musikken i særstilling i forhold til de norske verkene i hans samtid og plasserer den snarere i sammenheng med vårt århundrets kontinentale modernisme.

I og med at harmonikken har mistet sin organiserende funksjon, må andre ting komme inn som musikkens strukturerende faktor. Som hos Wienerskolen, overtar det polyfone spill mer og mer denne rolle hos Valen. Den dissonerende kontrapunktikk som Valen utviklet fra og med sangen *Suleika* fra Goethe-sangene, opus 6, kan i selve tanken om gjennomstrukturering på enkelte måter sammenliknes med Wienerskolens tolvtoneteknikk. Selv om Valens stil på vesentlige punkter atskiller seg fra denne, kan man nærmest si at han i sin frie atonalitet, i sine manipulasjoner med melodiske gestalter, har overført dodekafoniens strenghet i behandlingen av tonerekker. Ytterst sjelden finner man 'frie' toner i den forstand at de ikke har sitt utgangspunkt i satsens melodiske materiale. – Som en digresjon kan jeg nevne at i den grad han utlegger sine tonerekker som vertikale strukturer, som klangelement, har Valen et snev av Wienerskolens dodekafone 'musikalske rom'. Men dette bør vel hos Valen snarere tolkes som en streben mot spesifikke klangkvaliteter skapt av visse motiv/delmotiv-strukturer enn ut fra ønsket om en total organisering à la dodekafoniens prinsipp.

Fra Valens etterlatte manuskripter vet vi at han allerede i 1913 anskaffet partiturer til enkelte av Schönbergs atonale komposisjoner. Vi ser at han fra 1925 gjorde nitide og grundige analyser og kommentarer til Schönbergs atonale og dodekafone verker – ja, også Valens forslag til instrumentasjonsendringer i Schönbergs partitur finner vi. Han studerte Schönbergs *Harmonielehre*, og i tidsrommet 1926–1943 gjorde Valen selv daglige øvelser i tolvtonekontrapunkt. – Mer enn noen andre tok Wienerskolens komponister konsekvensen av at den musikalske utvikling i vår vesteuropeiske kunstmusikk hadde behov for en radikal omveltning ved inngangen til vårt århundre. Ikke klarere enn i Schönbergs kunst er det at den musikalske utvikling på en grunnleggende måte tok fatt i alle elementene i det musikalske materialet; melodikk og harmonikk, kontrapunkt og formkonstruksjon, satstyper og instrumentklang. – Så selv om Valen på vesentlige områder atskiller seg fra Wienerskolens musikk, er det vel ingen tvil om at møtet med denne innebar en enorm inspirasjon for ham.

### **Bachs polyfoni**

'Det er en slags askese i musikken', sa Monrad Johansen om *Pastorale*. Ja, Valens kunst har på en måte et rensset, konsentrert uttrykk. Dette må imidlertid ikke forstås dithen at denne atonale satsen er tørr og følelsesløs. Den må snarere betraktes som svært ekspressiv og poetisk, men musikken oppleves som 'asketisk' i den forstand at det relativt sparsomme motivmateriale blir utnyttet nærmest maksimalt. Mangelen på ytre virtuositet og musikkens kammermusikalske karakter er tidligere nevnt. Valens kontrapunktiske mesterskap bidrar sterkt til at musikken på mange måter får et objektivt uttrykk.

Vi vet i hvor stor grad Bach var inspirasjonskilde og læremester for Valen. Han sier selv: *'Bach har vist meg veien til min nuværende uttrykksform og teknikk. Jeg følte det helt klart da jeg hadde gjennomgått alle fugene: at jeg aldri måtte bruke én overflødig note, jeg måtte lage musikk som var enkel, uten utvendige og teatraliske klangvirkninger.'* M.h.t. sin tilknytning til den klassiske polyfoni sier Schönberg bl.a.: *'Bach hadde en instinktiv, dypere forståelse av hva flerstemmig kontrapunkt var og måtte være'*.

