

ÍDÉAR OM DET RUSSISKE

OMTALER AV KUTSJKISTISK MUSIKK SPELT I
OSLO-FILHARMONIEN GJENNOM HUNDRE ÅR

Haberl, Leonhard Paul
Våren 2018



— Masteroppgåve i musikkvitenskap —

Institutt for musikkvitenskap
UNIVERSITETET I OSLO

© Leonhard Paul Haberl

2018

Idéar om det russiske. Omtaler av kutsjkistisk musikk spelt i Oslo-Filharmonien gjennom hundre år.

Haberl, Leonhard Paul

<http://www.duo.uio.no>

Institutt for musikkvitenskap. Humanistisk fakultet. Universitetet i Oslo.

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo.

IDÉAR OM DET RUSSISKE

OMTALER AV KUTSJKISTISK MUSIKK SPELT I OSLO-FILHARMONIEN GJENNOM HUNDRE ÅR

— Masteroppgåve i musikkvitskap —

Haberl, Leonhard Paul

Våren 2018

Institutt for musikkvitskap
UNIVERSITETET I OSLO

tal på ord: 29 286

tal på teikn: 185 374

tal på teikn (*utan mellomrom*): 156 582

tal på sider (*framside inkludert*): 103

SAMANDRAG

Denne oppgåva undersøker forholdet mellom *kutsjkistisk* musikk og uttrykte idéar om det russiske frå utanommusikalske tekstar. Casen min består av Oslo-Filharmonien sine framføringar av kutsjkistiske verk etter at orkesteret blei stifta i 1919. Granskinga i denne casen utforskar eit stort tverrfagleg spektrum med musikkvitskap som akademisk tyngdepunkt — framfor alt musikkestetikk, musikkhistorie, musikkpsykologi og musikkanalyse. Gjennom både musikk- og tekstanalyse granskar eg programtekstar og musikkritikkar, og vurderer om ytringar om det russiske kan ha noko å gjera med den framførte musikken.

Analysane og diskusjonane av kjeldene viser at forholdet er svært ambivalent mellom kjeldeforfattarane (av både programtekstane og musikkritikkane) og dei uttrykte idéane deira om det russiske. På den eine sida viser forfattarane respekt for den «rike» russiske kulturen, men på den andre sida viser dei negative eller skeptiske haldningar til det russiske. Utover det kan ein fleire gongar kjenna ei viss form av «arroganse» mot dei litt «enklare» kutsjkistiske verka — i motsetjing til den «meir alvorlege» tysk-austerrikske kunstmusikktradisjonen — og det blir meir og meir klart at det russiske ofte har blitt oppfatta som noko eige, eller til og med «noko eksotisk». Denne kulturelle distansen som kutsjkistane med vilje har klart å etablere, resulterer òg i ei tydeleg *Vesten-og-resten*-haldning kor det russiske ofte blir omtalt med hjelp av stereotypiar: t.d. vide stepper, einsemd, landlege landskap, nokre gongar til og med av primitive og barbariske trekk.

Mengda av uttrykte idéar om det russiske i dei utanommusikalske tekstane er ganske lita trass dei mange kjeldene som eg har undersøkt. Eg valde likevel å fullføra denne oppgåva slik som ho var planlagt, for dei få ytringane laga likevel eit solid fundament for både analysen og diskusjonen. På bakgrunn av desse relativt fåtalige kjeldene som ligg til grunn for denne studien, kan eg rett nok ikkje slutta moglege, historiske trendar eller tendensar. Derimot kan eg punktvis forklåra korleis forholdet mellom musikken og ytringane har vore.

FORORD

Sjølv om eg nå har blitt ferdig med denne granskinga, ser eg at tematikken om nasjonalitet framleis har endå meir å by på. Eg er veldig takknemleg for å kunna ha bidratt til dette store, akademiske — og ikkje minst særdeles tverrfaglege — landskapet, som gav meg djup og brei kunnskap om eit tema det så ofte er snakk om. Eg har funne eit tema som ikkje berre kan vinklast frå eit musikkvitskapeleg perspektiv, men som òg blir endå meir nyanserikt dess fleire tverrfaglege tilnærmingar ein vel. Det var ein sterk motivasjon for meg.

Denne oppgåva markerer at eg nå har fullført masterstudiet i musikkvitskap på Universitetet i Oslo. I all den tida eg har jobba med denne oppgåva, har eg òg fått hjelp og støtte frå mange sider: interessante faglege samtaler med professorar, kostbare timar med vennar på lesesalen, og ikkje minst den kjære oppmuntringa og dei gode råda frå Jonas, Polstres, Margrete, Simone, Barbara, Ferdinand, Kristofer, Martin, Isabell og Michaela; spesielt då dataundersøkinga blei eit vonbrot for meg. Men framfor alle, tusen hjarteleg takk òg til foreldra mine som gjorde det mogleg for meg å studera i Oslo i det heile tatt.

Til rettleiaren min — Erling E. Guldbrandsen — vil eg gjerne retta ein stor takk for ikkje berre dei mange gode, faglege innspela, det imponerende tolmodet og dei konstruktive tilbakemeldingane, men òg moglegheita for å kunna delta på ein gagnleg, musikkvitskapeleg konferanse i Paris, som gav meg ei grunnleggjande forståing om dette temaet i eit performativt perspektiv.

Takk òg til Oslo-Filharmonien sin dyktige administrasjon som hjelpte meg gjennom ei enorm mengde datamateriale, og takk til Institutt for musikkvitskap for å det rause stipendet som er knytt til dette prosjektet.

Tusen takk til Karl Peder Mork — korrekturlesaren min — og hans vennlege assistanse gjennom heile skriveprosessen. Og sist, men ikkje minst, tusen takk til professor Asbjørn Ø. Eriksen som gjennom fleire interessante og hjelpande samtaler styrkte interessa mi for russisk musikk.

Leonhard Paul Haberl
Oslo, april 2018

INNHALD

1 Innleiing.....	1
1.1 Presentasjon.....	1
1.2 Problemstilling	2
1.3 Objektivitet, bakgrunn og motivasjon.....	3
1.4 Avgrensing.....	6
1.5 Oppbygging.....	7
2 Rammer for oppgåva	9
2.1 Mogutsjaja kutsjka.....	9
2.2 Nokre kutsjkistiske stiltrekk.....	11
2.2.1 Nasjonal tematikk.....	11
2.2.2 Harmonikk	12
2.2.3 Melodikk	13
2.2.4 Imitasjon	14
2.3 Oslo-Filharmonien.....	14
3 Teori.....	17
3.1 Tidlegare forskning.....	17
3.2 Generelt om musikk og nasjonalitet.....	18
3.3 Komponisten sitt statsborgarskap.....	20
3.4 Stiltrekk innanfor musikken.....	23
3.4.1 Klingande realiseringar og écriturer	24
3.4.2 Eksplisitte og implisitte nasjonale stiltrekk.....	26
3.5 Nasjonal bruk av eit verk.....	27
3.6 Resepsjon og persepsjon	28
3.7 Utanommusikalske tekstar	32
3.7.1 Musikkritikken i Noreg	33
3.8 Samandrag	35
4 Metode	37
4.1 Datainnsamling.....	37
4.2 Dataavgrensing.....	38

4.3 Metodologisk mangfold	39
4.4 Vidarebehandling av data.....	44
5 Data.....	45
5.1 Kutsjkistiske verk (Graf A).....	46
5.2 Programhefte (Graf B).....	47
5.3 Aviskjelder (Graf C)	48
5.4 Samandrag om dataa.....	49
6 Diskusjon og analyse.....	51
6.1 Kategori I: respekt	52
6.1.1 Samandrag.....	60
6.2 Kategori II: eigenart.....	60
6.2.1 Samandrag.....	66
6.3 Kategori III: negativitet	67
6.3.1 Samandrag.....	72
6.4 Kategori IV: natur.....	72
6.4.1 Samandrag.....	78
6.5 Funn	78
7 Avsluttande ord	83
7.1 Tematikk og formål.....	83
7.2 Svar på problemstillinga	84
7.3 Vidare forskning.....	85
Litteratur- og kjeldeliste.....	87
Illustrasjonar og notedøme.....	92
Sitat på originalspråk	93

1 INNLEIING

Мирные напевы русских и туземцев сливаются в одну общую гармонию, отголоски которой долго слышатся в степи и наконец замирают вдали.

(Russarane og dei innfødde sine fredelege melodiar blandar seg inn i ein sameint harmoni, og etterklangen deira tonar på steppa, og blir borte i det fjerne.)

[frå Borodin sitt vedlagde notat til *I Sentralasia*]

Når Oslo-Filharmonien framfører musikk av den russiske komponistkrinsen *Mogutsjaja kutsjka*, kan det vera interessant å sjå om programtekstar, kritikkar og andre utanommusikalske omtaler er farga av nasjonale omgrep basert på komponistane sin nasjonalitet. Det er eit historisk faktum at desse komponistane arbeidde og komponerte for ein ny russisk, nasjonal musikkidentitet. Då kan ein stilla spørsmål om eller korleis ideologien deira blir tatt opp i omtaler av musikken, og i kva grad teksten kanskje brukar «nasjonale» omgrep som *russar*, *russisk sjel* eller *russisk melankoli*? Kva har det å seia når ein skribent bruker slike omgrep? Utvidar *hen*¹ den tematiske konteksten med hjelp av dei, eller snevrar dei han inn? Vurderer *hen* *Mogutsjaja kutsjka* gjennom slike omgrep? Kan den framførte musikken sjølv ha oppmoda *hen* til å skriva om nasjonalitet? Eller er desse ytingane meir eit resultat av visse unemnde, kulturelle forventningar, eller kanskje beint fram stereotypiar og fordommar?

1.1 Presentasjon

I denne oppgåva ønskjer eg å drøfta forholdet mellom nasjonale idéar uttrykt i utanommusikalske tekstar og nasjonalkarakter i sjølve musikken — med Oslo-Filharmonien sine framføringar av kutsjkistiske verk som case. Denne casen tar utgangspunkt i alle verk av komponistkrinsen *Mogutsjaja kutsjka* som har blitt framført av Oslo-Filharmonien sidan orkesteret blei grunnlagt i 1919; altså gjennom hundre år. Desse framføringane har ofte bringa fram utanommusikalske tekstar — for å nemna

¹ Pronomenet *hen* brukast i denne oppgåva som ei kjønnsnøytral form. Som objekt brukast òg forma *hen*, og som possessivartikkel brukast ordet *hens*.

nokre døme: omtaler, kritikkar og meldingar i dagspressa, reklamar, eller konsertprogram. I slike utanommusikalske tekstar kan ein finna omgrep som har med idéen om det nasjonale (altså her: det russiske) å gjera. Dei kan t.d. visa til artisten eller komponisten sitt statsborgarskap, skolering, og biografiske fakta, men dei kan òg bidra til å danna eit visst bilde om ein nasjon; og dermed også om korleis ein nasjon distingverer seg frå andre nasjonar. For musikkvitaren Even Ruud er nasjonalitet tett knytt til nasjonal identitet som i all hovudsak er «en form for kollektiv identitet som handler om et fellesskap som ikke er opplevd, men som eksisterer som en forestilling.» [Ruud 2013:201]. Måten me ser på ein nasjon på — både ein me høyrer til og ein me ikkje høyrer til — er sterkt avhengig av korleis me omtalar han med tanke på bl.a. ideologiar, synspunkt, tankar, opplevingar og haldningar. Slike faktorar er derimot ikkje berre påverka av eins personlegdom, men òg av faktorar som ligg utanfor den enkelte og innanfor det kollektive. Det at oppfatninga om ein nasjon er svært avhengig av fleire faktorar, er svært viktig for denne oppgåva sidan ho kjem til å ha mykje å gjera med akkurat dei meiningane, forestillingane og stereotypiane om det russiske.

