

Eivind Grovens 1. symfoni – en studie i hans metamorfoseteknikk

Anne Jorunn Kydland

Eivind Groven (1901–1977) er hittil den eneste norske komponist som fra barnsben av spilte hardingfele og dessuten var en nyskapende tradisjonsbærer samt forsker innen folkemusikk. Dette faktum har hatt stor innvirkning på Grovens komposisjonsteknikk.

Ikke minst i Telemark (det distrikt som Groven vokste opp i) har hardingfeleslåttene utviklet et egenartet asymmetrisk formprinsipp som Groven hadde i »blodet«,¹ og som han bevisst videreførte i sine større verker. Ja, han så det bent frem som en vesentlig oppgave å skape »en symfoni i vanlig europeisk forstand på helt norsk grunn«.² Hvordan Groven i sin 1. symfoni prøvde å løse denne oppgaven, vil jeg her forsøke å antyde.³ Symfonien ble skrevet i 1937 og omarbeidet i 1950; det er den siste versjonen jeg omtaler.

Groven mente at de asymmetriske slåttene rommet et reservoar av strukturelle muligheter som man kunne utløse og gi næring i større former, hvis man, vel og merke, var helt innforlivet med stilens, hadde den Bengtssonske »kodförtrogenhet«.⁴ Slåtteformen er bestemt av forvandlingsprosesser og fortløpende variasjoner på ulike nivå, og kan således sies å ha et metamorfotisk tilsnitt. Metamorfosen (f. eks. i dansk 40–50-talls musikk) og den asymmetriske slåtteform kan altså i prinsippet anses for å være beslektede fenomener.

Som følge av endringene i det musikalske stoff og uttrykk, meldte det seg, som kjent, rundt annen verdenskrig behov for nye former. »Den kontinuerlige variasjon« utvidet til forvandlings- eller metamorfoseteknikk, viste seg å romme »outtömliga möjligheter«, som Ingmar Bengtsson uttrykker det, (*Modern Nordisk Musik*, heretter kalt *MNM*, s. 19).⁵ Bengtsson fortsetter slik:

1. Groven var medredaktør i *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar 1–7* (Universitetsforlaget, Oslo, 1958–81). Han nedtegnet ca. 2000 folketoner. Viktig i denne forbindelse er hans arbeid med å gruppere slåttene i varianter. Dermed fikk han skjerpet oppmerksomhet for avvik, likheter og forskjeller, – for selve problemet »knoppskyting«: hvor går grensene mellom motivvarianter og nye motivknopper.
2. Udatert notat, Grovens arkiv, Eivind Grovens institutt for reinstemming, Ekebergveien 59, 1181 Oslo 11.
3. Artikkelen refererer hovedlinjer i min hovedoppgave ved universitetet i Oslo, våren 1983: *Eivind Grovens 1. symfoni – en studie i hans metamorfoseteknikk*.
4. Ingmar Bengtsson: *Musikvetenskap, en översikt* (Stockholm, 1977), f. eks. s. 315.
5. Ingmar Bengtsson (red.): *Modern Nordisk Musik – Fjorton Tonsättare om egna verk* (Natur och kultur, Stockholm, 1957).

I olika skepnader innehär den för många tonsättare av i dag den mest tilfredsställande principiella lösningen på fundamentala gestaltningsproblem, (*MNM*, s. 19).

Enda sterkere lyder kanskje Niels Viggo Bentzons utsagn:

Der er mange tegn der tyder paa at *metamorfosen er vor tids form* . . . en originalform, der synes at være periodebestemt. Her er ikke tale om en overført form, men derimod om en nyskabelse, hvis indre og ydre betingelser opviser ideel kunstnerisk balance, (*MNM*, s. 19 og s. 192).

Både Bentzon og Vagn Holmboe opplevde metamorfosen som en forløsende strukturermåte. Begge var de av den oppfatning at det er særegenheter ved selve det musikalske stoff som frembringer en ny slags orden, »vor tids form«. Det er stoffets iboende kraftpotensiale som iverksetter en utvikling og muliggjør en »metamorfotisk form«, (jfr. Vagn Holmboes artikkel »Tre symfonier« i *MNM*, s. 157).

Disse forutsetningene tilsier at det må bli uensartede metamorfotiske former, alt etter musikalsk språk og anvendt omformingsteknikk, samt etter graden av forvandling.

Det er tillike en kjent sak at i Norge har Klaus Egge og Harald Sæverud flittig benyttet den kontinuerlige variasjon. I forbindelse med Egges omformings-teknikk assosierer Hampus Huldt-Nystrøm til melodidannelsen i norsk hardingfelemusikk. Stadig rytmisk-motiviske forandringer resulterer

i en melodytype som i sitt vesen er helt forskjellig fra den vanlige mellomeuropeiske type, som jo er svært avhengig av det vi kaller periodedannelsen, (*Klaus Egge – de store formenes komponist*, jfr. art. med samme tittel, s. 96).