Ved sitt uhyre nitide og grundige studium av Bachs kontrapunkt – bl.a. ved å skrive flere fuger over samtlige fugetemaer fra *Das Wohltemperierte Klavier* – hadde Valen lært seg å 'skjelne' som han selv kalte det. Gjennom sine Bach-studier hadde han forstått å verne om melodienes individuelle, indre liv og kraft (stemmenes 'kinetiske energi' ifølge musikkforskeren Ernst Kurth). Valen hadde også utviklet en fantastisk teft for temaer som melodisk og rytmisk var godt egnet for polyfon behandling. Og på tross av at Valen og Bach skrev innenfor vidt forskjellige harmoniske univers, hadde Valen ved sitt inngående kjennskap til den klassiske kontrapunktikk forstått å skape en linjekunst som ikke et øyeblikk sto i veien for musikkens vertikale, klanglige verdi, men slik at begge disse dimensjoner kom til sin rett.

Inspirasjon fra Bachs kunst kom til å bety enormt for Valens dissonerende kontrapunkt; i den motiviske speilvending og transposisjon og i den rytmiske utvikling, men også m.h.t. den motiviske variasjon (sammenkjeding, oppspalting, utvidelse osv.) Især i den utstrakte bruk av klassiske polyfone teknikker er Valen påvirket av den gamle mester, og musikalske former/prinsipper som fuge, kanon, motett osv. tjener etterhvert som bindende element.

Nå skal vi høre *Pastorale*. Prøv å få tak i på hvilken fantastisk måte Valen utnytter det musikalske materialet. Legg merke til i hvilken grad han former musikken ekspressivt, og dét helt ut fra materialet selv. Dét at der ikke er én overflødig, 'fri' tone, at musikken alltid er tematisk konsistent, men på samme tid, dét at dette materiale hele tiden belyses på nye måter – denne kontinuerlige fornyelse gjør at musikken oppleves som svært vital og ekspressiv.

### **Elementene skal funksjonere**

Som vi hørte, makter Valen, til tross for et relativt sparsomt materiale, å skape stadige nye skiftninger i musikkens uttrykk. Som dere ser av eksempel 1, er stykkets melodiske gestalter ulike både når det gjelder form, omfang og innhold, noe som ikke er tilfeldig. Han velger alltid sine melodier med omhu – hans enorme skissemateriale viser dette. Gestaltenes melodiske og rytmiske profil, intervallstruktur, o.l. blir, som vi skal se, svært viktige elementer både når det gjelder musikkens form og uttrykk. Disse ting, pluss dét at melodiene er asymmetriske størrelser og av ulik lengde, gjør at Valen har et velegnet materiale til en polyfon sats. Ved hele tiden å sette gestalter og deler av disse sammen på nye måter, skapes hele tiden nye plastiske melodilinjer på det horisontale plan og nye samklanger i musikkens vertikale struktur. – M.a.o.; musikken bringer stadig 'noe nytt'. Denne strengt tematiske sats framstår altså som musikalsk prosa.

Som nevnt har ikke Valen i denne atonale stil harmonikken lenger til å skape spenning/avspenning eller til å kadensere, strukturere musikken i 'tid og rom' som i den dur/moll-tonale sats. Følgelig er det vesentlig for ham å skaffe seg et musikalsk materiale for hvert enkelt verk som kan være egnede musikalske byggeklosser. Det er på mange måter gjennom kvalitetene, egenskapene som ligger immanent i selve melodistoffet at Valen skaper musikkens uttrykk. Foruten at dette selvsagt hjelper lytteren til å skjelne melodibuene fra hverandre og slik kan bedre følge det tette polyfone spillet, er det muligens viktigere for Valen med sin dissonerende stil enn en komponist som skriver innenfor

Uc+Cb t.o. 1-0.7

M1

C1 1+11 t.o.4-0.7

M2

VI 11 t.o.6-1.2

M3

F1 t. 3.2 - 3.4

Kontrapunkt K

Eksempel 2: *Le cimetière marin*, opus 20

en dur/moll-tonalitet, å finne sitt utgangsmateriale. For det er nettopp i selve tonerekkene musikkens ekspressivitet, spenning og avspenning i stor grad ligger.

Uansett hvilket av Valens symfoniske dikt vi velger, vil vi se at alt i orkesteret er tematisk stoff eller kontrapunktisk materiale – noe som også er karakteristisk for hans senere sykliske verker; symfoniene og konsertene. De ulike melodiske/rytmiske gestaltene, hver enkelt tone bruker Valen helt bevisst for å skape likhet/kontrast/kommentar/grader av strukturell intensitet. Monrad Johansen kalte dette en slags funksjonalisme. 'Grunnelementene skal funksjonere', sa han, som nevnt.