Derfor vil eg i denne oppgåva gjerne utfordra desse nasjonale oppfatningane, og spørja om måten dei har har kome til uttrykk på i utanommusikalske tekstar. Sjølv om eg aldri kjem til å kunna vita sikkert kva ein forfattar tenkte då hen tok med nasjonale omgrep eller ytringar i ein utanommusikalsk tekst, så kan eg likevel sjå nærmare på korleis hen har brukt dei, og om den framførte musikken «legitimerer» bruken av dei. Med andre ord vil eg finna ut om det er samsvar mellom nasjonale aspekt innanfor den framførte musikken og den historiske oppfatninga om Russland som nasjon.

1.2 Problemstilling

Korleis er forholdet mellom kutsjkistisk musikk og uttrykte idéar om det russisk-nasjonale i utanommusikalske tekstar som gjeld Oslo-Filharmonien sine framføringar?

Denne problemstillinga er eit resultat av ein lang prosess. Eg byrja å interessera meg for nasjonalitet i musikken, og ville først laga eit kart over nasjonale særtrekk i europeisk kunstmusikk — ein idé som eg i dag held meg på avstand frå, men eg har etter kvart funne ut kor komplekst, nyanserikt og mangfaldig dette temaet eigentleg er. Då eg først

ville «pressa» musikk inn i nasjonale båsar og grenser, blei det seinare klårt for meg at eg ikkje bør søkja etter musikk i nasjonalitet, men heller etter nasjonalitet i musikk.

Ut frå det at tematikken om nasjonalitet er veldig stor og kompleks, måtte eg på den eine sida avgrensa forkinga mi ganske drastisk frå mange aspekt som er i stand til å sprengja denne oppgåva sine rammer. På den andre sida var det alltid farleg å innsnevra tematikken for mykje, for då ville eg risikera at sjølve oppgåva mistar sin relevans for moderne musikkvitskap. Dette er ein av grunnane til at eg ikkje lenger har delt opp denne problemstillinga i eventuelle forskingsspørsmål; noko eg derimot gjorde då eg byrja med oppgåva. Eg fant tidleg ut at eikor unødvendig avgrensing sett denne tematikken i ein ubrukeleg bås og stengjer han ut frå ei breiare akademisk gransking.

1.3 Objektivitet, bakgrunn og motivasjon

Denne oppgåva er ikkje og kan ikkje vera nøytral. Eg er eit reflekterande individ som dannar kunnskap og vit ikkje berre basert på fakta, men òg på personlege element som erfaringar, forventningar og minne. Dette er verken noko negativt eller uprofesjonelt, men noko heilt vanleg og truleg uunngåeleg i akademisk forking. Grunnen til at eg likevel vil nemna det, er at personlege element i forking, ifølgje Joseph Maxwell, lenge blei sett på som forstyrrende, sjølv om dei eigentleg er kostbare:

Traditionally, what you bring to research from your own background and identity has been treated as *bias*, something whose influence needs to be *eliminated* from the design, rather than a valuable component of it. [...] Separating your research from other aspects of your life cuts you off from a major source of insights, hypotheses, and validity checks.
[Maxwell 2013:44f]²

Ein god forskar vil alltid prøva å halda seg til metodologiske og akademiske krav og prinsipp, men sidan emnet om nasjonalitet er svært verdiladd i seg sjølv, og sidan eg på grunn av den personlege bakgrunnen min har eit heller flytande forhold til nasjonalitet(ane mine), vil eg her gjerne presentera min eigen ståstad, for å kunna laga eit opent utgangspunkt til denne oppgåva:

² Gjennom heile oppgåva er alle uthevingar i sitat henta frå originaltekstane.

Eg er fødd og oppvaksen i Kärnten i Austerrike, og utvandra til Noreg som ung vaksen. Følgjeleg har eg vore del av både eit norsk og eit austerriksk fellesskap. Den personlege, nasjonale identiteten min er altså påverka av fleire kulturar, og dette kan vera både ein fordel og ei ulempe. På den eine sida kan eg sjå på ulike kulturar frå ulike kulturelle perspektiv, på den andre sida blir det då vanskelegare for meg å kunna vurderer om eit kulturtrekk er særnorsk, særøsterriksk eller noko anna.

Utover det har eg òg ei sterk lingvistisk interesse for framandspråk og ser tilbake på ein lang opplæringsprosess i dei skandinaviske språka, engelsk, tysk, latin, fransk, spansk, portugisisk og litt russisk. Desse språka sine ulike (historiske) kulturkrinsar har eg òg blitt del av, men sjølv sagt vil eg framheva den norske og den østerrikske kulturkrinsen som tar særstillingar på grunn av busituasjonen min. Denne språkforståinga opnar rett nok ei akademisk dør til veldig mykje litteratur, men samtidig kan ho òg føra meg til ein slags kulturel relativisme som eg prøver å vera bevisst på så godt eg kan.

Desse to grunnlaga mine — nasjonalitetane mine og språkentusiasmen — skal altså visa den eigne ståstaden min som forskar som ein må vera klår over i løpet av heile oppgåva. Derfor lener eg meg til psykologen Jette Fog som skriv at «man må inndrage denne betingelse, undersøge den og derved finde ud af, hvordan den har haft indflydelse.» [Fog 1996:203].

Nå viste eg altså eit lite bilde om *kven* eg er med tanke på denne oppgåva, men det er minst like viktig for meg å forklåra *korfor* eg vil sjå nærmare på nasjonalitet, kutsjkistane og Oslo-Filharmonien:

Nasjonalitet og bruken av nasjonalitet er utan tvil veldig spennande fenomen for meg. Det å trekkja inn eins nasjonale eigenskap i ei omtale kan både utvida og innskrenka innhaldet til ei utsegn. Dette er eit paradoks som eg synest er veldig interessant sidan det i høy grad er avhengig av konteksten det blir brukt i. Dersom ein t.d. meiner at «kutsjkistane er noko av det beste Russland har bringa fram», så kan det på den eine sida bety at kutsjkistane sin musikk overskrid det individuelle, og opphøgjast til ein slags kollektiv sfære kor denne musikken nyt ei særstilling blant dei mange andre russarane som ikkje har vore like «geniale». Men på den andre sida kunne det like godt bety at russisk musikk ikkje kjem seg lengre enn kutsjkistane i kvalitet, og dersom ein ikkje kan setja pris på musikken deira, så bør ein helst søkja musikk ein annan stad.

Eg valde **Mogutsjaja kutsjka** — komponistkrinsen skal introduserast grundigare i avsnitt 2.1.f — ikkje berre ut frå eiga interesse, men òg sidan desse fem komponistane etter mi meining passer godt til tematikken om nasjonalitet. Fordi dei ville etablera ein ny måte å laga russisk musikk på, heilt utan kompositorisk opplæring, og berre med hjelp av ideologien deira, oppfattar eg dei som dels undervurderte banebrytarar innanfor kunstmusikken. Mogutsjaja kutsjka hadde ikkje berre eit fascinerande forhold til nasjonale musikkarakterar, men laga òg fargerike verk som framleis i dag viser seg å vera veldig populære.

Korfor innskrenkar eg tematikken om nasjonalitet og kutsjkistane endå meir idet eg tar med **Oslo-Filharmonien** sine framføringar? Dette spørsmålet treng to ulike svar eitt enkelt og eitt litt meir komplekst: for det første fikk eg tilbod om å forska på dette orkesteret med hjelp av arkiva deira sidan orkesteret kjem til å feira sitt 100-års jubileum i 2019. Dette takka eg ja til sidan eg på denne måten kunne undersøkje materiale som berre veldig få så langt fikk høvet til å sjå nærmare på. Den andre grunnen har med det tankegodset å gjera som blir formidla gjennom den såkalla *performative vendinga*. Denne vendinga er ikkje berre eit musikkvitskapeleg fenomen, for ein kan òg finna ho i andre (spesielt humanistiske) fagområde, og ho baserer seg hovudsakleg på å forstørra fokuset på det å utøva/framføra. Spesielt i tidlegare musikkanalyse var ein ofte freista til å søkja svar berre i notane utan å ta omsyn til korleis dei blir framført. Ein overførte musikken — som i vesenet sitt er ein dynamisk prosess i tid — til statiske notebilde som berre eksisterer i rom. Ved ei slik tilnærming ekskluderer ein mange faktorar som ikkje berre kan vera relevante eller interessante for forskinga, men som òg kan påverka resultata; t.d. utøvaren si tolking, kvaliteten på musikken, rommet musikken blei spelt i, det sosiale under ei framføring og mykje meir. Ifølgje teatervitaren Erika Fischer-Lichte hadde ein redusert verket til forfattaren sin intensjon:

«The actors were no longer to be guided by their whims and fancies, their talent of improvisation, sense of humor, genius, or vanity. Rather, their functions would be limited to communicating to the audience the meanings expressed by the poets in their texts». [Fischer-Lichte 2008:77]

Det same ville eg òg ha gjort i musikkvitskap dersom eg berre hadde drøfta partitur etter partitur for å finna det russiske utan å eigentleg forstå at dette musikalske komplekset består av langt fleire tannhjul enn berre notar.

Av denne grunnen valde eg å ha ein case som har med framføringar å gjera, rett og slett for å konstant bli minna om at me ikkje drøftar ein statisk tilstand, men ein bevegande og livleg prosess. Det betyr slett ikkje at notar ikkje er verdifulle kjelder innanfor musikkvitskap, for dei spelar òg ei veldig viktig historisk og tolkingsteoretisk rolle.