Sæverud anvender hyppig beskrivelsen »tematisk knoppskyting« om sin metamorfosetechnikk. I forbindelse med verket *Salme* sier han:

Et tema formerer seg ved å avle nye utgaver av seg selv. En enkelt del derav avler videre og der oppstår en rekke nye ledd, helst like naturlig og lovbundet i sin vekst som om det var en plante som skjøt opp av jorden, (Peer Gynt-musikk – *Salme*«, *MNM*, s. 51).

Eivind Groven er nok den komponist i Norge som selv tydeligst artikulerte en sammenheng mellom sin forvandlingsteknikk og utviklingsprinsipper utledet av slåttestrukturen. Selv om motivene stadig vokser ut av hverandre og

6. Øystein Gaukstad/Arne Nordheim/Philip Krømer/Knut Tvedt (red.): *Klaus Egge – de store formenes komponist* (Lyche & Co. A/S – Oslo/Drammen – 1976).

gradvis transformeres, så sluttresultatet blir et annet enn utgangspunktet, er det imidlertid oftest en hørbar eller assosiativ forbindelse mellom rot, skudd og grener i Grovens knoppskytingsprosess. Han nøyer seg likevel ikke med å overføre slåtteformen til orkesteret. Slåtteformen er utgangspunktet, men ofte sprenger han den ved å videre-utvikle dens iboende prinsipper. Det er selve slåttens struktureringssidé han anvender, og den realiserer seg på mange måter. Ofte kombinerer han denne med kjente satsprinsipp som sonate eller rondo.

For å skaffe oss en analysemetode for 1. symfoni, må vi kort karakterisere strukturen i slåttene: De får en utviklingsform etter knoppskytingsprinsippet. Motivene bygger på hverandre og vokser ut av hverandre: Motivet varieres. I neste omgang varieres variasjonen. Motivet omformes. – Slåtteformen byr på det Groven kaller stadig nye »gjennomføringsmoment«, (*Eivind Groven*, s. 66).⁷

Det er imidlertid nødvendig å foreta en presisering. Slåtteform er ikke ett og det samme i hele slåttetilfanget. Det fins nemlig både symmetriske og asymmetriske slåttypen. Og det er særlig i de sistnevnte at den nevnte variasjons teknikk utfolder seg. De symmetrisk bygde slåttene består av 4-takt-perioder som spilles to ganger, hver med ulik slutning, – et fast formskjema.

Studerer man derimot slåtter som bygges opp av enheter på normalt 2 takter, blir formen gjerne asymmetrisk. Spillemannen hekter sammen en rekke med motiver, og disse utsettes for gradvis transformering. Selve det asymmetriske muliggjør strukturell variasjonsrikdom.

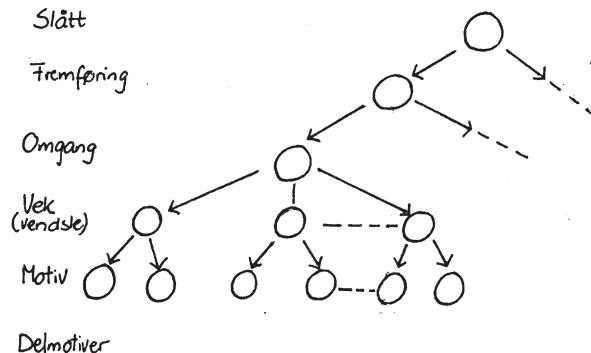
Fordi motivene stadig er under forvandlingens lov, kaller Groven slåttene f. eks. en *dobel* eller *potensert* rekkeform (motiv A^{1 -2 -3 -4} - B^{1 -2 -3} A^{5 -6} o.s.v.) til forskjell fra den enkle rekkeformen som er så vanlig i europeisk musikk.⁸ Under det musikalske forløpet vender motivene ikke tilbake i sin opprinnelige form, men i en variert versjon av denne, som en ny »knopp«. Vi finner åpenbare fellestrek mellom denne potenserte rekkeformen og rondo prinsippet. Til tider kan den være temmelig komplisert. »Kvart einskilt motiv blir variera i den augneblinken det kjem fram,« sier Groven, (*Eivind Groven*, s. 66). I tilknytning til dette ligger det nær å nevne Tellefs Kvifte formulering »regelen om fortløpende variasjon«, (jfr. hans magisteravhandling: *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter . . .*, s. 60).⁹

Kvifte viser hvordan variasjonsfenomenet er innebygget i slåttestilen og underlagt sine egne lover, samt hvordan selve variabiliteten er bestemmende for den struktur en slått kan få. Motivmaterialet synes ham å minne om en

7. Olav Fjalestad (red.): *Eivind Groven – Heiderskrift til 70-års-dagen 8. okt. 1971* (Noregs boklag, Oslo, 1971).
8. Jfr. kladdet utkast til radioprogram, 1938, og radioforedrag, 1953, (NRK). En del av det siste foredraget er kommet i artikkelform i *Eivind Groven*, s. 113: »Melodi og formutvikling i slåttane våre«.
9. Tellef Kvifte: *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter – utkast til en analysemodell* (Mag. avh., universitetet i Oslo, 1978).

»fornybar ressurs«, (*Om variabilitet . . .*, s. 107). Et motiv forvandles, forflyttes, beholdes, – en behandlingsprosess som inngår i oppbygningen av en hierarkisk struktur. Innenfor denne finner motivstoffet sin spesielle plass, (*Om variabilitet . . .*, s. 34).

Eks. 1



Av denne modellen kan vi lese følgende:

Nederst i hierarkiet grupperes *motiver* i *vek* eller *vendsle*. Dermed har vi fått to nivåer i pyramiden. De 10–14 vekene som en slått består av, heftes sammen til en *omgang*. Vanligvis spilles slåttene to ganger igjennom. Med andre ord: to *omganger* utgjør en *fremføring*, og nok et nivå er dannet. Vesentlig i hele struktureringen er at også motivene deles opp i mindre enheter. Dermed får vi et *delmotiv*-nivå, en »kjeller« nederst i den hierarkiske pyramiden.

Tvetydigheten er et viktig trekk ved hardingfelemusikken, slår Tellef Kvifte fast. Denne grunner seg på: identisk teknikk kan brukes både n.d.g. *variasjoner* innenfor et vek og når et motiv varieres så mye at det *forvandles* til et motiv som tilhører neste vek. Det ligger visselig i sakens natur at det ikke finnes klare grenseskjell mellom vekene. Og selv om enhetene kan være velavgrensede, så henger de sammen på et eller annet vis og skaper musikalsk kontinuitet, (*Om variabilitet . . .*, s. 40). *Innenfor* et vek foretas variasjoner, og det er variasjoner som skaper *nye* vek. Kviftes modell uttrykker således en slags metamorfotisk form, kan vi si.

Når vi nå skal peke på ulike metamorfotiske trekk i Grovens 1. symfoni, er vi fullt klar over at det kan være verdt å diskutere hvor grensene går mellom variasjon og metamorfose. I forbindelse med klaververket *Sonata Patética* av Klaus Egge står Berit Leinum overfor et lignende problem, (*Klaus Eggens to klaversonater*, s. 79–80).¹⁰ Men hun velger under enhver omstendighet å nytte begrepet metamorfose i stedet for variasjon i analysen av verket. Hun sier:

10. Berit Leinum: *Klaus Eggens to klaversonater. En analyse og en kort sammenligning* (hovedoppgave, universitetet i Oslo, vår 1977). Jfr. også *Studia Musicologica Norvegica 4*, Oslo 1978, s. 61ff.

Grunnen til dette er at metamorfose synes å dekke bedre det som skjer i sonaten, da *metamorfose her anses som en videreføring av begrepet variasjon*. I metamorfosen – »den kontinuerlige variasjon« – skjer nemlig variasjonene så *fortløpende* at betegnelsen variasjon ikke vil dekke fullstendig det som skjer i satsen, (Klaus Egges *to klaversonater*, s. 80).

I Grovens 1. symfoni finner vi stadig motivisk/tematiske kjeder og en linjær utvikling, og dertil flere eksempler på en flerdimensjonal potensering: motivomformingen kan nemlig foregå kontrapunktisk i ulike lag i teksturen. Motivene utsettes for uavlatelig forandring, til tider i så sterk grad at nye enheter blir resultatet. En motivutvidelse kan få dobbelt funksjon: kulminasjon på det foregående og bud om det kommende. Dermed bygges det bro i satsen.

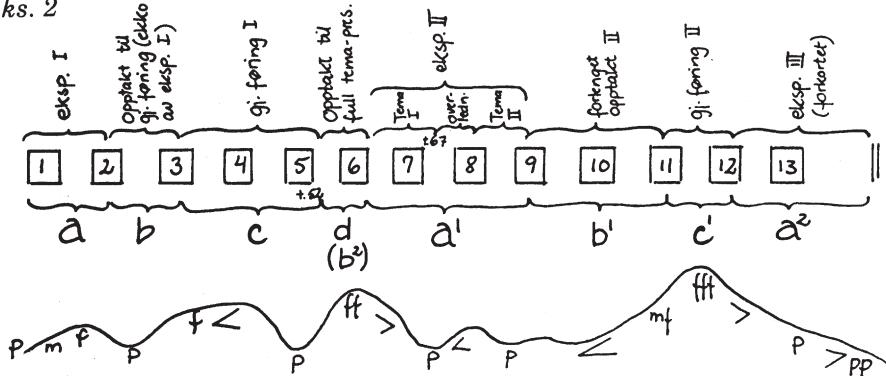
Liksom i en asymmetrisk slått er det ofte vanskelig å dele inn i enheter, fordi disse ikke står isolert, men er gjerne avledning av og/eller forutsetning for hverandre. Men nettopp en slik usikkerhet – tvetydighet – kan fjerne en følelse av streng ledeling og periodisitet, og skape kontinuitet. Enn videre: når instrumentenes rolle skifter, og motivets omgivelser endres, behøver ikke selve motivet varieres for at lytteren skal oppleve noe nytt.

Så vel på mikro- som på makroplan finner vi metamorfotiske trekk. Fra nivå til nivå kan omformingsprinsippet følges: i det enkelte tema, innenfor et lite parti, samt avsnittene imellom. I lys av det store forløp oppdager vi endog hvordan delene innenfor satsen som helhet står i visse forhold til og kan være varianter eller metamorfose av hverandre. Ei heller satsdelene har det nemlig med å vende tilbake i sin helt opprinnelige form.

Det finnes i symfonien tydeligere eksempler på forvandling enn dem vi kommer til å trekke frem i det følgende. Eksemplene vi imidlertid har valgt, er egnet til å belyse komponistens arbeidsmetode.

Første sats viser seg primært å danne en struktur med flere nivå i og med at motivomformingen foregår kontrapunktisk. For det andre finner vi en viss likhet med Grovens definisjon av den sort slåttetype han kaller *dobel* eller *potensert* rekkeform, jfr. satsoversikten:

Eks. 2



For det tredje kan assosiasjoner til sonaten ha en viss relevans etter måten temaene presenteres på (eksposisjon) og bearbeides på (gjennomføring). Første sats kombinerer åpenbart satsstrukturer fra helt *ulike* stilområder. Når vi skal analysere hovedtemaene, står vi gjerne overfor flere tolkningsmuligheter som følge av at grensene mellom de enkelte enheter ikke er klart definerte. Vi må ofte svare som en spillemann: »Jo, skillet går her — — eller her«, og begge løsningene kan aksepteres.

Vi kan også oppleve en annen form for strukturell tvetydighet. Stundom kan et musikalsk fragment fortone seg som det Kvifte kaller en »flat« struktur. Man oppfatter motivene som ledd i en kjede, som løper i en bestemt retning langs en tidsakse. Andre ganger fortuner samme fragment seg som et hierarki, – alt etter hvordan en lytter til stoffet. Analyseresultatene vil avhenge av tilnærningsmåten og behovet ikke å utelukke hverandre. De kan utgjøre ulike tolkningslag. Det kan være nyttig å forestille seg rekkeformen som en måte hierarkiet *fremtrer* på. Den »flate« strukturen oppstår når den hierarkiske pyramiden projiseres ned, (*Om variabilitet* . . ., s. 37–38).

For å eksemplifisere metamorfotiske trekk på mikroplanet, stanser vi litt opp ved *tema II* i 1. sats.

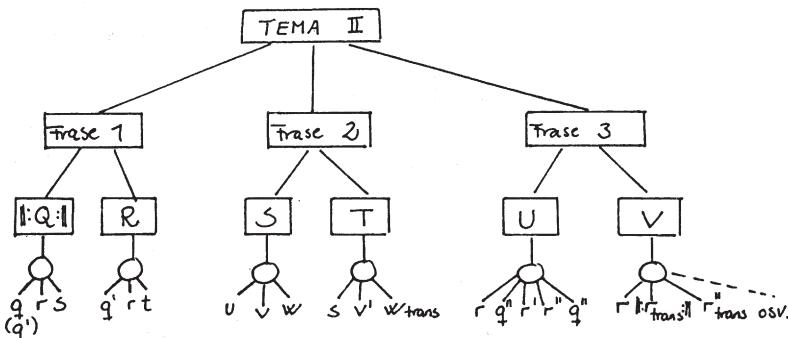
Eks. 3.

TEMA II

delmotiver:

q r s t u v w v'

q'' r' s t u v trans r'' trans



1) Nøkkel og fortegn giekk alle delmotivene

Vi anvender i stor grad Kviftes forslag til analysemodell og forestiller oss temaet struktureret som en pyramide. Her opererer vi selvsagt ikke med *vendsler*, men med *fraser*. Disse består av motiver, som igjen inneholder delmotiver av ulikt antall og ulik lengde. Figuren i eks. 3 viser at enkelte delmotiver vender tilbake i en ny kontekst, i en annen rekkefølge eller variert. Denne forflytningen av delmotiver bevirker variasjon på motivnivået. Et nytt motiv oppstår gjerne ved at delmotiver kuttes ut, føyes til, varieres eller omplasseres. Endringene er sjeldent så store om gangen. Virkemidlene er få. – De variasjonsbevirkende trekk som vi her har nevnt, omtaler Tellef Kvifte som typiske innenfor slåttetradisjonen.

I frase 3 hører vi dessuten hvordan forsiringene endrer delmotivene. I forbindelse med motiv *U* stilles vi overfor ulike tolkningsmuligheter.

Eks. 4



La oss tenke oss motiv *U* delt i to, slik eks. 4 viser. Her finner vi begynnelsen av motiv *Q* i en tilnærmet kreps. I stedet for delmotiv *q* *r*, hører vi *r* *q*". Andre halvdel av motiv *U* blir så en variert utvidelse av første halvdel: *r* *r*" *q*". Vi kan ringe inn de sentrale tonene utenom forsiringene for å tydeliggjøre dette. Oppfatter vi motivveksten slik, må vi altså sette grensen mellom motiv *U* og *V* midt i en taktskifte, (takt 22).

Opplever man imidlertid konteksten annerledes, kunne man sette skillet mellom motiv *U* og *V*, ett delmotiv lenger frem, nemlig ved taktstreken. Da får vi en regelrett variant av temaets første motiv, motiv *Q*, og det så langt ute som i temaets åttende taktskifte, i begynnelsen av frase 3! Dette ser vi av

Eks. 5

U V

osv.: (det opprinnelige forslag)

(alternativt forslag:
: Derved oppstår en variant av
motiv Q)

Konfererer vi med figuren i eks. 3, kan vi kanskje si at *motiv Q* »ligger skjult« i frase 3. Altså: En kontinuerlig forvandlingsprosess innen temaet gjør det uklart hvor skillet går mellom varierte, forvandlede og/eller nye enheter. Den metamorfotiske prosessen overskridet også satsgrensene. Og til tider er det bare en vag assosiativ forbindelse tilbake til utgangspunktet. I så henseende er det interessant hvilken funksjon førstesatsens hovedtema får i symfonien.

Eks. 6

TEMA I
(Signatemaet)

Åpningsmotivet i dette temaet, *motiv A*, viser seg i ulike varianter i tre av symfoniens satser. Ved sin fornyelsesevne og sine spiremuligheter setter det også strukturelt sitt preg og assimileres dertil ofte av satsens øvrige melodikk og rytmikk. For å vise dette og hvordan omformingen kan skje på et makroplan, henleder vi oppmerksomheten mot fanfaretemaet i 4. sats:

Eks. 7

Fanfaretemaet (4. sats)

Frage 3

Frage 4

Delmotiver *)

Fantare temaet

```

graph TD
    FT[Fantare temaet] --> F1[Frage 1]
    FT --> F2[Frage 2]
    FT --> F3[Frage 3]
    FT --> F4[Frage 4]
    F1 --- I((I))
    F1 --- II((II))
    F1 --- III((III))
    F2 --- IV((IV))
    F2 --- n[n]
    F2 --- L[L]
    F2 --- m[m var.]
    F2 --- o[o]
    F3 --- V((V))
    F3 --- VI((VI))
    F3 --- VII((VII))
    F3 --- k[k var.]
    F3 --- l[l]
    F3 --- m[m]
    F4 --- p[p]
    F4 --- q[q]
    F4 --- VII((VII)) --- ddmotiver[ddmotiver]
  
```

Gjennomføringsdelen åpner med en variert utgave av temaet; en av variasjonene består i at *frase 2* i temaet skiftes ut med en *A-motiv-knapp*, altså et motiv fra første-satsens hovedtema: A^7 _{var.}:

Eks. 8

A^7 _{var.}

($\#$)

Vi legger merke til hvordan denne varianten av *motiv A* har såpass stor karaktermessig identitet med fanfaretemaets eget motivstoff, at *A-motivet* uten besvær kan overskride satsgrensene, innlemmes i dette temaet og faktisk erstatte en av dets egne fraser.

Ellers er det verdt å merke seg at det via nye motivsammenføyninger kan fremgå en helt *ny* enhet. Fanfaretemaets *motiv I*, *V* og *II* f. eks., omformes og skaper en *ny* frase, som gjentas og utvides i løpet av gjennomføringsdelen. På slutten av reprisen presenteres fanfaretemaet på nytt, – og hvis vi nå sammenholder åpningen av eksposisjon og gjennomføringsdel, kan vi registrere den motiviske knoppskytingstendensen:

Eks. 9

Eksposisjon: 55 Frase 1 + Frase 2 + Frase 3 + Frase 4

Gjennomf. del: 64 Frase 1a + A⁷ var. + Frase 4a

Reprisens slutt: 72 Frase 1d + Frase 1e + Frase 2b + Frase 3c

Delmotiv endres, motiver endres, ja, selv nye motiv-»knopper« springer ut, – noe som igjen virker varierende på selve frasene: metamorfosen forplanter seg oppover i hierarkiet. Et eksempel på slik nydannelse finner vi i reprisens *frase 1 e*:

Eks. 10



I stedet for med *motiv III* avrundes frasen med en *ny* enhet, som vi kan kalle *motiv IX*.

Innenfor fjerde sats opplever vi hvordan *motiv A*-variantene (jfr. eks. 6 og 8) innebærer en egen utviklingslinje, skaper bro mellom satsdelene og en musikalsk fremdrift.

Og når så *samme* motiviske stoff, *motiv A*, åpner symfonien, i form av en lyrisk cantilene (eks. 6), og avslutter den, i form av en fanfare (etter å ha vært utsatt for hyppige endringer), fristes en til å vende tilbake til en tidligere tanke og gi den en ny dimensjon:

Ikke bare et enkelt tema eller en enkelt sats, men selve symfonien som *helhet* med alle sine satser, bærer på den asymmetriske slåtts logikk: En slått hvis motiver varieres og hvis variasjoner etter varieres, besitter selve metamorfoSENS paradoks: Tross forandret eller forvandlet, er sluttmotivet i sin essens dog det samme.

I både *andre* og *fjerde* sats forener Groven klart to satsmønster: slåtteformens metamorfotiske prinsipp med sonateformen. Innenfor en veletablert satstype med fire satsdeler skaper et annet struktureringssprinsipp kontinuitet og en langt mer – skal vi si – målrettet prosesjon. Denne prosesjonen (eller »understrømmen« i satsen) oppstår idet 1) hovedtematiske motiver skyter »knopp« og 2) *motiv A* varieres og beveger seg *tilbake* til sitt utspring, en slags motivisk oppnøsting.

Vi trekker ut noen takter fra andre sats som viser disse to formene for potensering. I

Eks. 11

anskueliggjør vi selve lydbildet ved en skisse. Metamorfosetendensen gjør seg kontrapunktisk gjeldende i to sjikt samtidig. For det første hører vi hvordan bl.a. motiv \mathbb{A} fra satsens hovedtema skyter »knopp«. I begynnelsen av gjenomføringsdelen utviklet det seg imidlertid slik som vi viser i

Eks. 12

I vårt utsnitt (eks. 11) omformes motivet ytterligere, legger vi merke til, mens motiv A fra symfonien innledningstema (eks. 6) langsomt vinner plass: først møter vi varianter av motivet i fjernere sjikt; deretter trer det tydeligere frem i sin opprinnelige, uendrete versjon. Til slutt beseirer motiv A andre-satsens tematiske stoff og toppe satsen i et klimaks. Vi illustrerer motivets utvikling i

Eks. 13.



Den motivpotenseringen vi her har sett eksempel på, bidrar til å tilsløre skillelinjene mellom satsdelene. Det oppstår en strukturell tvetydighet: fra ett synspunkt sett danner satsen en sonateform; fra et annet synspunkt sett kan vi si at de asymmetriske slåttene lanserer et metamorfotisk struktureringsprinsipp for en hel sats. Enten så oppstår det en syntese, eller så skapes det to strukturelle nivå. Temabearbeidelsen og knoppskytingen foregår livlig i både gjennomføringsdelen og reprise. Dermed fungerer reprisen som en videreføring av gjennomføringsdelen. Selve omformingsfrekvensen kan endog tilta i reprisen.

Også i tredje sats tjener forvandlingsprosessen til å bryte et visst sirkulært tilsnitt. Vi opplever at satsens rondokarakter forenes med trekk fra slåtteformen, og satsen får en ritornellpreget utviklingsform. Vi kan studere i oversiktsskjemaet i *Eks. 14*

Her ser vi at både episoder og ritornell vender tilbake i varierte versjoner; de er knoppskytende. Og så vel ritornell og episoder som episodene innbyrdes, kan korrespondere fordi de gjerne består av varierte eller uendrete delmotiver fra ritornelltemaet. Dette er åpenbart hvis vi sammenligner ritornelltemaet med episodetema II og III:

Eks. 16

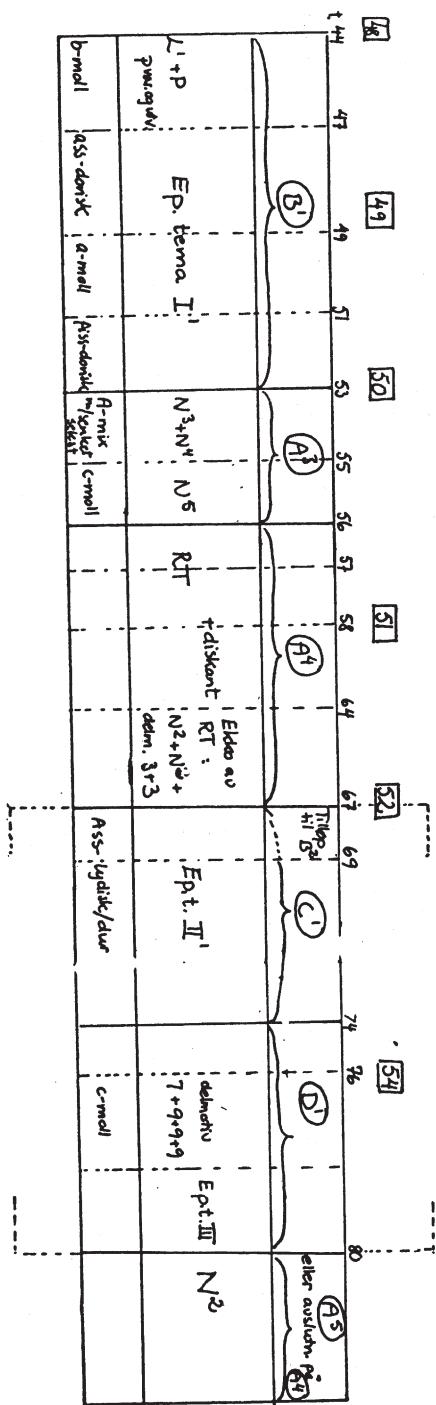
Episodetema (E.p.t.) II

3 ver. 4 + *3 ver. 4*

Eks. 18.

Episodetema III

Oversiktsskjema over 3. satser



4.67-80 (markert i transparentnotene) er støket (...)

t. 67-80 (markert) L... er støket

t. 67-80 (markert) L... er støket

t. 67-80 (markert) L... er støket

Således kan bokstavene *C* og *D* på oversiktsskjemaet (eks. 14) være misvisende, fordi de sier intet om det indre slektskap som er til stede i kraft av felles delmotivstoff.

Eks. 15

Ritornelltma (RT), Frage I, Frage II, Frage III

delmotiver i RT:

1 2 3 4

5 6

viser ritornelltemaet.¹¹ Episodetema II viser seg naturlig nok i andre episode, kalt *C* på oversiktsskjemaet. Umiddelbart legger vi merke til at den rytmiske strukturen er velkjent fra ritornelltemaet. Enn videre oppdager man at delmotiv fra ritornelltemaet har avleiret seg melodisk, i form av variasjon og speilvending av *delmotiv 3*. Delmotivvariantene fortsetter å lyde, som vi ser av

Eks. 17

2.4.

1. fiol 3 var. 5 3 spolv. 3 var. 6 3 spolv. 3 var. 6

(cello) 3 var.

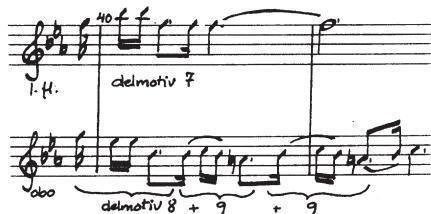
11. Groven kalte 1. symfoni »Innover viddene«, en undertittel som skriver seg fra Hans E. Kincks drama *Driftekaren*. Ikke minst tredje sats (med largo-karakter), kalt »Vårnattssatsen«, gjengir noe av dramaets atmosfære. Hovedpersonen Vraal står inne på fjellviddene en vårnatt og »føler farten av klodenes ville skeid og føler smerten over verdens tilsynelatende tilfeldige styring som mennesket ikke fatter«, som Groven sier i et udatert notat. Groven kaller ritornelltemaet »det tunge dødsmotiv«. Om hele verket har han kladdet et sted: »1. symfoni – eit manifest – ein gjennomskurd av mine opplevelingar gjennom livet, – omsette det i skjønnhet –«.

Og enda er det flere omforminger som finner sted.

Neste ritornell, A^2 , inneholder et forkortet ritornelltema og går naturlig over i episode D. Overgangen blir smidig fordi det ikke er umulig å anse episodetema III (eks. 18) for å være en ny syntese av delmotiver fra ritornelltemaet, slik eks. 18 viser:

delmotiv 4 + 4 + 3_{var} + 3. Fortsettelsen består av delmotiver hvor samme rytmikk går igjen, men hvor tonegangen avviker såpass mye fra ritornelltemaets motivikk, at delmotivene antagelig ikke er varianter, men *nye* delmotiver, fremkommet av den knoppskytingsprosess som er i gang. Vi hører f. eks. *delmotiv 8 + 9 + 9*:

Eks. 19



-- Det later til at motivomformingen kan gå så langt at nytt stoff er resultatet.

Det tilgrunnliggende fond av delmotiver som stadig endres og forvandles, skaper tvetydighet ved satsinndelingen, – et fenomen som vi tidligere berørte i forbindelse med slåtteformen. Et sammenbindende element i en asymmetrisk slått er nettopp dette: hvor mye skal motivet forandres før det har skjedd en forvandling slik at en ny enhet oppstår? Beslektede tvilstilfelle vanskeliggjør analysen av tredje sats: står vi overfor en utvidelse av ritornellet eller en ny episode?

Tre så ulike formale trekk som det sirkulære, det leddelte og det målrettede kombineres innenfor en og samme sats. Satsen begynner og slutter ensartet, med fire c-moll-akkorder, men p.g.a. potenseringsstendensen beveger vi oss mer i spiral enn i ring. Og selve det tematiske arbeid, motivomformingen, bidrar til å tilsløre en eventuell følelse av periodisitet.

Enten kan vi si at rondoformen og den metamorfotiske utviklingen skaper to strukturelle lag, eller at satsens ritornellkarakter kombineres med den metamorfotiske prosesjonen – to tilsynelatende kontrære tendenser.

Hvis vi sier at Grovens 1. symfoni er et bidrag til det Bentzon kalte »vor tids form«, er ikke det automatisk ensbetydende med at symfonien helt og holdent er en metamorfotisk form, men at den er gjennomsyret av forvandlingsideen på alle plan og strukturelt preget av én type metamorfose: den asymmetriske slåtteform.

Da Groven i sin ungdom reiste fra en isolert Telemarksbygd (med et rikt, levende folkemusikkmiljø) til Oslo, hvor europeiske stilarter hadde festnet

seg, var det egentlig en *lang* reise å foreta – nettopp fordi gapet var så stort mellom bygde- og bykultur på den tiden. Møtet med Oslo satte hans egen musikalske herkomst i relief, virket forløsende kunstnerisk og ansporet til en mengde refleksjoner. Disse gikk på kultur generelt og musikk spesielt: akustikk (temperering/renstemning, hvilket resulterte i det renstemte orgelet), stilistikk, klangbruk og formspråk.¹²

Qua spillemann, forsker og komponist i en og samme person kom Groven til å fungere som brobygger mellom de to kulturtradisjonene i Norge. I tillegg er det grunn til å hevde at han i selve sin komposisjonsstil rev ned flere *stilistiske* barrierer. Slåttemusikkens knoppskytingsprinsipp kunne i en symfonisk kontekst virke formfornyende og for *første* gang etablere en *reell* kommunikasjon mellom folkemusikk og såkalt kunstmusikk – »livsviktige broer« som Torkil Baden (norsk organist og kritiker) har sagt. Det dreier seg ikke her om utvendige estetiske doktriner om folkloristikk eller om turistbesøk i folkemusikkverdenen, men om musikalsk morsmål forent med personligt egenart og skaperoverskudd.¹³

For å sette det hele på spissen: I 1. symfoni, som i så mange andre verker av Groven, skjer det et strukturelt møte mellom Telemark og Europa.

Så vel i mellomkrigstiden som i vår egen samtid har kulturdebatt og musikk-omtaler ikke sjeldent beskrevet ethvert nasjonalt tilsnitt i norsk kunstmusikk som en arkaiserende, nostalgisk tendens. Tilsynelatende foretrekker man gjerne å operere med bare to kategorier komponister:

Som den sterkeste ekspONENT for de radikale strømningene i 30-årene betrakter man Fartein Valen. Han ble regnet for å være i pakt med europeiske retninger. Eivind Groven orienterte seg ut fra typisk norske tradisjoner, og måtte i blant finne seg i å høre at han dvelte konservativt ved fortiden.

Selv om Valens og Grovens komposisjoner er vidt forskjellige, er det ikke desto mindre for enkelt å kalle den ene progressiv og nyskapende, den andre nasjonalromantisk og arkaiserende. Følgende kan kanskje være en tankevekker og bidra til mer nyansert vurdering:

I 20-årene studerte Valen Helmholtz' akustiske teorier. Uavhengig av dette gav Groven ut boken »*Naturskalaen*« (1927).¹⁴ Valen fant belegg for sin hang

12. I forbindelse med byggingen av det renstemte orgelet, skrev Groven *Temperering og renstemming* (Dreyers forlag, Oslo 1948), og *Renstemmingsautomaten* (Universitetsforlaget, Oslo, 1968).

13. Det gjaldt et kunstnerisk »være« eller »ikke-være«, noe denne uttalelsen vitner om:

Ein norsk diktar må skrive på norsk mål, ikkje på polsk, f. eks. Eller ein polakk kan ikkje diktate på norsk. Når det gjeld folketonestoffet, kan det nytte lite å koma til det utanfrå. Ein kan ikkje bestemme seg for å vera norsk. Det er nok av døme på at dette fører til uekthet. Og det er vel dette som kanskje er årsak til at det nasjonale hev kome i miskredit, (udatert notat).

14. *Naturskalaen – tonale lover i norsk folkemusikk bundne til seljefløyta* (Norsk folkekulturs forlag, Skien, 1927).

til å skrive det han kaller »Kontrapunkt i de høyere Overtoner«.¹⁵ Groven hadde med sin folkemusikkbakgrunn fattet interesse for en utvidet tonalitet og ønsket å dra nytte av øvre del av overtonerekka.

Så er da spørsmålet: behøver det nødvendigvis å være en skarp motsetning mellom nasjonal arv og progressiv legning?

Det faktum at nasjonale bestrebelser i Norge historisk sett ofte har hengt sammen med frigjøringstendenser og politisk *radikalisme*, har etter alt å dømme relevans for musikken også. Parolen »tilbake til røttene« har vært total uaktuell for enkelte komponister, – som f. eks. Groven. Han kom derimot, som Klaus Egge sa i en tale på hans 60-års-dag: »vassende rett opp fra kildene«. For Groven var ikke folkemusikken et fenomen som stagnerte i midten av forrige århundre. Dertil kjente han den levende, autentiske folke-musikken for godt. Han så dens vell av iboende muligheter og ressurser. Geirr Tveitt har for øvrig vært inne på at det egentlige og inngående kjennskapet til norsk folkemusikk, gjorde Groven fri i forhold til egen rot: »Stilen er *grovensk*«, (»Den skapande kunstnaren«, *Eivind Groven*, s. 130). Dermed ble det aldri tale om lån av folkemusikalske klisjeer, om isolasjonisme eller ønske om å skru utviklingen tilbake. Tvert imot. Det later heller til at en mann som Groven snarere bidrog til musikalsk fornyelse på det klanglige og det formelle område. Sånn sett kan han kanskje sies å være mer i pakt med fremtid og europeiske strømninger, enn med samtid og fortid.

Arne Nordheim har i et radiointervju (1978) vært oppmerksom på dette, og trekker frem åpningen av tredje sats i Grovens 1. symfoni:

Romantikk og folkemusikk forbindes veldig – og har kanskje i særlig grad vært forbundet i Norge. Og hvis man ser på den sort bearbeidelse av folkemusikk som er gjort, hvor man kan si at det er laget garnityr over folkemusikken, så kan jeg styre min begeistring. Men hvis man går tilbake til en person som Eivind Groven, som jo hele sitt liv var trofast mot den folklore visjon han hadde inne i seg, – han hadde følelsen av at han selv og folkemusikken vokste opp av et jordsmonn som virkelig var hjemstavn. Og derfor synes jeg på mange måter at hans musikk bærer veldig langt ut, og at han på mange måter var avantgardist i sin tid. Mens andre instrumenterte folketoner, så laget Groven klanger f. eks. i sine symfonier som etter min mening er ganske unike.

15. Bo Wallner: *Vår Tids Musik i Norden – från 20-tal til 60-tal*, (Nordiska musikförlaget, Stockholm, 1968), s. 154.