Jeg har ikke her anledning til å gå nærmere inn på forholdet konsonans/dissonans. Jeg vil bare nevne at den såkalte 'frigjøringen' av dissonansen som forsåvidt innebærer at man likestiller fattbarheten av de ulike intervallene, ikke nødvendigvis innebærer at dissonansene har mistet sin betydning for den musikalske spenningsutvikling i den atonale sats. – Og nettopp denne forskjell i intervallenes spenningskarakter visste Valen å utnytte da han bestemte sitt musikalske materiale for hver enkelt komposisjon og i selve utlegningen av dette.

La oss et øyeblikk se på skissen over tonerekkene i *Le cimetière marin* (opus 20, 1934), se eksempel 2. Det er en klar forskjell m.h.t. uttrykk og strukturell intensitet i de ulike melodiske gestaltene. Spesielt motivdelen b (kvintene e–a) i M2 føles mye mer avspennt enn det meste av det øvrige melodistoffet, særlig i forhold til de små sekunder og store septimer i M1 og M3. Forskjellen i intervalloppbygging, melodisk profil og graden av rytmisk pregnans blir meget viktig for musikkens karakter og opplevelsen av spenning/avspenning. Følgelig er utvelgelsen av melodimateriale som horisontalt kjedes sammen til plastiske linjer og sammenføyningen vertikalt til klanger uhyre vesentlig for musikkens uttrykk og form. (Legg

merke til forskjellen i musikkens strukturelle intensitet ved f.eks. å sammenlikne 4.9–5.2 og 8.5–10.2 med musikkforløpet før og etter.)

### **Mikro-/makronivå.**

I tillegg til motivbruken er det i hovedsak den kontrapunktiske teknikk som avgjør hvordan vi opplever det musikalske forløpet. Svært generelt kan vi si at polyfone teknikker/prinsipper som kanon, fuge, tetthføring, rytmisk diminusjon osv. har en klar tendens til å øke musikkens strukturelle intensitet og benyttes gjerne for å skape høydepunkter. På den annen side brukes rytmisk augmentasjon og en slags motivisk likvidasjon ofte for å trappe ned musikkens flux. Disse ulike komposisjonstekniske prosedyrer, samt kvalitetene som ligger immanent i melodistoffet, gjør det mulig å tale om likheter/forskjeller i komposisjonsdelene. Disse tingene hjelper til å dele satsen i ulike innsnitt, betrakte forholdet del/helhet osv.; i det hele tatt finne ut noe om Valens formkonsepsjon i hans atonale stykker. Jeg har imidlertid ikke innenfor denne rammen anledning til å komme inn på hvilken betydning orkesterbruken, den ytre dynamikk, den harmoniske disposisjon o.l. har for musikkens form.

Valens atonale polyfoni preges i høy grad av balanse og tanker for proposjoner. I dette ligger for såvidt mye av klassisiteten hos Valen. Hans musikk er ekspressiv, direkte, den bringer alltid noe 'nytt', men dette skjer alltid innenfor en balansert, en for såvidt klassisk-romantisk ramme. Han tenker alltid likevekt, både strukturelt og følelsesmessig. Når Valen f.eks. tar vare på enkelte kvaliteter ved det romantiske orkesteret, (*Le cimetièrè marin*, *La Isla de las Calmas*, 3. symfonien osv.), blir det aldri svulmende eller går i retning av patos og føleri. Derimot skjer dette alltid i samstemmighet med satsens polyfone utlegning, i forhold til det kontrapunktiske linjespill.

På mikronivå finnes det hos Valen nesten alltid likevekt i de enkelte melodigestalter; en avrundethet, en bueform. På minste mikronivå skjer dette f.eks. i form av et sprang i én retning pluss en liten sekund tilbake. Denne balansen, som skapes gjennom retning/profil, rytme/aksentuering eller på annen måte, gjelder også svært ofte for hver enkelt satsdel, samt for komposisjonen som helhet. (Eksempel 3 skisserer musikkens strukturelle intensitet – se bakerst)

La oss høre *Le cimetièrè marin*. Prøv punkt 1) å få tak i hvordan Valen gjennom sitt melodiske materiale bygger 'opp og ned' satsen. Deretter må dere forsøke punkt 2) å høre hvordan han skaper likevekt på tre 'nivåer'; i melodiene, hvordan komposisjonen består av flere (7) små og større bølger, med toppunkt litt over midten, og at satsen som helhet oppleves som én større dynamisk bue (Jfr. bueformen i *Pastorale*, eksempel 5 – se bakerst.)