1.4 Avgrensing

Tematikken om både nasjonalitet og det russiske (her representert av Mogutsjaja kutsjka) er veldig stor. Derfor treng eg å avgrensa han grundig utanom den fortløpande teksten som kjem. I denne oppgåva har eg dessverre ikkje plass til å drøfta alle omgrep som har med nasjonalitet å gjera sjølv om dei utan tvil kan føra til interessante diskusjonar. Derfor har eg valt å ikkje ta elementære omgrep som eg helst ønskjer å ta for gitt, opp til drøfting. Desse omgrepa kjem oftast i omgrepsspar eller omgrepsgrupper som t.d. *nasjonal/nasjonalistisk* eller *nasjon/nasjon/stat/stat/land*. Når det gjeld det førstnemnde omgrepsparet, så vil eg gjerna leggja musikkantropologen Philipp V. Bohlman sin tanke om konkurranse til grunn for desse to omgrepa. Denne tanken går hovudsakleg ut frå at det nasjonalistiske skil seg frå det nasjonale når det blir samanlikna og vurdert [jf. Bohlman 2004:81–157]. Med tanke på den sistnemnde omgrepsgruppa, så ønskjer eg — trass politiske og statsvitskapelege prinsipp — å bruka desse omgrepa om kvarandre. Dette gjer eg først og fremst sidan denne debatten ikkje er relevant for denne oppgåva.

Det kan rett nok kjennest litt rart når eg skriv om det russiske berre med hjelp av Mogutsjaja kutsjka utan å trekkja inn andre store, russiske komponistar som t.d. Tsjajkovskij, Stravinskij, Sjostakovitsj, eller Prokofjev. Sjølv om nokre av dem kjem til å nemnast i løpet av oppgåva, valde eg denne drastiske (og kanskje litt ukonvensjonelle) avgrensinga av to grunnar: for det første dannar kutsjkistane ei slags kollektiv, ideologisk eining som klarte å overleva gruppa si relativ tidlege oppløysing. Denne eininga er ikkje samansett av fem vilkårlege komponistar, men heller av fem komponistar som delte ei

sterk fellesinteresse, og som hadde eit stort, felles mål sjølv om dei biografiske vegane deira ikkje blei gått sams til slutt. For det andre — og dette er ein heilt praktisk grunn — ville datainnsamlinga til casen min eksplodert dersom eg hadde opna han opp for fleire russiske komponistar. Ved hjelp av denne strikte avgrensinga klarer eg først og fremst å handtera dei mange kjeldene i casen min.

Ei siste grunnleggjande avgrensing eg har nød til å ta, dreier seg om staden som casen min går og har gått for seg. Sidan prosjektet mitt berre behandlar Oslo-Filharmonien sine framføringar av kutsjkistisk musikk, og sidan desse framføringane først og fremst blei omtala av austnorske aviser (framfor alt frå Oslo), tar eg utgangspunktet mitt i akkurat desse kjeldene, og kallar dei for norske til trass for at dei neppe er i stand til å spegla heile det norske samfunnet frå Lindesnes på Sørlandet til Kirkenes som ligg tett ved den russiske grensa i nord. Det er svært viktig å gjera denne avgrensinga, fordi det godt kan vera mogleg at idéen om det russiske hadde stor skilnad mellom nordmenn som budde på lang avstand frå Russland, og nordmenn som delte kvardagen sin med denne kulturen i t.d. Aust-Finnmark.

1.5 Oppbygging

- I kapittel 1 finn ein ikkje berre oppgåva si overordna problemstilling, men òg ein introduksjon i *kva* som er studieobjektet, *korfor* eg vil forska på det, og *kven* eg eigentleg er.
- Sidan verken omgrepet *kutsjkistisk* eller namnet *Mogutsjaja kutsjka* er veldig frekvente i det norske språket, kjem eg til å forklåra dei i kapittel 2 som introduserer oppgåva sine tematiske rammer. Der kjem eg òg til å gi grunnleggjande opplysningar om Oslo-Filharmonien, og ramsa opp dei kutsjkistiske verka som dette orkesteret har spelt sidan 1919.
- I kapittel 3 om teori — oppgåva sitt første tyngdepunkt — ønskjer eg å ikkje berre presentera oppgåva sitt teoretiske grunnlag som eg bestemte meg for, men i tillegg vil eg gjerne bruka anledninga til å plassera meg sjølv i det akademiske landskapet.

- Så skal eg i det kortare kapittel 4 både drøfta og forklåra dei metodologiske vala eg hadde nød til å ta for å kunna diskutera dataa som som ligg til grunn for denne oppgåva.
- Før me så kjem til oppgåva sitt andre tyngdepunkt blir desse dataa presentert i oppgåva sitt kapittel 5.
- Deretter kjem oppgåva sitt andre tyngdepunkt i kapittel 6: analysen og diskusjonen kor eg analyserer og diskuterer dataa med tanke på både teori og metode.
- Etterpå kjem eg i kapittel 7 til å avslutta oppgåva med å forsøkja å svara på problemstillinga. Utover det kjem eg der til å peika på korleis ein kunne forska vidare på dette feltet.

2 RAMMER FOR OPPGÅVA

2.1 Mogutsjaja kutsjka

Namnet *Mogutsjaja kutsjka* (rus. могучая кучка; *mektig handfull*) viser til ei russisk komponistgruppe (også kalla for *Dei fem* eller *Balakirev-krinsen*) som bestod av følgjande fem komponistar:

- Milij A. Balakirev (*1837 †1910)¹
- Aleksandr P. Borodin (*1833 †1887)
- César A. Cui (òg: Tsezar A. Kjuj) (*1835 †1918)
- Modest P. Musorgskij (*1839 †1881)
- Nikolaj A. Rimskij-Korsakov (*1844 †1908)

Det er også vanleg å referera til desse komponistane som *kutsjkistar*. Kutsjkistisk musikk byrjar eigentleg allereie med Glinka; først og fremst med hans *Kamarinskaja* (1848)² som dannar eit nøkkerverk i russisk musikkhistorie. I dette verket klarte Glinka å kombinera den vestlege kunstmusikalske tradisjonen med to russiske tema (ein bryllaupssong og ei danseviser) på ein profesjonell måte. Samanlikna med europeiske land som Frankrike, Italia eller Austerrike, var Russland sitt profesjonelle, kunstmusikalske landskap veldig beskjedent på akkurat dette tidspunktet. Derfor reknast Glinka sitt virke som ei viktig byrjing for russisk symfonisk musikk; noko som Tsjajkovskij kallar for ei eikenøtt som byrjar å slå rot [Tsjajkovskij i Taruskin 1983:190].

Under leiinga av den heller despotiske Balakirev — som blei begeistra av Glinka — har dei fem komponistane oppretta ein kunstnerisk krins kor dei komponerte med kvarandre for å etablere ein ny russisk musikkstil i kontrast til den russiske musikken som dei syntest var altfor sterkt påverka av Vesten; ofte representert av Tsjajkovskij og Anton G. Rubinstein. I mykje litteratur om Mogutsjaja kutsjka — som t.d. i musikkhistorikaren Elef Nesheim sin *Musikkhistorie* — blir denne ideologien dessverre forenkla til ei slags nasjonalromantisk utvikling, kor kutsjkistane først og fremst ville «fremme interessen for russisk kultur og historie, og forsøke å dra nytte av den russiske

¹ Alle datoar er skrivne etter den gregoriansk kalenderen.

² Årstala tar ikkje omsyn til eventuelle fleire utgåver/versjonar av eit verk og refererer berre til den første oppføringa.

folkemusikkens idealer.» [Nesheim 2004:236]. Musikkvitarane Asbjørn Ø. Eriksen, Erlend Hovland og Richard Taruskin stiller seg derimot skeptisk til ei slik forenkling av stoffet, for Mogutsjaja kutsjka var òg drive av andre politiske og kulturelle visjonar: t.d. var dei slavofile (i motsetjinga til dei vestleg orienterte zapadnikane), dei var amatørar (i motsetjing til profesjonistar som Rubinstein), dei var russiskspråklege borgarlege (i motsetjinga til adelen som løfta seg med *la langue française*), dei var russisk-ortodokse (i motsetjing til den jødiske Rubinstein) [jf. Eriksen 2008:104ff, jf. Hovland 2012:212ff og jf. Taruskin i Hovland 2012:212]. Dette meir nyanserte synet på kutsjkistane må også etter mi meining ikkje bli gløymd eller tatt bort, for Rubinstein blei både gjort narr av sidan han «does not have the good fortune of ending in “ov” or “in”» (altså dei vanlege etternamnsendingane i forhold til Rubinstein sitt openberre jødiske etternamn) [jf. Maes 2002:40], og utover det fornærma av Vladimir Stasov som «utlending [...] en fremmed uten noen forståelse verken for vår nasjonalkarakters behov, eller for den historiske utviklingen av vår kunst.» [Stasov i Eriksen 2008:105]. Slik kan me sjå korleis haldningane til kutsjkistane ikkje berre finn opphavet sitt i nasjonalromantikken, men òg i andre straumdrag.

Utover det er det òg viktig å hugsa på at kutsjkistane sine haldningar kunne vera arbitrære; dei ville rett nok etablere eit nytt russisk tonefall og føra musikken deira frå den vestlege påverknaden, men likevel hadde dei stor respekt for den vestlege (spesielt tysk-austerrikske) musikktradisjonen. Ved sida av dei mange programmatiskverka deira — ein sjanger som eignar seg veldig godt til å uttrykkja nasjonale element — komponerte kutsjkistane talrike symfoniar; ikkje berre for å russifisera denne sjangeren, men òg for å bevisa kompetansen deira, fordi symfoniar gjeld som yttarst krevjande verk. Det å kunna hevda seg i forhold til andre store, utdanna komponistar førte dei altså til og med til absolutt musikk som på grunn av storleikar som Beethoven, Brahms eller Mahler ofte blir omtalt som den tysk-austerrikske heimebana. Forholdet mellom vestleg musikk og kutsjkistisk musikk er altså svært paradoksalt sidan dei på den eine sida ville distansera seg frå denne gamle tradisjonen, men på den andre sida orienterte seg på han.

Mogutsjaja kutsjka gikk i oppløysing på byrjinga av 1870-talet, truleg fordi kutsjkistane sine individuelle trekk førte dei på forskjellige vegar. Denne utviklinga har visst hatt påverknad på kutsjkistane og forholda deira, men med tanke på denne oppgåva her er

denne utviklinga ikkje veldig relevant, sidan kutsjkistane sine personlege stiltrekk knapt forandra seg etter oppløysinga. Sjølv om Rimskij-Korsakov nok har svikta Mogutsjaja kutsjka sine ideal då han blei tilsett som professor på Sankt Petersburg-konservatoriet, merkar me ikkje akkurat denne biografiske forandringa i musikken hans.

Balakirev-krinsen komponerte spesielt i byrjinga veldig kollektivt. Komponistane delte idéar og musikalske element, og retta kvarandre sine «feil». Eit godt døme på dette er Musorgskij sitt *Natt på Bloksberg (1867)* som gjennomgjekk ein grundig revisjon av Rimskij-Korsakov. Denne revisjonen tok derimot ikkje nok omsyn til Musorgskij sitt råde tonespråk som godt kan vurderast som ein slags musikalsk realisme. Men kva er det som gjer kutsjkistisk musikk annleis frå annan kunstmusikk? Svaret på dette er den hyppige bruken av nokre musikalske element som eg ønskjer å presentera og kommentera i avsnitta under. Dette veldig kjarpe oversynet av kutsjkistiske element stiller derimot slett ikkje nokre krav om å vera fullstendig, for det finst langt fleire og meir nyanserte kutsjkistiske trekk. Men desse elementa skal gi eit grovt oversyn over dei viktigaste og mest frekvente stiltrekk i musikken deira. Likevel må eg gjera merksam på at desse stiltrekka ikkje berre er reservert for kutsjkistiske verk, sidan ein lett kan finna dei hjå andre (vestlege) komponistar; spesielt hjå dei som òg ville laga ein distanse til den tysk-austerrikske musikktradisjonen; t.d. Smetana, Bartók, Leifs eller Grieg.

2.2 Nokre kutsjkistiske stiltrekk

2.2.1 Nasjonal tematikk

Kutsjkistane føretrekte å ta opp russiske historier, russiske landskap, russisk-ortodokse ritual o.l. i dei heller programmatisk komposisjonane deira. Kjente verk som t.d. Borodin sitt tonedikt *I Sentralasia (1880)*, Musorgskij sin historiske opera *Boris Godunov (1870)* eller Rimskij-Korsakov sin konsertante overture *Russisk påske (1888)* tar utgangspunktet i russisk-nasjonalt innhald. Ein kan òg gå ut ifrå at det finst mykje nasjonalt innhald i kutsjkistisk absolutt musikk ettersom komponistane nærma seg denne sjangeren på ein ganske programmatisk måte; eit fortrefteleg døme på dette er Rimskij-Korsakov sitt *Antar / Symfoni nr.2*. Dette er derimot vanskelegare å spora opp. Sjølv om det også finst nokre vestleg orienterte, programmatisk verk — t.d. Rimskij-Korsakov sitt

Capriccio espagnol (1887) eller sitt *Mozart og Salieri* (1897), kan ein trygt seia at desse verka utgjer eit tydeleg mindretal blant dei mange andre russisk-programmatiske komposisjonane.

2.2.2 Harmonikk

Musikkhistorikaren Francis Maes forklårer at Balakirev-krinsen tok bruk av to ulike måtar å harmonisera melodiar på: éin diatonisk og éin kromatisk. Då dei brukte ei heller diatonisk og funksjonsharmonisk tilnærming, ville dei helst unngå modulasjonar og dominantiske akkordar så godt dei kunne [jf. Maes 2002:83]; i staden for likte dei det betre å bruka plagale kadensar (altså S-T-progresjonar). Et godt døme på denne hyppige bruken av subdominanten er utan tvil andre satsen i Rimskij-Korsakov sitt *Sjeherazade* kor komponisten hovudsakleg bevegar seg mellom tonikaen h-moll og subdominanten e-moll. Rett nok avsluttar han A-temaet med hjelp av ein autentisk (eller eigentleg tonal) kadens idet han bruker ein Fiss-dur-septimakkord, men likevel oppfattar eg akkurat dette temaet som eit veldig godt, pedagogisk og tydeleg døme på akkurat denne subdominantpreferansen.

Den andre harmoniseringstypen som tar kromatikken som utgangspunkt, sporar Maes tilbake til før-glinkaske podgoloski-understemme-prinsipp; nokre prinsipp som følgde relativt enkle, heterofone reglar [jf. *ibid.*:15]. Sidan kutsjkistane ville etablera eit nytt russisk musikkspåk, komponerte dei òg ganske variasjonsrikt når det gjeld harmonikk. Dei fem amatør-komponistane forsynte seg godt med oktatoniske skalaar, heiltone-skalaar og modale forløp — ofte innleia av såkalla orientalismar —, men ifølgje eit dagbokinnlegg til Vasilij V. Yastrebtsev var kutsjkistane ofte ikkje klåre over kva dei eigentleg heldt på med:

“By the way,” I said, turning to Nikolai Andreyevich, “what is this harmony that occurs in the second act of *Le coq d’or*? What is it called?”



After a moment’s thought, Rimsky-Korsakov said, “I actually don’t know what kind of chord this is exactly. I only know that it has three resolutions: to F minor, to C-sharp minor, and to A minor.”

[Dagbokinnlegg av Yastrebtsev i Taruskin 1996:272]

Utover det kan ein kutsjkistisk melodi også gjerne ha opphavet sitt i folkemusikken frå Det russiske keisardømmet, saman med landet sine «eksotiske» hjørne som t.d. Kaukasus eller Sentralasia (jf. B-temaet i Borodin sitt *I Sentralasia*). Desse melodiane er nokre gongar til og med resultat av reiser som kutsjkistane var på. Dessutan pynta Balakirev-krinsen melodiane sine ofte med såkalla orientalismer som var gode til å danna ein lett gjenkjenneleg, kulturell distanse til vestleg (spesielt tysk-austerrikk) kunstmusikk.

2.2.4 Imitasjon

I musikken deira likte kutsjkistane òg å imitera folkelege instrument og dei spesifikke instrumentteknikkane deira. Derfor kan t.d. eit engelsk horn ofte herma ein orientalsk skalmeie, og pizzicato på strykeinstrumenta kan referera til plukkinga på ein balalaika. Desse instrumenteringstrekka er ikkje berre vanlege i programmatisk musikk, men viser godt kor høg status dei vestlege normene må ha hatt for komponistkrinsen. Sjølv om det er vanskeleg å rekonstruera korfor kutsjkistane ikkje tok opp autentiske instrument frå folkloren, så kan ein godt nærma seg dette spørsmålet med hjelp av Eriksen si forklaring om korfor kutsjkistane beheldt så mange av dei vestlege prinsippa når det gjeld symfoniskrivninga:

Også for Balakirev og hans venner hadde symfonien åpenbart en høy status, og de gjorde tidlig forsøk på å mestre den og ikke minst «russifisere» den. Men til tross for dette siktemålet overtok man f.eks. det vestlige sonatesatsform-prinsippet mer eller mindre ukritisk [...]. Dette er et paradoks i noen av disse verkene. [Eriksen 2008:108]

Forholdet mellom kutsjkistane sin nyrussiske skole og den vestlege musikktradisjonen var utan tvil ambivalent. Det at dei overtok orkestersonansetjinga frå vesten kunne derfor vore eit vidare vestleg prinsipp som dei dyrka utan å tenkja etter.

2.3 Oslo-Filharmonien

Oslo-Filharmonien (tidlegare: *Oslo Filharmoniske Orkester*, *OFO*, og endå tidligare *Filharmonisk Selskaps Orkester*) er eit norsk symfoniorkester som held konsertane sine hovudsakleg i Konserthuset i Oslo. Orkesteret blei grunnlagt i 1919, og består i dag av over hundre musikarar. Ifølgje orkesteret si heimeside spelar dei omtrent 60 til 70

konsertar kvart år innanfor eit relativt breidt repertoar [jf. Oslo-Filharmonien, nettstad]; også kutsjkistisk musikk. Sjølv om orkesteret ikkje tydeleg har fokusert på kutsjkistane så langt, har dei spelt dei fleste populære verka som kutsjkistane har bringa fram. Det var til saman 364 konsertar kor kutsjkistisk musikk stod på programmet. Følgjande kutsjkistiske verk har blitt spelt av OFO frå 1919 til 2017:

- **Balakirev:** Har ikkje blitt spelt av Oslo-Filharmonien så langt.
- **Borodin:** diverse delar frå *Fyrst Igor* (spesielt dei polovetsiske dansane), *I Sentralasia*, *Strykekvartett nr. 2*, *Symfoni nr. 2*, og *Symfoni nr. 3*.
- **Cui:** *Suite miniature*.
- **Musorgskij:** *Bilde frå ei utstilling* (oftast Maurice Ravel si orkestrering), diverse delar frå *Boris Godunov*, *Dødens songar og dansar*, *Natt på Bloksberg*, diverse delar frå *Khovansjtsjina*, *Songen om loppa*, diverse delar frå *Markedet i Sorotsjnizy*, og songane frå *Utan sol*.
- **Rimskij-Korsakov:** *Antar*, *Cappriccio Espagnol*, diverse delar frå *Snøprinsessa*, *Den store russiske påska*, diverse delar frå *Gullhanen*, *Gullhanen-suite*, diverse delar frå *Mainatt*, diverse delar frå *Tsar Saltan* (spesielt *Humlas flukt*), diverse delar frå *Tsarbruda*, diverse delar frå *Jolaftan*, diverse delar frå *Sadko*, *pianokonserten i cissmoll*, og *Sjeherazade*.

Når eg seinare i oppgåva kjem til å presentera dei utanommusikalske tekstane, kan det vera lurt å vita kva slags kutsjkistisk musikk kritikane baserer seg på. Eg har likevel valt å presentera verka her, sidan det er verk OFO har valt å spela, og ikkje kritikarane. Dessutan er desse verka strengt tatt ikkje funn i denne oppgåva, men utgangspunktet til dataa mine.

3 TEORI

3.1 Tidlegare forskning

Nasjonalitet er utan tvil eit tema i musikkvitskapen som har fått mykje merksemd. Men til trass for at det blei drøfta så mykje — eller kanskje heller fordi det blei drøfta så mykje, har musikkvitarar nærma seg dette fenomenet på ganske ulike måtar. Dette heng ikkje minst saman med at omgrepet har blitt diskutert minst like lenge som det har eksistert. Derfor støytar me i byrjinga av vår moderne musikkvitskap i første delen av 1800-talet — som den gong hovudsakleg baserte seg på musikkritikk — ofte på musikkanalytikarar som prøvde å finna musikken sin «nasjonale sjel» ved å analysere notane; noko som framleis skjer i dag. Etter at andre fag — framfor alt sosiologi — kom inn i musikkvitskapen derimot, har forskarane meir og meir byrja med å utfordra tanken om nasjonalitet. Nå kan ein ikkje seia at ein aldri har utfordra omgrepet før nymusikologien (jf. *new musicology*) kom, men likevel ser me at Europa sine haldningar mot nasjonalismen har forandra seg drastisk etter Den andre verdskrigen.

Sentrale kjelder til denne oppgåva finst det knapt, for i moderne musikkvitskap har me nød til å tenkja tverrfagleg, og sidan dette er ei historisk og estetisk oppgåve, har tida gjort meg ei teneste med tanke på litteraturmangfald. Eit viktig og relevant verk er Carl Dahlhaus sitt sjetteste bind i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* kor han — i ein ganske uavhengig stil — presenterer musikken frå 1900-talet på ein musikkestetisk måte. òg Bohlman sin antropologiske *The Music of European Nationalism* behandlar sentrale aspekt til denne tematikken sjølv om boka av og til kjennast som ei samling av «akademiske postkort» som amerikanaren må ha tatt under feltarbeidet hans. Ein vidare interessant og ikkje minst veldig relevant artikkel er Peter Jost sin *Des stéréotypes nationaux dans la critique lisztienne* kor forfattaren forskar på dei ulike måtane Franz Liszt var utsett for nasjonalistisk kritikk på; ein artikkel som i botnen er ganske nær tematikken i denne oppgåva. Ruud har med sin *Musikk og identitet* også stor betydning for forskinga mi, for ofte — det kjem me til å oppdaga — er nasjonalitet tett knytt til ei eller ei anna form av identitet. Andre relevante forskarar i dette arbeidet er historikarane Taruskin, Maes og musikkanalytikaren Eriksen som har gjort eit monaleg arbeid når det gjeld det russiske og kutsjkistiske i både historiske og musikkanalytiske perspektiv. Med

tanke på musikkritikk og utfordringa av nasjonalitetsomgrepet vil eg gjerne peika på forskinga til Erling E. Guldbrandsen, Nils Grinde og Maren Ørstavik som òg har vore svært hjelpsame i dette prosjektet.

Eg sjølv plasserer meg som ein «utfordrande» forskar i dette landskapet som med hjelp av ei stor tverrfagleg, akademisk vidde vil prøva å finna ut kva nasjonalitet eigentleg er, kva han gjer, og korleis han har blitt brukt i casen min. Eg vil — og dette er nesten sjølv sagt i vår tid — distansera meg frå Eduard Hanslick sine autonomiestetiske prinsipp, og sluttar meg heller til Susan McClary og ønsket hennar om å «avmystifisera» den absolutte musikken [jf. McClary 1993:328]. Eg tar òg avstand frå musikkanalysen sitt tidlegare krav om å vera nøytral og objektiv i staden for det sosiokulturelle verktøyet og konstruktet han har blitt til. Likevel ønskjer eg å gi plass til analytiske tilnærmingar og notar som historiske kjelder og reiskap sidan dei kjem til å vera svært nyttige i denne oppgåva.

3.2 Generelt om musikk og nasjonalitet

Denne teoretiske tilnæringsdelen ønskjer eg å setja under ein ægide av akkurat det omgrepet som står mest sentralt i oppgåva mi: nasjonalitet. Nasjonalitet baserer seg hovudsakleg og ideelt sett på at ein deler inn eit geografisk område i forskjellige nasjonar med omsyn til ulike element som dette geografiske området utgjer: t.d. språk, kultur, natur, historie osv. Når det gjeld omgrepet sin alder, er sjølv tanken om nasjonar ganske ung, sidan han ikkje blei brukt før omtrent den seinare halvdelan av det første tusenåret. Men likevel har dette «unge» omgrepet blitt brukt allereie i det antikke Roma, men den gong betydde omgrepet ikkje meir enn «å bli født / å oppstå / å veksa» (jf. lat. *nāscī - nātus/-a sum*), og i dag kan me sjå at sjølv ordet — i si etymologiske forståing — har i løpet av alle dei hundreåra fått mange ulike definisjonar og blitt brukt i mange diverse situasjonar: Så brukte ein t.d. ordet *nasjonalitet* på same måte som *innbyggjartal* etter Den franske revolusjonen, og i omtrent den same tida kom den tyske filosofen Johann Gottfried von Herder med sin tanke om at ein nasjon er noko kollektivt som baserer seg på eit felleskultur og eit fellesspråk. Desse to første døma viser veldig godt at det ikkje berre var tida som forandra meininga på nasjonsomgrepet, men òg staden. Seinare skulle nasjonsomgrepet, og ideologien bak han som han har byrja å representera, bli misbrukt på

ein gruffull og følgjerik måte gjennom nasjonalsosialistane, som til slutt førte til ein krig som ikkje berre ramma heile verda, men som òg har prega dette omgrepet på ein såpass sterk måte at me i dag framleis kan assosiera desse forferdelege hendingane når ordet blir brukt. Også nå i tida finst det fleire måtar å betrakta nasjonalitet på — sjølv sagt avheng det òg av kor ein er, men i denne oppgåva ønskjer eg nå å presentera den oppfatninga som etter mi meining er den mest interessante, relevante (og også paradoksale): oppfatninga om at ein nasjon på den eine sida utgjer ein del av noko større (t.d. SN, EU, Den arabiske ligaen, Eurovision Song Contest, kvinnefotball-VM), men at han på den andre sida nesten står heilt for seg sjølv (t.d. Nord-Korea sin isolasjonspolitik, Brexit, Ungarn sitt grensegjerde mot Serbia, Donald Trump sitt *America first*-motto). Dette inneber slett ikkje at nasjonsomgrepet moglegvis har blitt til noko meir komplekst eller meir paradoksalt, for det har det truleg alltid vore; akkurat fordi det alltid har vore i forandring. Med tanke på Europa beskriv Bohlman — som forresten kom med oppfatninga av dagens paradoksale, todelte Europa — den europeiske nasjonssituasjonen med denne smakfulle allegorien om Euro-myntane:

[...] each nation adopting the Euro is allowed to mint coins with faces of national heroes and leaders on the one side, preserving a measure of national pride and contributing to the exchange of coins accross Europe. The Dutch and the Portuguese will encounter no problems should a coin with Austria's Empress Maria Theresa stamped on it turn up in their coin purses. The nationalization of Europ coins, thus, is a concession, one trumpeted by every public announcement designed to quiet the public complaints about the loss of national identity. [Bohlman 2004:xvii]

Sjølv om Austerrike sin 2€-mynt ikkje viser Maria Theresia, men fredsprisvinnaren Bertha von Suttner, så har Bohlman tvillaust forstått dei to parallelle tankane om nasjonalitet i Europa. Derfor deler han Europa òg opp i to: det første, heilskaplege Europa, og det andre, delte Europa [jf. Bohlman 2004:13f]. Ei slik antropologisk tilnærming til nasjonalitetsomgrepet er derimot bare ei av alle dei moglege tilnærmingane, for nasjons- eller nasjonalitetsomgrepet står sentralt i mange akademiske retningar som statsvitskap, marknadsføring, samfunnsvitskap, lingvistikk, rettsvitskap, økonomi, filosofi, historie og mange fleire. I denne oppgåva kjem eg ikkje til å kunna ta omsyn til alle av desse fagområda, men likevel ønskjer eg å visa med hjelp av denne

fagoppramsinga kor stort dette omgrepet eigentleg er, og at eg har nød til å avgrensa subjettet. Alle desse fagfelta må derimot ikkje bli forstått som avgrensingar til oppgåva mi, for dei er verdifulle, akademiske verktøy eg kan bruka til å drøfta problemstillinga mi om det russiske, og på denne måten vinner denne forskinga eit stort spektrum av tverrfaglegheit; noko ho også fortener med tanke på storleiken hennar.

Men sidan dette er ei musikkvitskapeleg oppgåve, vil eg her først og fremst visa til teoriar om forholdet mellom musikk og nasjonalitet. Sjølv sagt kjem eg til å ta med fagretningar som sosiologi, historie og psykologi, for musikkvitskap er ein stor disiplin som eignar seg godt til å bli drøfta i ein større tverrfagleg kontekst, og ettersom denne oppgåva har blitt skriva i 2018 — altså lenge etter den performative vendinga og etableringa av den såkalla nymusikologien, så vil eg påstå at det er ei viss akademisk sjølvfølgje å trekkja inn «utanommusikalsk vit» i musikkvitskapeleg forskning. Forholdet mellom musikk og nasjonalitet kjem eg i dette kapittelet til å dela i fem relevante aspekt/situasjonar kor ein lettast mogleg kan finna det:

1. Komponisten sitt statsborgarskap
2. Stiltrekk innanfor musikken
3. Nasjonal bruk av eit verk
4. Resepsjon og persepsjon
5. Utanommusikalske tekstar

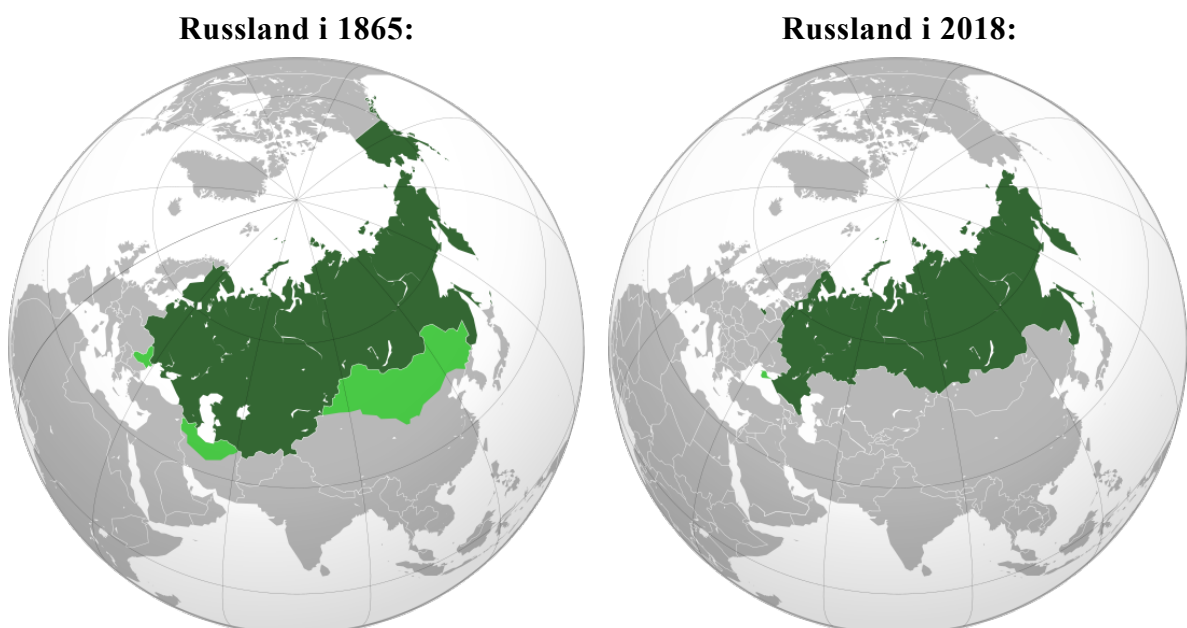
3.3 Komponisten sitt statsborgarskap

Her vil eg sjå nærmare på korleis ein komponist sitt statsborgarskap kan bli brukt til å uttrykkja nasjonalitet. Eg vil finna ut kor relevant ein slik informasjon kan vera med tanke på korleis ein bør nærma seg musikk.

Det er lett å bruka ein komponist sitt statsborgarskap for ei grundigare framstilling av sjølve namnet: t.d. den *norske* komponisten Edvard Grieg, *italienaren* Antonio Vivaldi, Silvestre Revueltas frå *Mexico* osv. I nokre tilfelle kan ei slik framstilling vera nyttig for ei breiare forståing av ein større samanheng (t.d. når ein vil drøfta Vivaldi sin italienske nasjonalitet med omsyn til at han òg var prest i den italienske, katolske kyrkja), men dessverre blir komponisten sitt statsborgarskap — eller ofte heller det nasjonale, geografiske opphavet hans — misbrukt for å pynta tekstar utan å gi sjansen til ein meir

nyanserande diskusjon. Når ein t.d. lesar at det *tyske* geniet J. S. Bach tok i bruk fleire matematiske talrekke i musikken sin, så gløymer ein lett at det i Bach si tid ikkje ennå fanst noko som het Tyskland. For Bach var borgar i Det heilage romerske riket, men ein les svært sjeldant om han som ein «heilagromar». Denne unyanserte bruken av statsborgarskap finn me i dag først og fremst i leksikon som t.d. Wikipedia eller Store norske leksikon kor han gjerne er ein av dei første delane i innleiinga.

Dette fenomenet om at nasjonar forandrar seg, rammar ikkje berre komponistar som levde før nasjonalromantikken, men òg dei komponistane frå 1800- og 1900-talet som var statsborgarar til land, som i dag ser annleis ut, eller ikkje lenger eksisterer: t.d. Liszt (den gong: frå eit ungarsk område i Austerrike-Ungarn; i dag: frå Burgenland i Austerrike), eller kutsjkisten Cui (den gong: frå Vilenskaja Gubernija i Det russiske keisardømmet; i dag: frå Vilnius i Litauen) og mange fleire. Me kan altså sjå at historisk kunnskap om dei enkelte nasjonane er uunnverleg når ein vil sjå nærmare på nasjonalitet, og at ein bør nærma seg dette temaet med hjelp av historisitet; altså nettopp det som Dahlhaus kallar for *Geschichtlichkeit* [jf. Dahlhaus 1977:35ff]. Etersom denne oppgåva hovudsakleg dreiar seg om idéane om det russiske, ønskjer eg nå å visa til dagens russiske føderasjon og dåtidas russiske keisardømme (altså kor Mogutsjaja kutsjka heldt til) med hjelp av to politiske kart (sjå *illustrasjon 1*). På karta visast det anerkjente territoriet i mørkegrønt•, og diverse, diskutabile «innverknadssoner» i ljosgrønt•. Men desse sonene skal ikkje diskuterast i denne oppgåva.



Illustrasjon 1

Det russiske keisardømmet har vore endå større enn dagens Russland. Med tanke på denne musikkvitskapelege oppgåva, er det derfor viktig å sjå kor stor den kulturelle og etniske paletten var som kutsjkistane kunne forsyna seg av, for å oppretta ein eigen, russiske stil. Sidan ein i nasjonalromantikken gjerne brukte folkelege element for å uttrykkja sin nasjonale identitet, kunne kutsjkistane velja folkemusikalske trekk og melodiar frå t.d. Ukraina, Finland, Kaukasus, Sentralasia; teoretisk sett heilt fram til Alaska utan å forlata russisk territorium. På denne måten klarte dei å ikkje måtta venda seg til den store tysk-austerrikske kunstmusikktradisjonen som dei hadde eit så ambivalent forhold til (sjå avsnitt 2.2.4). Sjølv sagt var ikkje alle regionar like interessante for Balakirev-krinsen: t.d. det europeiske Finland — som i denne tida allereie var i ferd med å utvikla ein eigen nasjonale identitet — var mindre interessant enn t.d. Kaukasus eller Sentralasia som dei mektige tsarane Nikolaj I og Aleksandr II hadde klart å erobra. Grunnen til dette er svært enkel: med hjelp av slike område — som var ganske eksotiske i forhold til Vest-Europa — klarte kutsjkistane å uttrykkja det som Maes kallar for *oriental «otherness»* [Maes 2002:81]. Det var ikkje slik at europeiske storbyar som Moskva eller Sankt Petersburg skilde seg sterkt ut frå Vest-Europa, og akkurat derfor hjelpte dei eksotiserande (først og fremst orientalske) stiltrekka kutsjkistane med akkurat det komponistkrinsen trakta etter: ein ny russisk musikalsk nasjonalkarakter.

Men statsborgarskap er ikkje noko uforanderleg. Ved sida av historiske forandringar — når det gjeld dei enkelte nasjonane, kjem det i tillegg biografiske, nasjonale forandringar som kan gjera det vanskeleg med å klassifisera musikk med hjelp av komponisten sitt statsborgarskap. Døme på dette finn me både i tidlegare musikk (t.d. Händel som emigrerte frå Tyskland til Storbritannia) og seinare musikk (t.d. Stravinskij som til saman var russisk, fransk og USA-amerikansk statsborgar). Og så må ein ikkje gløyma at komponistar ofte hadde nød til å reisa mykje frå land til land; eller frå hoff til hoff. Denne livsstilen gjer det òg vanskelegare med å setja komponistar i nasjonalbåsar. Eit godt døme på dette er Beethoven som mange trur var austerriksk, men som berre budde i Wien som tyskar (eller eigentleg som «heilagromar»). Og så fanst det òg komponistar som t.d. Cui som blei født i ein fleirnasjonal familie med røter i både Frankrike, Litauen og Russland.

Med desse to problematiske aspekta — altså historisk forandring, og fleirkulturell livsstil — ønskjer eg å stilla spørsmålet om det formelle statsborgarskapet i det heile tatt kan ha noko å seia når det gjeld forholdet mellom nasjonalitet og musikk. Bør ein kanskje heller fokusera på komponisten si nasjonale sjølvforståing? For oss er det i dag relativt lett å finna ut fakta om kor komponisten kom frå, kor hen levde, kor familien hans kom frå, kor hen og familien hans var statsborgarar i, osv. Og me klarer òg å nyansera mellom historiske land og moderne land, og mellom fleire kulturar som komponisten kunne ha vore del av. Men likevel kjem me med hjelp av desse geografiske og temporale faktaa ikkje til å kunna resonnera oss fram til kva komponisten sjølv syntest om statsborgarskapet hans. Viss me berre tar utgangspunktet i at t.d. Sjostakovitsj har blitt født i Sankt Petersburg, at han døydde i Moskva, og at han var statsborgar i Det russiske keisardømmet og seinare i Sovjetunionen, så kan me aldri komma oss fram til dei ambivalente haldningane hans med tanke på nasjonal sjølvforståing.

Dette betyr slett ikkje at ein komponist sin statsborgarskap ikkje kan ha påverknad på musikken, for det gjorde det i veldig mange tilfelle. Men likevel må me sjå nærmare på detaljar og ikkje la oss freista til å slutta frå eit dokument eller ein fødestad til personlege haldningar.

Då står for meg berre ein ting til rest som eg gjerne vil føya til, når det gjeld nyansering av komponisten sin statsborgarskap: ein akademisk oppgåve er skrive i ord og uttrykt gjennom mange, ulike, retoriske grep. Dette er ikkje annleis for oppgåva mi, og ettersom eg ønskjer å nå lesaren med ein forståeleg leseflyt, har eg nød til å bruka ord som «tysk» og «Russland», sjølv om eg eigentleg meiner «heilagromersk» eller «Det russiske keisardømmet». Derfor må eg kunna føresetja ei viss historisk og nyanserande tilnærming frå lesaren si side, og gjer merksam på at eg berre kjem til å bruka endå meir nyanserande formuleringar når eg treng å stengja ute misforståingar.

3.4 Stiltrekk innanfor musikken

Ved sida av statsborgarskap kann me òg finna nasjonale trekk i sjølve komposisjonen. Det finst visse element og tekniskar — både for komponisten og for utøvaren — som kan danna eit forhold mellom musikken og nasjonalitet. Her vil eg nå presentera dei viktigaste nasjonale stiltrekka, kor me kan finna dei i musikken, og kva dei kan

representera. Før dette vil eg derimot undersøkje forholdet mellom notar og framføringar fordi desse nasjonale stiltrekka kan finnast i notane, i framføringane eller i begge delar. Dei strekkar seg altså over eit stort musikkvitskapeleg felt frå komposisjon og musikkanalyse på det eine ytterpunktet, fram til interpretasjon og framføring på det andre.

3.4.1 Klingande realiseringar og écriturar

Seinast nå — og før eg altså kan gå inn i dei ulike nasjonale elementa — har eg nød til å minna tydeleg om det fundamentale faktumet at eit verk ikkje berre er notar, men først og fremst framføringar av notane. Når eg skal framstilla dei enkelte elementa, vil eg gjerne halda på ein tanke som eg synest er veldig sentral når det gjeld bruken av verkomgrepet her i denne oppgåva (og spesielt i denne casen). Framfor alt er det forståeleg at musikkvitarar som vil nærma seg musikken gjennom analyse, treng å avgrensa studieobjekta sine. Då kan det skje at vedkommande ikkje tar med auditive analysar eller andre kjelder som kan stamma frå ei framføring, og i løpet av musikkvitskapen si historie og heilt fram til i dag, finst det mange artiklar og tekstar som berre tar for seg notane. Nettopp derfor er det bra at musikkanalytikaren Eriksen allereie i innleiinga til sin *Studie i struktur, plot og intertekstualitet* (av Rakhmaninov sine 3 symfoniar) tar utgangspunktet sitt i det han kallar for ei *klingande realisering* som han meiner er «aspekter i musikken som vanligvis forblir uendret i alle framføringer.» [Eriksen 2008:4].

Sjølv om ein kunne ta endå meir omsyn til Fischer-Lichte sine idéar om viktigskapen til framføringar, så er det iallfall eit steg i riktig retning når ein tenkjer på dei «nye» verdiane som musikkvitskapen har fått gjennom den performative vendinga. Når ein altså ikkje tar med seg framføringsrelaterte kjelder, så risikerer ein å gløyma på det eg kallar for implisitte nasjonale stiltrekk — som grovt forenkla er trekk som treng tolking og utøvarar til å bli høyrte (dei presenterast grundigare i neste avsnitt). Idet Eriksen sine *klingande realiseringar* eigentleg tillèt at dei auditive — og ikkje minst dei performative — aspekta blir erstatta av partituranalysen, mistar han samtidig element som rett nok fell utanfor forskingsobjektet hans, men som spesielt for denne oppgåva kan vera interessante å sjå nærmare på: t.d. interpretasjon av verket, utøvarane si nasjonale skolering, instrumentimitasjonar, spelemåte osv.

Derfor føretrekkjer eg å nærma meg verket — samt framføringane — med hjelp av Gulbrandsen sitt *écriture*-omgrep i staden for Eriksen sine *klingande realiseringar*. Med dette omgrepet kan eg lettare oppfatta det performative som ei slags auditiv gjenskriving av det noterte verket, og slikt eksisterer verket som både eit statisk bilde (notane) og ein dynamisk prosess (musikkane som notane representerer): «This audible inscription or *écriture* is supplementing – and not supplanting – the score, and both kinds of “writing” are inscribed in the cultural traditions of performance practice» [Gulbrandsen 2006:153]. Denne idéen om verkomgrepet er avgjerande for oppgåva mi sidan eg på grunn av casen min må kunna sjå på musikk som både kutsjkistiske partitur og framføringar som blei spelt av Oslo-Filharmonien. Dessverre har NRK allereie sletta svært mange opptak av kutsjkistiske framføringar av Oslo-Filharmonien på grunn av tidlegare mangel på lydband. Derfor kjem eg ikkje til å kunna gjennomføra auditive analysar for casen min utan at resultatet ville vore prega av ein historisk ubalanse. På grunn av dette pinefulle faktumet, blir det dess viktigare med å bruka *écriture*-omgrepet. Utan det ville eg risikera å stengja ute dei implisitte nasjonale trekka innanfor musikken som berre kan høyrest med hjelp av ei tolka framføring; som i casen min har nød til å vera imaginær. Desse to omgrepa — *klingande realisering* og *écriture* — står utan tvil veldig nær kvarandre, men når det gjeld denne oppgåva, så ønskjer eg å skilja mellom dem på ein måte som eg nå illustrerer med hjelp av dette døme (sjå *notedøme 2*):

The image shows a musical score for a section of Borodin's *I Sentralasia*. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in A (Cl. (A)), Cor Anglais (Cor. (F)), Violin I (V-ni I), Viola (V-le), and Violoncello (V-c.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A first ending bracket labeled '1' spans the first two measures. The Flute part has a melodic line with a slur and a fermata. The Clarinet in G part has a melodic line with a slur and a fermata, marked 'cantabile ed espressivo' and 'p'. The Clarinet in A part has a harmonic accompaniment with a slur and a fermata, marked 'p'. The Cor Anglais part has a harmonic accompaniment with a slur and a fermata, marked 'p'. The Violin I part has a harmonic accompaniment with a slur and a fermata, marked 'tutti'. The Viola part has a rhythmic accompaniment with a slur and a fermata, marked 'tutti'. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment with a slur and a fermata, marked 'tutti'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'tutti', and performance instructions like 'cantabile ed espressivo'.

Notedøme 2, frå Borodin sitt *I Sentralasia*

Dersom eg vil nærma meg stemma til engelskhornet med hjelp av ei *klingande realisering*, så kan eg trygt gå ut frå at denne stemma må ha blitt spelt av eit engelskhorn i Oslo-Filharmonien si framføring, og dermed blir ho òg «spelt» av eit engelskhorn i den imaginære framføringa mi. Når eg derimot nærma meg stemma med hjelp av *écriture*-omgrepet, så reknar eg meg at orkesteret òg tok omsyn til det implisitte nasjonale stiltrekket at engelskhornet imiterer ei skalmeie med hjelp av ikkje berre melodien (jf. partituret) eller sjølv instrumentet (jf. *klingande realisering*), men først og fremst med hjelp av engelskhornisten sin spelemåte (jf. *écriture*): t.d. agogikk og timbre.

3.4.2 Eksplisitte og implisitte nasjonale stiltrekk

Nå skal me tilbake til dei eigentlege nasjonale elementa i det musikalske verket (altså med verket sin *écriture*). I desse elementa er det mogleg at komponisten tilføyde visse nasjonale trekk til musikken som enten beskreiv hens eigen nasjonalitet eller ein annan sin. Dette kan skje både bevisst og ubevisst. Og for å betre kunna halda styr på desse elementa har eg valt å dela dei inn i eksplisitte og implisitte stiltrekk sjølv om nokre av dei kanskje kan plasserast i gråsoner mellom dei to ekstrema. Utover det ønskjer eg her å berre fokusera på dei nasjonale stiltrekka som er i stand til å formidla det russiske à la kutsjkistane.

Eksplisitte nasjonale stiltrekk er trekk som er skriftfest på ein tydeleg måte. Me finn dei enten direkte i notane eller i eksterne dokument som kan vera relevant for verket; t.d. komponisten sine notat, dagbøker, brevveksling, eller andre biografiske materiell. Desse nasjonale trekka er relativt lett til å spora sjølv om ein ikkje alltid kan vera trygg på at dei ulike forlaga og edisjonar har tatt med all nødvendig informasjon frå urteksten. Men denne risikoen — som òg kan bli ei ganske interessant problemstilling i seg sjølv — er uansett alle utsett for som vil ha med notar å gjera.

Implisitte nasjonale stiltrekk er derimot trekk som ikkje er tydeleg skriftfesta i verket eller verkrelaterte dokument. Me kan rett nok finna dei nedskrive i verket, men utover det kan dei òg ha blitt tradert; spesielt i musikkpedagogiske institusjonar som konservatorium. Når det gjeld kutsjkistane, så finn me desse stiltrekka hovudsakleg i tre ulike aspekt av verka (og *écriturane* deira): spelemåte (t.d. agogikk), imitasjon (t.d. av folkloristiske instrument) og klangfarge (t.d. instrumentering). Det er viktig å vera bevisst

på desse stiltrekka, for dei kjem til å spela ei viktig rolle i diskusjonsdelen. Der kjem eg sjølvstøtt òg til å gå nærmare inn i detaljane, men her i dette kapittelet ønskjer eg først og fremst å framstilla dei og ikkje minst å gjera merksam på dei.

Ein viktig aspekt som eg derimot ikkje ennå har ført fram, er korleis stiltrekka i det heile tatt kan formidla nasjonalitet. Svaret finn me bl.a. i eit viktig omgrep som allereie har vore svært relevant då det gjaldt komponisten sitt statsborgarskap: historisitet. I mange tilfelle har ein nød til å forstå fleire historiske aspekt for å kunna få formidla nasjonalitet gjennom desse stiltrekka. Sjølvstøtt treng ein ikkje historisk kunnskap for alle desse trekka — t.d. titlar, anekdotar, notat, kjente melodiar osv., men mange av desse stiltrekka kan kun forståast med hjelp av historisk og kulturell forkunnskap. Mens t.d. dei fleste nordmennene kan assosiera ei hardingfele med det «typisk norske», så er det ikkje sagt at òg ein slovenar utan forkunnskap om den norske kulturen får dei same koplingane. For hen kan fela like godt vera noko latvisk eller irsk. Det same gjeld òg dei tyske konvensjonane som kutsjkistane har brote, så er det uunnverleg å vita kva konvensjonar det eigentleg er snakk om, for å kunna forstå at akkurat desse brota distingverer kutsjkistane frå den vestlege musikktradisjonen.

3.5 Nasjonal bruk av eit verk

Målet for gjennomføringa av han [ein song] er per definisjon symbolsk, dersom det dreier seg om å få seg til å artikulera seg i sjølv handlinga: eit internt samhald — godkjenning av ein ontologisk definisjon (eining, verdi og årsak) som grunngir fellestiltredinga (samhøyr), den implisitte og eksplisitte nemninga som er til den interne bruken for det ytre (me / dei andre, omsyntakande instansar som: samfunnet, oppfatninga osv.) eller for det andre (me / dei, motstandarane våre) —; samtidig ein heilskapleg demonstrasjon av viljestyrke i aksjon: gruppa si makt til å utøva press. [Cheyronnaud 2002:102]

Antropologen Jacques Cheyronnaud viser her ganske godt kor viktig rolla er som musikken spiller, når det gjeld fellesskap og samhald. Idet fleire menneske syng ein viktig song — som t.d. ein nasjonalsong — så oppstår det eit fellesskap som på den eine sida viser kven ein er, og som på den andre sida skil seg frå kven ein ikkje er. Bruken av musikk i nasjonale kontekstar kan me i dag sjå på mange måtar: på fotballbanen, på 17. mai, i Eurovision Song Contest, i krigspropaganda, i historieundervising osv. Men når det

gjeld kutsjkistisk kunstmusikk — og ikkje minst casen i denne oppgåva, så blir denne musikken knapt brukt i nasjonale samanhengar. Dette heng først og fremst saman med at Oslo-Filharmonien hovudsakleg gir og ha gitt dei kunstmusikalske konsertane sine i Oslo Konserthus i eit relativt fast rammeverk. Denne staden tillèt rett og slett ikkje mange av desse nasjonale bruksområda, og derfor finn med nasjonal bruk av kutsjkistisk musikk kun i nokre sjeldne arrangement som t.d. ein *Russisk aftan* eller nokre andre førestillingar under liknande russiske motto. Likevel vil eg gjera det tydeleg at nasjonal bruk av musikk er eit svært stort og komplekst område, og at det berre på grunn av casen min fell utanfor sujettet si avgrensing.

3.6 Resepsjon og persepsjon

I det tidlegare avsnittet om stiltrekk kunne me altså sjå at nasjonalitet i musikken har nød til å bli framført. Det å få formidla nasjonale «bodskap» gjennom musikken er derimot ikkje noko som berre vedkjem komponisten, men òg lyttaren. Så langt har me først og fremst sett på komponisten og verket når det gjeld nasjonalitet, men nå ønskjer eg å setja søkeljoset på lyttaren og kva som kan påverka hen i å få formidla nasjonalitet gjennom framført musikk.

Når det gjeld sjølve omgrepet resepsjon — som i musikkvitskap er eit ganske stort og omdiskutert omgrep, skriv musikkantropologen Paul Willis at ikkje berre musikken sin resepsjon, men òg konsumet av musikk er fullstendig knytt til «kodar» som den musikalske teksten gir med hjelp av den estetiske forma si. Det at den sosiokulturelle røyndommen dannar utgangspunktet til musikalske (eller estetiske) element, er noko eg stiller meg ganske skeptisk til. Når ein hevdar at det finst koding, så må det òg finnast dekodning, og då blir det særdeles vanskeleg — viss ikkje umogleg — å beskriva revolusjonærar som Boulez, Schönberg, Stravinskij, eller Ligeti gjennom dei same kodane som heller konvensjonelle komponistar som t.d. Raff, Mendelssohn, Massenet, Cui eller Rossini [jf. Ruud 2016:161]. Utover det kunne slike kodar berre hjelpe til å betre forstå eit samfunn som er statisk (eller historisk), men i dag veit ein ganske godt at eit samfunn er noko dynamisk som står under konstant forandring. Takka vera nymusikologien sine gjennomgripande forandringar i musikkvitskapen — som bl.a. styrkte forholdet mellom musikk og sosiologi — vil eg helst ikkje nekta dette sterke

forholdet mellom musikk og samfunn i det heile tatt. Det å dechiffra musikalske element verkar då for meg som ein feil og litt gammaldags veg; fordi resepsjonsomgrepet då blir misbrukt i mangelen på nyansering.

Akkurat derfor deler musikkhistorikaren Mark Everist sjølve resepsjonsomgrepet opp i både *verknad* (jf. eng. *effect*) og atter i *resepsjon* (jf. eng. *reception*) [Everist 1999:379]. Everist vil helst fjerne resepsjonsomgrepet frå musikken sine statiske, produserande og komponerande aspekt, og fram til lyttaren sin dynamiske respons i det som Dahlhaus — inspirert av Walter Benjamin — kallar for *Nachleben* (jf. ty. *etterliv*). Akkurat dette utgangspunktet ønskjer eg òg å ta med tanke på resepsjon i denne oppgåva; ikkje berre fordi det lar seg sameina med dei viktige verdiane frå den performative vendinga (altså bevisstgjeringa av at musikk er noko dynamisk), men òg fordi *Nachleben* står ganske sentralt i casen min med tanke på kva som heng igjen etter at ein kritikar forlèt konserten og skriv om han.

Likevel har eg nød til å avgrensa omgrepet resepsjon, så derfor skal eg frå nå av berre visa til dei aspekta som kan formidla nasjonalitet. Samtidig ønskjer eg å minna om at resepsjonsomgrepet — som òg har ei sterkt tilknytning til psykologi — kan vera påverka av grunnvilkår som eg ikkje kjem til å presentera her: t.d. å kunna besøka ein konsert, å kunne høyra på og følgja med på musikalske forløp osv. Sjølv sagt kan ein òg tenkja seg personlege og intime grunnvilkår som kan formidla nasjonalitet — t.d. eins sinnstilstand etter at ein eventuell russisk kjærast har forlate ein. Slike aspekt ville utvilsamt kunna farga opplevinga av eit kutsjkistisk verk. Men likevel vil eg ikkje visa omsyn til slike personlege lagnadar, for dette ville gjera ei akademisk tilnærming til resepsjon heilt umogleg. Resepsjonen av det nasjonale kan altså bli formidla gjennom følgjande aspekt:

Smak. Min bruk av omgrepa *smak* og *smaksdom* må ikkje bli forveksla med det som Dahlhaus kallar for *Geschmack* og *Geschmacksurteil*, sidan tyskaren knyter desse to omgrepa til samfunnet: «Smaksomgrepet som blei formulert på 1900-talet [...] oppfyller utan tvil ein sosial funksjon: funksjonen av å halda saman ei gruppe i sitt indre, og til å avgrensa ho frå sitt ytre.» [Dahlhaus 1980:204]. Dette minner sterkt om Cheyronnaud sin tanke om fellesskap då det gjaldt nasjonal bruk av musikk (sjå avsnitt 3.5). Med omgrepa *smak* og *smaksdom* siktar eg her heller etter det som Dahlhaus kallar for »*privates*« *Gefühlsurteil* (jf. ty. »*privat*« *kjensledom*) [jf. *ibid.*:205]: altså noko som først og fremst

angår den individuelle lyttaren. Eg vil ta utgangspunktet i individet sin resepsjon og ikkje i fellesskapet sin smak, for akkurat den dahlhauske sosiale smaksdommen heng saman med diverse trendar eller kanonar som overskrid den personlege resepsjonen fram til det kollektive. På denne måten kan eg betre isolera musikk kritikaren frå andre sosiokulturelle straumdrag. Det betyr derimot ikkje at *privates Gefühlsurteil* og den kollektive smaksdommen eksisterer kvar for seg, for dei har stor innverknad på kvarandre. Ein kan godt samanlikna dei to med hjelp av det filosofiske spørsmålet om kven av egget eller høna som kom først.

Identitet. Eins identitet — som er samansett av mange ulike markørar som bl.a. seksuell identitet, kjønnsidentitet, religiøs identitet eller nasjonal identitet — viser veldig godt kven ein er, og kven ein ikkje er i forhold til andre. Til trass for at òg dette minner sterkt om både Cheyronnaud sin fellesskap eller Dahlhaus sin kollektive smaksdom, så reagerer Ruud sterkt på denne unyanserte måten dette omgrepet har blitt brukt på: i boka *Musikk og identitet* deler han identitet inn i fire ulike «rom» kor òg personlege og transpersonlege identitetsmarkørar — som altså ikkje er kollektive — finn plassen sin. Relevant for denne tematikken er hovudsakleg Ruud sitt «tidens og stedets rom» kor me kan finna nasjonale identitetsmarkørar [jf. Ruud 2013:208], men sidan eg i drøftingsdelen ikkje kjem til å sjå på forfattarane sine biografiske detaljar — av både metodologiske og avgrensande årsaker, kjem lyttarane/forfattarane sine nasjonale identitetar ikkje til å bli lagt fokus på i denne oppgåva.

Haldningar og stereotypiar. Desse to omgrepa heng tett sama med identitetsomgrepet som igjen påverkar eins nasjonale haldningar og stereotypiar. Eit godt døme på dette ville vore ein patriotisk USA-amerikansk haldning mot Austblokka under Den kalde krigen som tar opphavet sitt i USA-amerikanaren sin nasjonale identitet, som igjen tar opphavet sitt i amerikanaren sin geografiske, sosiale og kulturelle tilhøyrse. Identitet har altså på mange måtar ein slags omnipotens i denne oppgåva, sidan han påverkar og blir påverka av mange nasjonale faktorar. Desse nasjonale haldningane som kan påverka resepsjon, kjem eg seinare til drøfta meir med hjelp av forskning frå marknadsføring som nærmar seg dette aspektet på ein forfriskande og interessant måte, ettersom nasjonalitet står veldig sentralt i denne vitskapen.

Lyttemåtar. Ein vidare måte å få formidla det nasjonale i resepsjon på, er måten ein rett og slett persiperer musikken på. Dei tre musikkvitarane Hermann Rauhe, Hans-Peter Reinecke og Wilfried Ribke går ut frå at det finst mange ulike måtar å lytta til musikk på. Den måten som dei kallar for den *assosiativ-emosjonelle* eignar seg best til denne tematikken om nasjonalitet i resepsjonen [Rauhe, Reinecke og Ribke i Ruud 2016:57]. I denne lyttemåten projiserer den subjektorienterte lyttaren dei personlege og intime opplevingane sine til musikken, og koplar dei saman. Utover det finst det òg ein lyttemåte til som ein kan få formidla nasjonalitet med: den såkalla *empatiske resepsjonen*. Lyttaren vil her oppdaga noko i musikken som hen legg fokus på. Då er det altså mogleg å bevisst spora det nasjonale med hjelp av musikalske element (gjerne stiltrekk frå avsnitt 3.4.2)

Arrangement-relaterte detaljar. Ein siste faktor som kan farga resepsjonen nasjonalt, er detaljar som heng saman med sjølve arrangementet (eller i casen min: konserten). Som ein kanskje allereie kan tenkja seg, så dannar denne faktoren ei veldig stor gruppe av detaljar som kan påverka resepsjonen før konserten, under konserten og til og med etter konserten. Slike detaljar opptre dessutan i mange ulike former: t.d. tekstar, plakatar, dekorasjon, programhefte, taler, minne, vurderingar etter konserten. Heile konsertopplevinga kan bli farga av desse detaljane, men den viktigaste detaljen som òg blir meir og meir populær, er det såkalla *før-konsert-snakket* (jf. «preconcert talks» eller «verkorieringar»). I boka si om *Verkanalyse som fortolkningsarena* gjer musikkanalytikaren Per Dahl oss merksam på korleis resepsjon kan bli manipulert av akkurat denne detaljen:

I de etter hvert stadig mer populære preconcert talks eller verkorieringar i forkant av en konsert åpnes det for en muntlig arena som presenterer både verkanalytiske og kontekstuelle momenter i tilknytting til kveldens konsertprogram/opera [Dahl 2011:21]

Alle desse ulike aspekta dannar såkalla delforståingar til den eigentlege resepsjonen. Og denne resepsjonen tar aldri slutt for han blir utvikla av ein såkalla hermeneutisk spiral.

[H]vis du leser den samme romanen om igjen etter ti år, så får du nødvendigvis også en noe annerledes erfaring. Verket står fram med nye betydningssjikt når tiden er gått. Dette betyr ikke at «alt» tilføres fra leserens side. Lesningen danner et vekslespill med det man må kalle verkets substrat, og er situert innenfor en tolkningstradisjon og en kulturell kontekst. [Guldbrandsen 2004:69]

Ifølgje Gulbrandsen er det altså ikkje berre delforståingane som er avgjerande for resepsjonen, men òg dei sosiohistoriske kontekstane som desse aspekta har opphava sine i. Derfor kan det berre dreia seg om ein hermeneutisk spiral, og ikkje ein hermeneutisk sirkel (slik som filosofen Hans-Georg Gadamer foreslo), fordi den sosiokulturelle tilnærminga forandrar seg stadig i tid og kultur. Heilskapsforståinga av verket er altså ikkje eit resultat, men ein openberr prosess som går mot det uendelege.

Snart — i metodekapittelet — kjem eg til å drøfta denne hermeneutiske spiralen, men på dette tidspunktet er det viktig å hugsa på kor mykje som kan påverka eins resepsjon av eit kutsjkistisk verk, og kor avhengig det er av historisitet.

3.7 Utanommusikalske tekstar

Ved sida av verket og resepsjonen, finst det òg tekstar om verket kor ein kan finna nasjonalitet. Ein kan møte desse tekstane i mange ulike formar og fasongar: kritikkar, meldingar, reklamer, plakatar, dekorasjonar, intervju osv. I slike dokument kan me altså finna ytringar som formidlar noko nasjonalt om musikken. Med tanke på dei dataa som ligg føre denne oppgåva sin case, ønskjer eg her først og fremst å drøfta dei som er tilgjengelege for meg: kritikkar i norske aviser, meldingar, reklamer og programhefte. Denne avgrensinga må skje både for at dette store forskingsobjektet blir handterleg, og for at eg ikkje sløser mykje plass til noko som uansett ikkje kjem til å bli drøfta seinare. Trass det må eg gjera tydeleg at det òg finst interessante aspekt ved andre utanommusikalske tekstar som kunne ha gjort denne oppgåva endå rikare, men desse tekstane har eg dessverre ikkje tilgang til.

Eg har allereie framstilt programhefte som ein arrangementrelatert detalj som kan påverka resepsjonen. Dette gjorde eg fordi dei oftast blir lest under konserten, og derfor føretrekte eg å nemna dei i resepsjonsavsnittet, men eigentleg er dei like godt utanommusikalske tekstar som dei andre. Me kan altså sjå at dette kapittelet si inndeling ikkje er — og ikkje kan vera — fast, for nokre element kjem alltid til å hamna i gråsoner.

Ein kan vel tru at skilnaden mellom ein musikkritikk og ei musikkmelding ligg i at meldinga blir utført på ein meir vurderande måte, mens kritikken sitt mål er å bli så nøytral som mogleg. