

Edvard Grieg og den nasjonale tone

FINN BENESTAD

Da Grieg i 1865 hadde laget *Humoresker* (op.6) for klaver, opplevde han at han for første gang i sitt kunstnerliv virkelig hadde klart å skape et tonespråk med nasjonalt klangpreg. Han var da i København og tok stykkene med til den danske musikkens stormester, Niels W. Gade, for å få hans vurdering. Gade hadde som kjent ført en »nordisk« tone inn i symfonisk musikk. Grieg forteller at Gade først bladde manuskriptet igjennom uten å si et eneste ord. Smått om senn begynte han å grynte litt. Gryntingen ble stadig sterkere, og til slutt brast det ut ham: »Si mig, De Grieg, skal det være norsk, dette her?« Grieg svarte beskjedent og litt såret, men i sitt indre kanskje også stolt: »Skal være, Hr. Professor!«¹

Norsk musikk ble det etter hvert mer og mer av. Grieg hadde slått inn på den vei som skulle gjøre ham til en av verdens betydeligste nasjonalromantikere, frigjort fra det »tyske åk«.²

Det var i første del av 1800-tallet at norske musikere og komponister begynte å søke etter en egen musikalsk identitet. Den nyvåkne nasjonalbevisstheten etter »firehundredårignatten«,³ da Norge var forent med Danmark, førte til en kraftpatriotisme som gav seg sterke utslag både i diktning og musikk. Inn i dette bildet føyer seg de mange fedrelandssanger som ble laget, f.eks. »Mens Nordhavet bruser« (tekst av C.N. Schwach, melodi av L.M. Ibsen) og »Sønner av Norge« (tekst av H.A. Bjerregaard, melodi av Christian Blom). Tekstene er her båret oppe av en intens nasjonalfølelse.⁴ Musikalsk sett er sangene eiendommelige ved at de på tross av det nasjonale emnet ikke har snev av en norsk tonefølelse, i alle fall slik vi i dag vurderer det. »Sønner av Norge« vant i 1820 en konkurranse om den beste norske nasjonalsang. Den fikk det ærefulle oppnavn, *Den kronede nasjonalsang*, og var faktisk i bruk som nasjonalhymne helt til »Ja, vi elsker dette landet« (tekst av Bjørnsterne Bjørnson, melodi av Rikard Nordraak) slo igjennom i 1864.

I Christianias fattigste musikkmiljø skjedde det imidlertid noe viktig fire år etter at den kronede nasjonalsangen var blitt skapt. Waldemar Thrane (1790-1828) skrev sitt syngespill *Fjeldeventyret* (1824).⁵ Dette viste at det også i lille Norge var noe i gjære: å skape en kunstmusikk tuftet på nasjonal grunn! Et av hovednumrene i syngespillet, «Aagots Fjeldsang», har en innledende lokk som – for å uttrykke det i datidens nasjonalromantiske, høystemte stil – synes å være lyttet ut av de norske fjell. Selve sangen – eller arien – har fått en plass i vår sangskatt på linje med genuine folke-melodier. Librettisten Bjerregaard benyttet for Aagots rolle Gudbrandsdalsdialekt, og det er tydelig at komponisten lot seg farge av dette. Det er nærmest utrolig at bymannen Thrane kunne lage noe så ekte folkelig: det norske preget i kulokken er faktisk mer markant enn i noen Grieg-sang, med forstørrede kvarter og store septimer – og ikke minst det vi gjerne kaller for *Grieg-motivet*: en melodisk vending med fall fra grunntonen via ledetonen til kvinten.⁶

Etter Thrane fører Ole Bull (1810-80) arven videre, men mer som nasjonal inspirasjonskilde enn som skaper av større verker. Han må også krediteres for at han var en av de første som skrev ned norske folketoner.⁷

Langt viktigere på dette felt ble imidlertid Ludvig Mathias Lindeman (1812-87), en virkelig gigant i norsk musikkhistorie. Han gav allerede i 1841 ut *Norske Fjeldmelodier*, og fra 1848 reiste han jevnlig, med støtte fra Stortinget, på innsamlingsreiser rundt om i Norge. Det foreligger fra hans hånd et par tusen opptegnelser. Det viktigste av dette materialet er trykt i samlingen *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*, som kom ut i tolv hefter fra 1853 til 1867.⁸ Denne samlingen fikk avgjørende betydning for norsk kunstmusikk og kan nærmest kalles «komponistenes folkemusikalske bibel». Man kan trygt si at uten Lindemans innsats hadde vi ikke hatt den Edvard Grieg eller den Johan Svendsen som vi i dag kjenner.

Den første som for alvor bygget opp en nasjonal stil i norsk kunstmusikk, var Halfdan Kjerulf (1815-68). Han komponerte langs to parallelt løpende hovedlinjer: en tysk – eller som han selv kalte den: en «almindelig europeisk» – og en norsk. Den tyske linjen fulgte Schubert, Mendelssohn og Schumann, mens de nasjonal-pregede verkene er tydelig influert av norsk folkemusikk: i melodiske vendinger, i borduner, i ornamentikk og i rytmer. For Grieg kom Kjerulf til å spille en viktig rolle.⁹

I mars 1849 opplevde man i Christiania et foreløpig høydepunkt i de nasjonalromantiske bestrebelsene. Fremtredende malere, diktere, komponister, musikere og sangere slo seg sammen om å arrangere tre store

»aftenunderholdninger« hvor det rotekte norske stod i sentrum. Ole Bull spilte sin nyeste komposisjon *Et Sæterbesøg*, der vi finner både den geniale »Sæterjentens Søndag« og selvkomponert slåttemusikk med ekte hardingfelepreg. P. Chr. Asbjørnsen leste muntre sagn og eventyr fra sine samlinger av norsk folkediktning. Det ble satt opp storslagne tablåer fra natur og folkeliv basert på kjente malerier. Størst var jubelen over slutningstablået *Brudeferden i Hardanger*, der Tidemand og Gudes mesterverk, dette innbegrepet av vår nasjonalromantiske malerkunst, ble fremstilt på scenen. Andreas Munch hadde for anledningen laget et dikt til maleriet, og Kjerulf hadde skrevet et stort korverk, som Studentersangforeningen fremførte. I årtier gikk det frasagn om disse forestillingene, og de ble ansett som slående bevis på en fremadrettet ung norsk kunst på egne premisser.

Det vi gjerne kaller *gullalderen* i norsk musikk, ble imidlertid skapt av tre komponister i neste generasjon, Rikard Nordraak (1842-66), Johan Svendsen (1840-1911) og Edvard Grieg 91843-1907).¹⁰

Nordraak oppfattet seg som langt mer nasjonal enn Kjerulf med en enorm selvtillit og tro på sitt kall: å skape en selvstendig norsk tonekunst. Nettopp derved kom han til å bety så meget for sin unge venn Grieg.

Det var Svendsen og Grieg som i årene fremover skulle bli de store forgrunnsfigurene, og som både hjemme og ute ble mer kjent og verdsatt enn noen av sine skandinaviske kolleger. Begge ble utdannet i Leipzig, der de fikk avgjørende impulser fra tysk, klassisk-romantisk musikktradisjon. Hos Svendsen kom det allerede i studietiden – under påvirkning fra Ole Bull og L.M. Lindeman – norske trekk frem i hans strykeoktett og i hans første symfoni. Men selv om det norske preget er tilstede i de fleste av Svendsens verker, kommer det særlig klart til syne i »Norsk kunstnerkarneval« og i de fire norske rapsodiene, samtlige fra 1870-årene.¹¹

Hos Edvard Grieg var det – mer enn hos noen annen norsk komponist i det forrige århundre – hele livet igjennom en latent konflikt mellom det europeiske og det nasjonale. Den tyskpregede klassisk-romantiske musikkkultur avspeiler seg tydelig i hans tidlige komposisjoner fra Leipzig-tiden. Det »nordiske« blir en mellomstasjon, for Grieg fant snart ut at det »nordiske« ikke var noen farbar vei; det måtte sterkere lut til for å frigjøre seg fra det tyske, tyngende åk, slik han en gang uttrykte det. I denne sammenheng ble Ole Bulls fengende ideer og Rikard Nordraaks visjoner overordentlig viktige. Grieg kalte Ole Bull sin »redningsmann«,¹² og han poengterte sterkt Nordraaks betydning i sitt liv, om enn mer på det menneske-

lige enn på det musikalske plan.¹³ Etter vennens tidlige død i 1866 følte han sin livsoppgave sterkere enn noensinne og skrev til hans far: »Jeg har blitt trofast å holde det løfte jeg gav ham, at hans sak skulle være min sak, hans mål mitt.«¹⁴ De to hadde hatt et felles kall, nemlig å bygge på skattelei i våre folketonene, og en av de fremste oppgavene Grieg så for seg, var å realisere anelsene om »de skjulte harmonier i folkemusikken.«¹⁵

Nasjonale trekk kom nå til å spille en stadig sterkere rolle i Griegs musikk, i den andre fiolinsonaten (op. 13) og ikke mindre i klaverkonserter i a-moll (op. 16), som ble hans internasjonale gjennombruddsverk. Tonespråket er her den europeiske romantikkens, men er gjennomsyret av det Grieg'ske og norske. Franz Liszt var en av de første som bemerket det nasjonale særpreg i konserten da han i Roma i 1870 spilte klaverpartiet etter manuskriptet – fra bladet. Ved slutningen av siste sats, forteller Grieg sine foreldre, »stanset han plutselig, reiste seg i hele sin høyde, forlot klaveret og skred med drabelige teaterskritt og hevet arm gjennom den store klosterhall idet han formelig brølte temaet. Han utstrakte som en imperator bydende sin arm og ropte: *Famos! G, G, nicht Giss! Das ist so echt schwedisches Banko!*«¹⁶ Det Liszt her hentyder til, er hverken Griegs bruk av halling- eller springdans-rytmer, men av den mixolydiske vendingen med den lave ledetonen som Grieg anvender i den triumferende avslutningen. Ved et tidligere besøk var han for øvrig blitt kjent med Griegs humoresker og de første sonatene og hadde uttrykt sin begeistring for deres nasjonale koloritt.

I de fleste verker der Grieg anvender norske folketonene, hentet han melodiene fra L. M. Lindemans samlinger. I *19 norske folkeviser* (op. 66) var det imidlertid Frants Beyer som stod for nedskriften, bortsett fra »Gjendines båndlåt«, som Grieg selv skrev ned. Teller man opp antallet, kan det dokumenteres at Grieg gjorde bruk av andres nedtegnelser i bortimot hundre enkeltnummer, i tillegg til samlingen *Norges Melodier* fra 1875. Det gjelder følgende verker:

- op. 11 – *Konsertouverturen »I Høst«*
- op. 17 – *25 norske folkeviser og danser*
- op. 24 – *Ballade i g-moll*
- op. 29 – *Improvisata over to norske folkeviser*
- op. 30 – *Album for mannssang*
- op. 35 – *Norske danser*
- op. 51 – *Gammelnorsk romanse*

- op. 63 – *Nordiske melodier*
- op. 64 – *Symfoniske danser*
- op. 66 – *19 norske folkeviser*
- op. 72 – *Slåtter*
- op. 74 – *Fire salmer*

I denne omfangsrike samlingen finnes det ikke et eneste likegyldig arrangement, uansett enkelhet. Derimod finner man forskjellige typer av arrangementer eller bearbeidelser, fra de relativt ukompliserte utsettelsene i op. 17 til de harmonisk meget raffinerte i op. 66. Op. 35 er mindre krevende enn op. 64, der Grieg trer inn på Johan Svendsens enemerker. I op. 72 arbeider han for første gang direkte med bearbeidelser av norsk hardingfelemusikk. Man kan knapt tale om arrangementer, men heller om *transformasjoner* av hardingfeleslåtter til klaver.¹⁷ I op. 24 legger komponisten folketonen til grunn for en lang variasjonsrekke, som jo strekker seg milelangt utover det vi kunne kalle et arrangement; noe lignende skjer i op. 51, delvis også i op. 11 og 29. I op. 30 behandler Grieg folkevisene for første gang for kor, noe han tar opp igjen i sin svanesang, op. 74. De er egentlig alle arrangementer, men i sin utrolig rike utforming fremtrer de som selvstendige komposisjoner.

Men Grieg laget også lage sine egne hallinger og springarer, som pastisjer. Den første springaren finner vi i det første heftet med *Lyriske stykker*, op. 12 nr. 6, »Norsk«. Rytmen er springarens, de små motivene likeså, men sett i relasjon til en ekte springar fremtrer Griegs som et tidlig forsøk på etterligning. Det blir et lite kunstprodukt med folkemusikalske assosiasjoner. Dette fortsatte Grieg med gjennom hele livet. De mest berømte – og kanskje de mest vellykkede folkedansinfluerte konsertstykkene – er »Gangar«, op. 54 nr. 2 og »Halling«, op. 71 nr. 5. Men Grieg laget også et par slåtter til å spille på fele: »Halling« og »Springdans« i *Peer Gynt*, op. 23 nr. 2 og 3, der han treffer dansenes karakter på en sikker måte, i pakt med hardingfelemusikkens særpreg: forflytning av motiver fra den ene fiolinstrengen til den andre.

Grieg laget også en rekke klaverstykker som henspiller på den vokale folkevises karakter, for eksempel »Folkeviser«, op. 12 nr. 5 og op. 38 nr. 2.

På sangens område benekter Grieg at han er særlig på virket av den norske folkevisen. Ett unntak nevner han for biografen Finck: »Solveigs sang« fra *Peer Gynt*, op. 23 nr. 19: »Denne sangen er kanskje den eneste av mine sanger, hvor en etterligning av folkevisen kan påvises«.¹⁸

Det viktigste er likevel at Grieg på en så eminent måte klarte å integrere folkemusikalske trekk – motiver, rytmer og klanger – i sitt eget tonespråk. Det gjør at musikken får et nasjonalt anstrøk, uten at man alltid kan si hva som er nasjonalt og hva som ikke er det. Helheten blir simpelthen *Grieg'sk*. Grieg var klar over at han ofte ble beskyldt for å være en etterplaprer av norsk folkemusikk, en slags nasjonal arrangør. Han reagerte selvsagt mot dette. Allerede i 1881 skrev han til sin biograf Aimar Grønvold: »Jeg har i enkelte biografier over Svendsen lest den ytring at hos meg var det nasjonale formålet, hos Svendsen midlet. Herimot vil jeg bare be Dem om i sannhetens navn å protestere. Jeg vil ikke tale om den norsk-norske villskap i oppveksten. Til som moderne kunstner står det universelle som mitt mål, eller rettere det individuelle. Blir det nasjonalt, så er det fordi individet er nasjonalt, og da er det ingen last«. ¹⁹

Denne brytningen mellom det nasjonale og det individuelle er et viktig punkt i forståelsen av Griegs kunst. Han synes å ha tatt opp i seg det nasjonale i den grad at det ble en del av hans musikalske identitet. Dermed satte mange et likhetstegn mellom det Grieg'ske og det norske. For nordmenn er det enkelt å høre når han benytter seg av norske rytmer og melodiske vendinger fra folkemusikken. Dette møter vi ganske tidlig i hans produksjon, for eksempel i humoreskene (op. 6); i klaversonaten (op. 7); i den første fiolinsonaten (op. 8, 2. sats), der han imiterer en springdans på hardingfele; i den andre fiolinsonaten (op. 13, 1. sats), der hovedtemadelen likeledes er sterkt springarpåvirket, her også gjennomsyret av Grieg-motivet; i strykekvartetten (op. 27), der Grieg-motivet er helt fundamentalt i hele verket, og der triodelen i 3. sats gir assosiasjoner til en halling. Dette er bare spredte eksempler.

Det mest typisk Grieg'ske ligger tross alt i hans klangverden, i hans bruk av et raffinert akkordmateriale, i hans dristige dissonansbruk, ikke sjelden med bruk av lange orgelpunkt, samt i hans kromatisk pregede modulasjoner. Hans harmoniske basis er funksjonsharmonikken slik han hadde lært den i Leipzig, men den blandes med særpregede innslag fra modal harmonikk. Nå kan man jo ikke begrunne det modale innslag hos Grieg med innflytelse fra modalt fargede, enstemmige folkemelodier, så slik sett er det nok mer rimelig å se årsaken i hans intuitive »anelser om de skjulte harmonier« i folkemusikken. Men på ett område kan man likevel tydelig etterspore en harmonisk påvirkning fra folkemusikken, nemlig fra hardingfelemusikken. Denne delen av norsk folkemusikk er prinsipielt 2-stemmig, til dels med et meget dissonerende preg. I tillegg er melodidan-

nelsen ofte modal, i særlig grad lydsk, med tritonusvendinger ut fra grunntonen. Dette fenomen har antagelig for en stor del sitt utspring i hardingfelas *grepte*teknikk: man spiller så å si alltid kun i 1. posisjon og bruker svært ofte samme fingergrep på alle strengene. I tillegg kommer *scordatura*-stemningen,²⁰ men uansett hvilken scordatura som er anvendt, spiller spelemannen på hardingfele som om fela alltid var stemt som vanlig fiolin: $g - d^1 - a^1 - e^2$. I den såkaldte D-dur-stemningen med sin enkle scordatura (med »oppstilt« bass) – strengene er her stemt $a - d^1 - a^1 - e^2$ – vil man, når man bruker samme fingergrep på alle strengene, på e-strengen få tetrakordet $e^2 - f^{iss2} - g^{iss2} - a^2$, mens man i den lavere oktaven på d-strengen vil operere med g^1 – ikke g^{iss1} . Man anvender med andre ord både g og g^{iss} i samme skalarekken. Følgende skalaoppstilling (etter Tellef Kvifte) tydeliggjør dette:



Dette er et meget markant trekk ved denne musikken. Her må det innskytes at g^{iss} 'en på e-strengen ikke er vår tempererte g^{iss} , men noe nær en mellomting mellom g og g^{iss} , som man selvsagt ikke kan giengi på klaveret. Det interessante hos Grieg er at han – i tillegg til å overføre hardingfelas dissonante harmonikk – også formår å *vertikalisere* hardingfelemusikkens horisontale aspekter. Han omformer således slåttenes melodiske tritonusvendinger til skarpe tritonusklinger, et harmonisk poeng som senere Bartók gjorde utstrakt bruk av.

I det følgende eksemplet ses hvor notetro Grieg følger Johan Halvorsens nedtegning av »Røtnams-Knut« (op. 72 nr. 7). Hele veien poengterer han tonen g^{iss} også i venstrehånden og anvender flere dissonanser enn i originalen. Først i takt 11 begynner et parti der tonen g kommer til anvendelse og mildner preget noe:

Halvorsens nedtegning:

M. M. $\text{♩} = 84$

7.

The score consists of three staves of music in G major, 2/4 time. It features a melody with various ornaments and a bass line with chords. The tempo is marked 'M. M.' with a quarter note equal to 84 beats per minute.

Griegs bearbeidelse:

Allegro moderato, ma vivace $\text{♩} = 100$ *)

p

cresc. poco a poco

6

The score is for a piano piece in G major, 2/4 time, marked 'Allegro moderato, ma vivace' with a tempo of 100 beats per minute. It features a complex melody with many ornaments and a bass line with chords. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and includes a 'cresc. poco a poco' instruction. The score is numbered 6.

I Tyskland sa man stundom om Grieg: »Er norwegert«.²¹ Ja, enkelte syntes det gikk så vidt at de begynte å korrigere musikken. Noen dissonanser var så skarpe at tyskerne tok dem for trykkfeil! Richard H. Stein skriver således i sin Grieg-biografi bl.a.: »I mange danser (nr. 4, 7, 13 og 15) oppstår skingrende mislyder som er nesten uutholdelige på klaveret. De ulykksalige klanglige resultater skyldes at Grieg denne gang ville la diatonikken være fremherskende. »Ja, til og med om en av Griegs barne-

sanger (op. 61) heter det hos Stein, som for øvrig var meget positiv i sin holdning til Griegs musikk: »I nr. 1 [Havet] må vi tyskere tillate oss å forandre den forstyrrende ciss (ledetone til kvinten [i G-dur]) til en c; selv nordmenn vil her måtte føle at ciss er malplassert.«²²

Men det står ikke til å nekte at norskheten av og til kom til å stå Grieg opp i halsen. Til sin Bergensvenn Frants Beyer skrev han allerede 1874 mens han var i gang med Peer Gynt-musikken: »Og så har jeg gjort noe til Dovregubbens hall, som jeg bokstavelig talt ikke kan tåle å høre på, således klinger det av kukaker, av norsk-norskhet og seg-selv-nok-het! Men jeg venter meg også at ironien skal kunne føles.«²⁸ Hva som er norsk her, er det umulig å fastslå, bortsett fra det Ibsen'ske emnet, så Grieg virker her mer spøkefull enn selv-kritisk.

Det ser ut til at Grieg i siste del av 1880-årene fryktet for at han ved å være så utpreget nasjonal var i ferd med å isolere seg, og fiolinsonaten i c-moll (op. 45, 1887) beskrev han som et verk med en »videre horisont« – i motsetning til den første sonaten, som var »naiv, rik på forbilder«, og den andre som han betegnet som »nasjonal.«²⁴

I 1889 laget han – i forbindelse med et angrep på ham i et dansk blad – noe som er blitt kalt hans *kosmopolitiske trosbekjennelse*. Her heter det bl.a.: »Jeg skal ikke innlate meg på å opptre som forsvarer av nasjonal kunst i sin alminnelighet, for kunsthistorien har besørget forsvaret så grundig at ethvert ytterligere forsøk er ørkesløst arbeid. Forfatteren av den nevnte artikkel har imidlertid oppstøvet en ytring av meg fra lengst forsvunne dager, som i den grad tilhører min meget grønne periode at jeg anser det som min plikt her offentlig å desavuere den. Jeg mener denne ytring: *Vi (Nordraak og jeg) sammensvor oss mot den Gade'ske, av Mendelssohn påvirkede bløte skandinavisme, og betrådte med begeistring den nye vei, hvorpå den nordiske skole nå befinner seg*. De vil forstå at jeg på mitt nåværende standpunkt ikke kan vedkjenne meg en uttalelse, der som denne i mer enn ønskelig grad strutter av ungdommelig overmot. Jeg behøver vel neppe å forsikre Dem, at jeg hverken er ensidig nok til ikke å nære skyldig pietet og beundring for en mester som Gade, eller overfladisk nok til, som forfatteren uttrykker seg *faktisk å melde meg som den nasjonaleste blant de nasjonale, som den norske komposisjons Messias*. Like overfor en slik påstand tør jeg si at forfatteren mangler de viktigste betingelser til å bedømme meg. Hadde forfatteren kjent til min kunst som helhet, var det neppe unngått ham at jeg i mine senere verker mer og mer har søkt hen imot et bredere, almenere syn på min egen individualitet, et syn der har fått sin påvirkning

fra tidens store rørelser – altså fra kosmopolitiske. Men, – det innrømmer jeg gjerne – aldri vil jeg derfor kunne nenne med voldsom hånd å opprive de røtter, der knytter meg til fedrelandet.«²⁵

Det er tvisyntheten som igjen gjør seg gjeldende: å være nasjonal eller internasjonal, individualist eller universalist. Helst vil han være alt på en gang. I sitt hjerte var han nasjonsbevisst, men han avskydde sjåvinismen som pesten. Hans reaksjon mot den outrerte nasjonalismen kom sterkest til uttrykk i tider da han var redd for å stagnere. Da komponerte han svært lite, og det han presterte, hører til hans svakeste ting. Det er påtakelig at først da han et stykke ut i 1890-årene på nytt våget seg inn på de nasjonale stier, fikk han tilbake ungdomstidens skaperkraft. Dette resulterte i storverker som *Haugtussa*-syklusen (op. 67) til Arne Garborgs tekst, *Slåtter* for klaver (op. 72) og *Fire salmer*, for baryton og blandetkor a cappella (op. 74). Disse komposisjonene er i sine genrer toppunkter i hans livsverk, med et trygt utgangspunkt i den europeiske musikktradisjon, men med blikket vendt fremover.

Allerede i 1875 hadde han vyer om den norske kunstners oppgave, i pakt med hans utsagn etter Nordraaks bortgang. Han uttrykte seg slik overfor Bjørnstjerne Bjørnson: »Å male norsk natur, norsk folkeliv, norsk historie og norsk folkepoesi i toner, står for meg som det, hvori jeg tror å kunne utrette noe.«²⁶ 13 år senere henvender han seg til Jonas Lie med ordene: »Den norske kunstner har et herlig kall – jeg ville ikke bytte med noen i verden!«²⁷

Grieg ble med sin musikk et viktig ledd i den nasjonale frigjøringsprosess som satte et så avgjørende preg på norsk kultur i forrige århundre. Han bidrog i høyeste grad til å gi Norge en plass på det musikalske verdenskartet. Å skape kunst er også et ledd i en frigjøringsprosess. På Griegs tid gjaldt det om å løsrive seg fra tyngende tyske tradisjoner og gi musikken et norsk særpreg. Denne kampen for kunstnerisk integritet var ofte krevende, men striden frigjorde krefter og gav grobunn for en bemerkelsesverdig vekst. Grieg var selv en uredde stridsmann som uforferdet stilte seg på barrikadene, ikke bare for kunstens og musikkens skyld. Han var aktiv også på det politiske felt, og i forbindelse med unionsoppløsningen i 1905 gav han et fyndig uttrykk nettopp for den verdi som ligger i det å ha noe å kjempe for: »Den lange livskamp for den enkelte, som for nasjonen, har vært den største lykke. Friheten: det er kampen for friheten!«²⁸

Det er et spesielt spørsmål som nesten aldri har vært berørt i Grieg-litteraturen: Skrev han selv ned folkemusikk, eller støttet han seg bare på de

overleverte kilder? På tross av hans bakgrunn fra borgerlig bymiljø hadde han en fantastisk naturfølelse. Han elsket å vandre i fjellet – om enn med hatt, frakk og kalosjer. Men følte han seg i stand til å skrive ned musikk og sang etter muntlige kilder? Vi vet at han skrev ned Gjendines lille vuggevise, men vi vet også at han vegret seg for å gå i gang med å få Knut Dahles slåttemusikk ned på papiret. Likevel, under arbeidet med siste bind av *Grieg Gesamtausgabe* (GGA) er det dukket opp et manuskript som dokumenterer at Grieg faktisk ved en anledning gjorde forsøk på å skrive ned en hardingfeleslått, en halling, en variant av den berømte »Fanitullen«. På notearket har han notert »Nøring« – betegnelsen på den scordatura som er brukt. Han har også noe feilaktig antydning av understrengene. Grieg var som pianist neppe særlig fortrolig med hardingfela og dens grep-teknikk, hvilket medførte at han noterte alt slik det skulle spilles på klaver. Den lille slåtten, som er tatt inn i bind 20 av GGA (EG 178), gjengis nedenfor både i Griegs og Sven Nyhus' transkripsjon:

Griegs versjon, laget for klaveret:

The image shows a musical score for Grieg's version of 'Nøring' for piano. It consists of four staves of music in G major, 2/4 time. The notation includes various articulations such as accents (m, tv), slurs, and dynamic markings like 'pizz.' and 'arco'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Nyhus' grep-notasjon, i samsvar med den valgte scordatura:

The image shows a musical score for guitar in D major, consisting of four staves. The notation includes various techniques such as pizzicato (pizz.) and arco (arco), along with dynamic markings like *mf* and *mfz*. The score is written in a style that combines traditional notation with specific guitar techniques.

La oss også se på »Gjendines bådnlåt«. Griegs egen notasjon er ikke funnet, men vi er i den heldige stilling at Norsk Rikskringkasting har oppbevart et opptak med Gjendine Slaalien, som ble tatt opp da Gjendine var 79 år gammel. Når en vet hvor fast slike melodier sitter i folkesanger-nes minne, er det rimelig å tro at opptaket stemmer overens med den vug-gevise hun som 19-årig budeie sang for Grieg på Skogadalsbøen sommeren 1891, og som han der skrev ned.²⁹ Gjerdine synger med »svevende intervaller«, både på tersen og septimen. Tersen er hverken liten eller stor, og septimen (ledetonen) er oftest svært lav. Nedenfor gjengis melodien med Gjendines tekst:

The image shows a musical score for the song "Bar-net leg-ges i vug-gen ned, stund-om græ-der og stund-om ler." The score is in 4/4 time and features a tempo marking of $\text{♩} = 76$. The melody is written in D major and includes the following lyrics:

Bar-net leg-ges i vug-gen ned, stund-om græ-der og stund-om ler.
 So-ve nu, so-ve nu i Je-su navn, Je-su be-va-re bar-net.

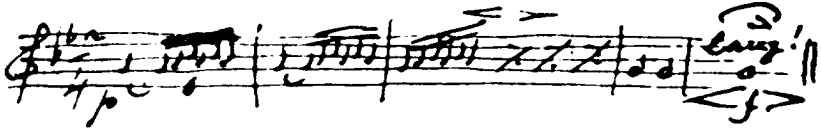
Det er lett å forstå Griegs problem når han skulle utarbeide et klaverar-rangement. Han kunne ikke få gjengitt de svevende intervallene på klave-

ret, men vi kan i dag kanskje få en fornemmelse av hva han mente med uttrykket »de skjulte harmonier« i folkemusikken. Den enkle, men likevel raffinerte harmonikken i »Gjendines bådnlåt« når et avgjørende punkt i takt 10. Her markerer Grieg Gjendines tonalt svevende fiss ved hjelp av en tvetydig akkord:

Allegretto semplice

Et siste eksempel på hvordan Grieg benyttet en egenhendig opptegnelse av folkemusikk, skal også tas med. Sommeren 1887 foretok Grieg en fjelltur, og i et brev til Niels Ravnkilde i København gjenoppfrisket han 17. oktober samme år de minnerike opplevelser fra vandringen i Sognefjell: »Jotunheimen, mitt svermeri, hvor jeg hver sommer i 14 dagers tid med min prektige venn Frants Beyer bader meg i opprinnelighet. Ja, her står man ansikt til ansikt med det store: det er Shakespeare, Beethoven og hva du vil av slikt i ren ekstrakt! Jeg bytter ikke dette for et dusin Gewandhaus-konserter. Jeg må forteller deg om en herlig, solklar augustdag midt mellom Skagastølstindene. Vi skulle stige over et fjell som heter 'Friken', men kunne ingen fører få ... Så var det to smukke budeier på seteren, en eldre og en yngre blond, prektig jente som het Susanne. Disse tilbød seg da å følge oss over fjellet. Under sang og jubel bar det nu oppover, og på høyden satte vi oss ned og levde høyt med hva ranslene kunne by. Konjakk og brevann lot stemningen stige til formelig eterisk høyde. Men det skjønneste hadde vi ennu tilbake, ti Susanne hadde et lite nasjonalt instrument med seg, et bukkehorn som blott eier tre toner, og da jentene

hadde sagt oss farvel der oppe på toppen, fordi de nu måtte ned igjen for å melke kyrne, og da Frants og jeg just stod fortapt over det skjønnne syn å se dem vandre henad fjellets rand, lyse, lette og ranke, med den blå horisont som bakgrunn, da med ett – jeg glemmer aldri stillingen, formenes uttrykk mot luften: da tonet det mildt vemodig som ut av fjellnaturen omkring oss:



Da siste G var henklinget, så vi på hinannen – og stod i tårer! Ti vi hadde følt det samme!»

Denne hendelsen satt som spikret fast i Griegs minne, og åtte år senere, da han beskjeftiget seg med *Haugtussa*-syklusen (op. 67), trakk han frem bukkehornmelodien fra turen i Jotunheimen og benyttet den som etterspill i sangen »Kulokk«:



Sangen kom av en eller annen grunn ikke med i *Haugtussa*-syklusen, men er trykt i GGA bind 15. Den er en ren naturidyll, der man formelig ser for seg budeien som lokker på dyrene. Som et ekko blir sangstemmen besvart i akkompagnementet. Dette er den mest markante vokalimitasjon

Grieg noen gang har gjort av en folkemelodi, tydelig i slekt med lokkeropet i Waldemar Thranes *Fjeldeventyret*, og den er et vakkert uttrykk for noe han en gang skrev: »Fedrelandets ånd, som fra gammel tid av har funnet sitt uttrykk i folkesangen, svever over alt jeg har skapt.«

Merknader

1. Grieg har fortalt dette i et brev av 9. februar 1897 til dirigenten og komponisten Iver Holter. Brevet er sitert i Benestad og Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*. Oslo 1980, s. 72. (Senere referanser til denne boken er forkortet slik: B & Sch.) Humoreskene (op. 6) betegner et første høydepunkt i Griegs musikk, fylt av sprudlende musikalske ideer med røtter i norsk tonefølelse. De viser en overlegen sikkerhet i anvendelsen av nasjonale elementer, med små motiviske knopper som stadig skyter nye skudd, i pakt med slåttemusikkens »vek«-teknikk. Hva Grieg kjente til av norske folkedanser på denne tiden, vet vi ikke sikkert. Han hadde vært med Ole Bull og hørt spelemenn traktere hardingfele, og det er sannsynlig at han var fortrolig med noen av Lindemans folketoneutgivelser.
2. Se Dag Schjelderup-Ebbes artikkel »Béla Bartóks forhold til Edvard Grieg og Norge«, i *Norsk Musikk-tidsskrift*, mars 1993, s. 4-8. Her siterer forfatteren fra en samtale mellom Bartók og Antal Doráti, gjengitt i artikkelen »Bartókiana (some recollections)«, i *Tempo*, no. 136, March 1981. Her sier Bartók bl.a.: »Vet du ikke at han [Grieg] var en av de første som kastet av seg det tyske åk, og vendte seg til sitt eget folks musikk«. Schjelderup-Ebbe påviser etter undersøkelser i Ungarn at Bartók var svært fortrolig med Griegs musikk; i hans note-
- arkiv fantes også *Slåtter* (op. 72), som utvilsomt gav Bartók rike impulser for hans arbeid med arrangementer og transformasjoner av ungarsk og annen balkansk folkemusikk. Det er også verd å merke seg at Bartók etter en fem ukers tur i Norge sommeren 1912 tok med seg hjem til Ungarn en ekte norsk hardingfele.
3. Grieg brukte til sine danske venners bestyrtelse uttrykket »den 400-årige danske Fermate« i en festtale i København i 1886; gjengitt i L.B. Fabricius: *Træk af dansk musiklivs historie*. København 1975, s. 65-66.
4. I den første heter det bl.a.: »O, flagg for Norrig, stand evig så, mist aldrig ditt hjerteblads høye blå!«, og i den kronede nasjonalsangen: »Fedreneminner herlig opprinner hver gang vi nevner vår fedrestavn. Svulmende hjerter og glødende kinner hylder det elskte, det hellige navn [Norge]«.
5. Se nærmere om Waldemar Thranes innsats og *Fjeldeventyret* i Finn Benestad: *Waldemar Thrane. En pioner i norsk musikk*. Oslo 1961.
6. Grieg var helt klar over hvorfra han hadde dette motivet. Han skriver i et 36 siders brev av 17. juli 1900 til sin amerikanske biograf Henry T. Finck: »Et særtrekk i vår folkemusikk har jeg alltid hatt sympati for: behandlingen av ledetonen, og i særdeleshet når ledetonen føres ned til kvinten. En slik vending finnes imidlertid også hos andre komponister.« Brevet, som er skrevet på tysk,

- er i sin helhet trykt i Øystein Gaukstad: *Edvard Grieg. Artikler og taler*, Oslo 1957, s. 48-63. Schjelderup-Ebbe har påpekt at motivet finnes både med høy og lav ledetone. Motivet gjennomsyrrer flere av Griegs verker, bl.a. fiolinsonaten i G-dur, op. 13, og strykekvartetten i g-moll, op. 27. David Monrad Johansen kaller dette motivet for »det Grieg'ske ledemotiv« (se Edvard Grieg, Oslo 1934). I engelsk-språklig terminologi brukes uttrykk som »Grieg's hall-mark«, »the Grieg motif« eller »the Grieg formula«. Bruken av Grieg-motivet finnes omtalt i B & Sch på s. 55, 56, 57, 64, 77, 102, 103, 104, 105, 110, 114, 141, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 206, 208, 215.
7. Se nærmere i Einar Haugen og Camilla Cay: *Ole Bull. Romantisk musiker og kosmopolitisk nordmann*. Oslo 1992.
 8. En faksimileutgave av *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier* er utgitt av Øystein Gaukstad og O.M. Sandvik, Oslo 1963. Et 13. hefte i serien utkom for øvrig posthumt i 1907. Faksimileutgaven inneholder 636 melodier i enkelt klaverarrangement, fordelt mellom kjempeviser, bårsuller, langleikmelodier og feleslåtter. De aller fleste har Lindeman selv samlet inn, men noen har han fått, bl.a. av Ole Tobias Olsen (Nordland) og Anders Heyerdahl (Hallingdal og Aurskog). Lindeman skrev ikke ned hardingfeleslåtter. Arrangementene er laget for praktisk bruk, mens manuskriptene, som er utarbeidet med stor omtenkksomhet, er av betydelig vitenskapelig interesse.
 9. Se nærmere om Kjerulfs store innsats i Nils Grinde: *Norsk musikkhistorie*, Oslo 3/1981, s. 153-163. Ved Kjerulfs død 11. august 1868 skrev Grieg en nekrolog i *Illustreret Tidende*: »Han har ingen forgjenger å støtte seg til, kun uttrykket for det mest primitive åndsliv, folkevisen, eksisterte; denne har han tatt til utgangspunkt, og valgt romansen som mark for sin virksomhet. Derfor skylder vi ham takk, thi blott i denne var det ham gitt å treffe den nasjonale farge, hvorved vår tonekunst kan få sin naturlige og sunne utvikling.« (Sitert i B & Sch, s. 16).
 10. Se Liv Greni: *Rikard Nordraak*. Oslo 1942; Finn Benesad og Dag Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*. Oslo 1980, 2/1990; Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe: *Johan Svendsen. Mennesket og kunstneren*. Oslo 1990.
 11. Nærmere detaljer i Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe: *Johan Svendsen. Mennesket og kunstneren*. Oslo 1990.
 12. Arthur M. Abell gjengir i boken *Talks with Great Composers* (Garmisch-Partenkirchen 1969) en uttalelse fra Grieg i 1907 om Ole Bulls betydning for ham: »Det var Ole Bull som først fikk meg til å ta beslutningen om å komponere typisk norsk musikk ... Ole Bull ble min redningsmann. Han åpnet mine øyne for skjønnheten og originaliteten i den norske [folke]musikken.« Se også B & Sch, s. 12-14.
 13. Den 9. februar 1897 skrev Grieg til Iver Holter: »Nordraaks betydning for meg er ikke overdrevet. Det er virkelig så: gjennom ham og kun gjennom ham gikk der et lys opp for meg .. Hva vi alle kjenner fra Bjørnson, slo også i høy grad til med Nordraak. Han var en drømmer, en seer, uten å være født til selv å bringe sin egen kunst på høyde med sitt syn ... For meg ble han akkurat hva jeg trengte til ... Jeg vil gjerne indrømme, at påvirkningen fra Nordraak ikke var ensidig musikkalsk. Men det er nettopp hva jeg er

- ham takknemlig for; at han fikk mitt øye opplatt for viktigheten av det i musikken som ikke er musikk.« Den kritiske holdningen til komponisten Nordraak kommer tydelig frem i en artikkel i *Værdens Gang* 23. april 1900: »Når jeg som venn og kunstner ser på ham – snart 40 år etter hans død – forstår jeg bedre enn dengang hans storhet og hans begrensning. Han kunne blott gi øyeblikksstemninger. Han er et merkelig eksempel på at en genialt anlagt natur kan være blottet for den tekniske evne, hvis tilstedeværelse er en uomgjengelig betingelse for videre utvikling ...«
14. Brevet er gjengitt i B & Sch, s. 94.
 15. Uttrykket er nevnt i Griegs brev av 17. juli 1900 til H.T. Finck, gjengitt i Øystein Gaukstad: *Edvard Grieg. Artikler og taler*, Oslo 1957, s. 50.
 16. Griegs brev er trykt i B & Sch, s. 126-127.
 17. Slåttene er bearbeidet etter Johan Halvorsens nedtegnning av slåtter spilt av hardingfelespelemannen Knut Dahle, som hadde lært av Myllarguten (Torgeir Audunson), den mest navngjetne spelemannen i Norge. Da Grieg utgav disse slåttene, forlangte han at Peters-forlaget samtidig skulle gi ut Halvorsens nedtegnelser, slik at publikum kunne sammenligne de to versjonene. For nærmere detaljer se B & Sch, s. 308-313.
 18. Se Gaukstad, *op. cit.*, s. 50. Grieg hevder: »Hva mine sanger nu angår, tror jeg ikke selv at de i alminnelighet er influert av folkesangen i noen vesentlig grad, dog er dette tilfelle hvor lokalkoloritten måtte spille en hovedrolle, som f.eks. i Solveigs sang.«
 19. Se B & Sch, s. 284.
 20. Hardingfelas vanligste stemning er $a - d^1 - a^1 - e^2$, med understrengene stemt $d^1 - e^1 - f^{iss1} - a^1$. Det kan også være med en 5. understreng, som i tilfelle er stemt i h. Olav Gurvin viser i sin artikkel »The Harding Fiddle« i *Studia Musicologica Norvegica* 1968, s. 10-19, i alt 31 ulike stemninger; antallet stemninger av understrengene er langt mindre.
 21. Intervju med Grieg i *Berliner Lokal-Anzeiger* 4. april 1907, der Grieg selv redegjør for dette. Se B & Sch., s. 284-285.
 22. Se Richard H. Stein: *Edvard Grieg. Eine Biographie*. Berlin og Leipzig 1921, s. 152; oversatt i B & Sch, s. 313 og 279. Grieg uttrykte seg på en helt annen måte. I et brev av 7. september 1895 til skolemannen O. Koppang skrev han at den forstørrede kvarten i »Havet« (op. 61,1) måtte »klinge som sjøsalt«. Se B & Sch, s. 279.
 23. Brev av 27. autust 1874 til Frants Beyer, trykt i *Edvard Grieg. Brev til Frants Beyer 1872-1907* (utg.: Finn Benestad og Bjarne Kortsen), Oslo 1993, s. 22.
 24. Brev av 16. januar 1900 til Bjørnstjerne Bjørnson; gjengitt i B & Sch, s. 284.
 25. Griegs innlegg ble trykt 8. oktober 1889 i *Musikbladet*, København, som et svar på et innlegg av Berlinkritikeren Alexander Moszkowski i samme blad noe tidligere. Hele Griegs innlegg er gjengitt i B & Sch, s. 284.
 26. Brev av 21. februar 1875 til Bjørnstjerne Bjørnson; sitert i B & Sch, s. 331.
 27. Brev av 18. oktober 1888; sitert i B & Sch, s. 332.
 28. Dagbognotat 31. desember 1905, trykt i *Edvard Grieg. Dagbøker* (red.: Finn Benestad), Bergen 1993, s. 105.
 29. Se nærmere i B & Sch, s. 270-272 og 285-288.

Resumé

Throughout his career Edvard Grieg made extensive use in his compositions of Norwegian folk music, for the most part taken from the very important collection edited by his compatriot L. M. Lindeman, *Ældre og nyere norske fjeldmelodier* [Older and Newer Norwegian Mountain Melodies] (Christiania 1853-67). For the *19 Norwegian Folk Songs* (op. 66), however, he turned to his Bergen friend Frants Beyer, and for the *Norwegian Peasant Dances* (Slåtter, op. 72) he relied on transcriptions of peasant fiddling made by Johan Halvorsen. Grieg rarely made firsthand notations of folk music himself; only two instances are known: »Gjendine's Lullaby« (op. 66, no. 19) and »Cow-call«, which was originally intended for the song-cycle *The Mountain Maid* (Haugtussa, op. 67, to texts by Arne Garborg). Recently some sketches for hardanger fiddle have been found, one of which was printed in *Edvard Grieg. Complete Works*, vol. 20.