### **Dynamisk form/arkitektonisk form**

Som et siste punkt vil jeg bare understreke hvor viktig 1600- og 1700-tallets kontrapunktikk ble for Valen og hans musikk og antyde i hvilken grad en slik polyfon tenkemåte bl.a. ga konsekvenser for måten han benyttet klassiske former, som f.eks. sonatesatsformtypene. Det er ikke mulig i denne sammenheng å gi en utdyping av dette, men jeg har lyst til å peke på at Valens konsipering av sitt siste ensatsige orkesterstykk, *Ode to Solitude* (opus 35,

Uc+Cb t. 1-3  
M1

Fl t. 2-6  
M2

CB + VI I t. 4-7  
M3

Obo t. 5-7  
M4

Eksempel 3: Ode to Solitude, opus 35

1939), på mange måter peker framover mot hans formbehandling i senere større anlagte verker.

Valen lager i dette symfoniske diktet nærmest en syntese av det monotematiske fugeprinsippet og den klassiske flertematiske sonatesats. Slik bindes han forsåvidt til tradisjonen, men Valen går mye lenger enn f.eks. Beethovens, Brahms' og Bruckners symfoniske verden. Kombinasjonen av fuge- og sonatesatsstruktur skaper i Valens atonalitet en forening av en dynamisk og en arkitektonisk form. Dét at polyfonien antar de dimensjoner som den gjør i Valens sonatesats, må forstås ut fra hans 'forpliktelse' overfor barokktradisjonen.

Det er ikke de store dynamiske utladninger og store kontraster som preger denne musikken. Den oppleves snarere som et kontinuerlig musikalsk forløp, en sammenknyttet enhet. Dette er delvis som resultat av Valens polyfone prinsipper, men også p.g.a. hans variasjonsteknikk. Komposisjonen preges av gradvise overganger, og det kan til en viss grad herske tvil om hvor hver enkelt satsdel starter og slutter. Enkelte momenter kan tale for at gjennomføringsdelen starter i takt 26, andre vurderinger taler for takt 40. Men det meste tyder på at denne andre satsdelen begynner i takt 24.

Valens bruk av *utviklingsvariasjon* gir assosiasjoner til Schönbergs anvendelse av dette som middel til etablering av musikalsk sammenheng – en sammenheng som fungerer uavhengig av dur/moll-tonalitet. Som Jan Maegaard peker på i sin doktoravhandling, betegner utviklingsvariasjon "*generelt den prosess (som innebærer) at elementene i en musikalsk tanke varieres eller stilles sammen på en ny måte eller begge deler.*" Men som han sier videre: "*begrepet utviklingsvariasjon kan referere til en utviklingsprosess eller til en form for slektskap mellom to eller flere forøvrig kontrasterende musikalske tanker.*" Mine analyser viser at dette er tilfelle i Valens komposisjon.

Helt fra middelalderen har jo variasjonen vært det tradisjonelle middel til å skape formell enhet i divergerende deler. Jo sterkere en komponist anvender ulikt slags musikalsk materiale, tenker han kanskje i tilsvarende grad på sammenbindingsmidler. Ved at Valen har utelatt dur/moll-tonalitet som sammenbindende element i denne kontrasttematiske satsen, kan man si at utviklingsvariasjonen delvis benyttes for å skape en musikalsk enhet.

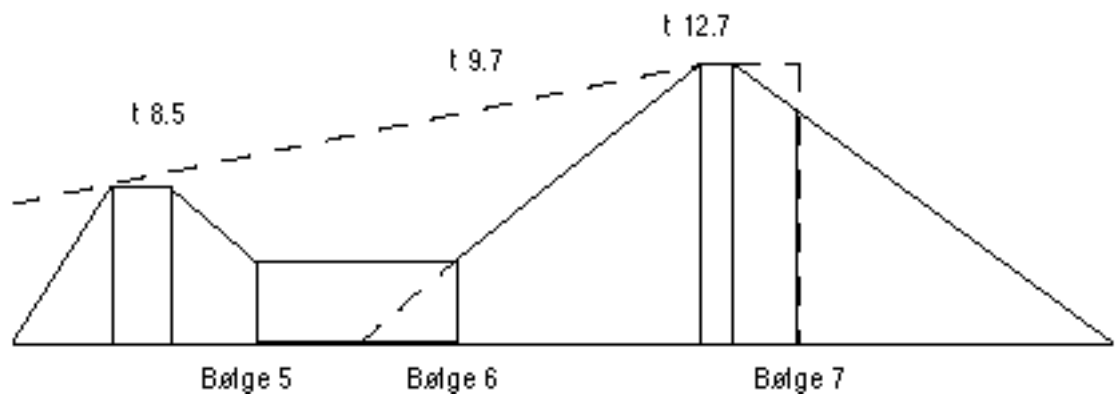
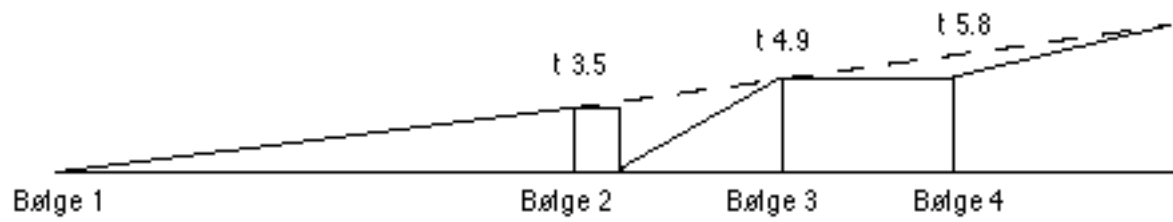
Før vi spiller 'Oden', ta en rask titt på skissen over musikkens strukturelle intensitet (se eksempel 6 bakerst). Denne illustrerer at sonatesatsen har en dynamisk bueform, noe som her bare kan antyde hvordan komposisjonens arkitektoniske og dynamiske form går opp i en større enhet – det ene formprinsipp utspiller seg ikke på bekostning av det andre.

### **Oppsummering**

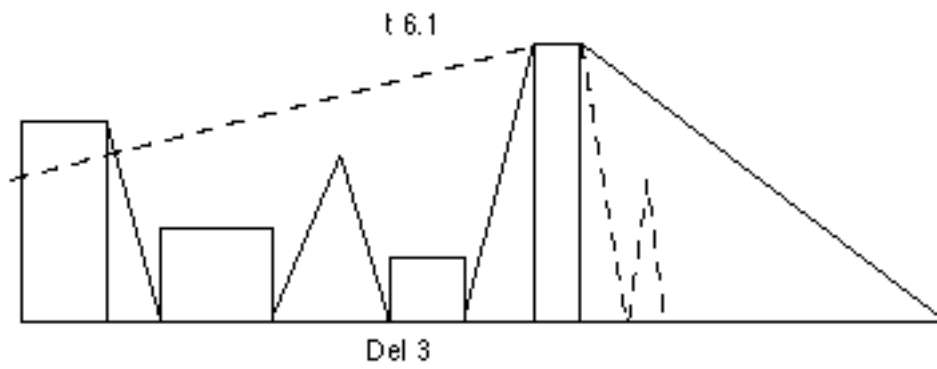
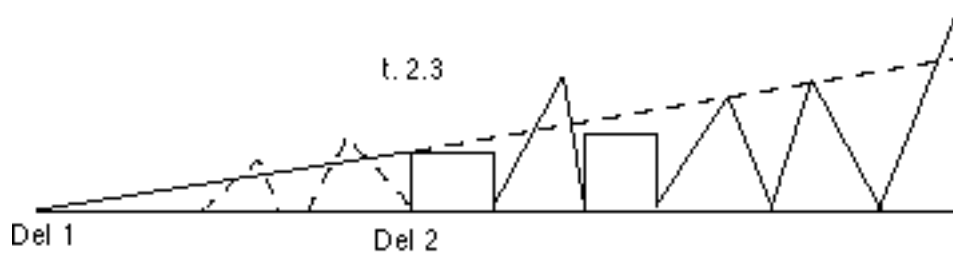
På bakgrunn av dette mener jeg det er flere grunner til at vi kan kalle Valen en banebryter, en pionér i nyere norsk musikk:

- 1) Han vendte blikket utover i en tid da man i Norge i hovedsak var orientert mot nasjonale, lokale idealer. Gjennom sin kunst tok han innover seg store deler av vår musikalske arv, fra renessanse og barokk til den kontinentale modernisme.
- 2) Valens atonale symfoniske dikt kom i kraft av stil, komposisjonsteknikk og idégrunnlag til å stå i en særstilling til det man i streng forstand betrakter som genrens tradisjon; romantikkens programmusikk.
- 3) Rent menneskelig var han en pionér fordi han tross motstand og kritikk hadde faglig selvsikkerhet og trodde på sin musikk. Men kanskje mest ble han en banebryter i norsk musikk fordi han maktet å skape en balanse, en samstemmighet mellom teknikk, håndverk og det vi kan kalle 'ånd'.

Valen fikk aldri noen direkte musikalske arvtagere, men han og hans kunst ble inspirasjonskilde for svært mange musikere og komponister.

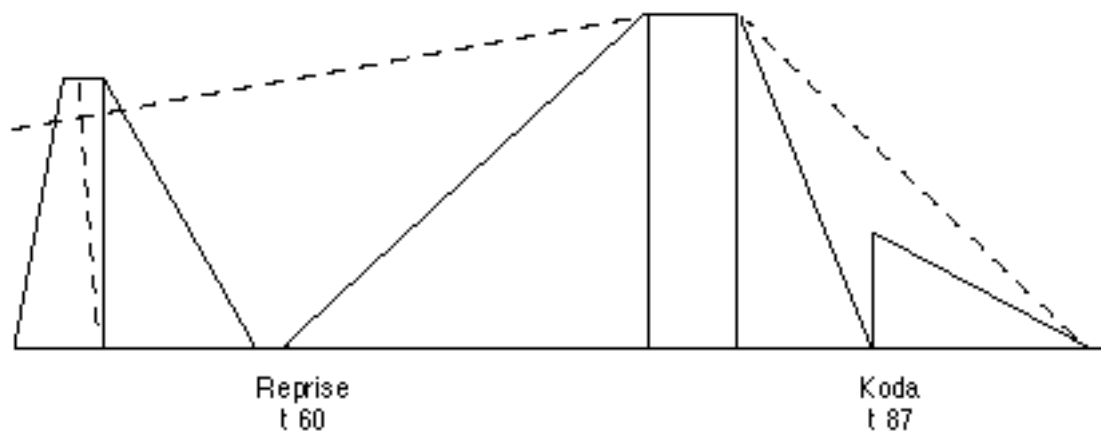
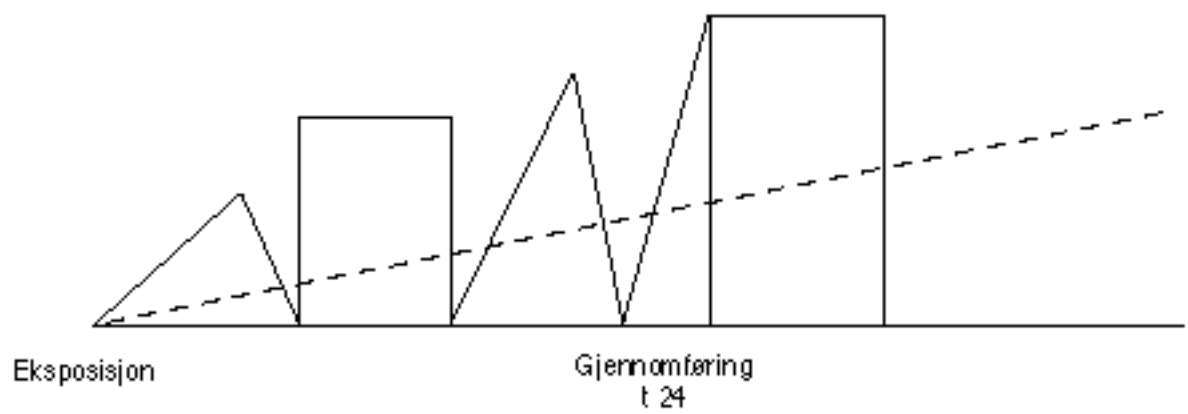


Eksempel 4: Den strukturelle intensitet i *Le cimetière marin*



Eksempel 5: Den strukturelle intensitet i Pastorale





Eksempel 6: Den strukturelle intensitet i Ode to Solitude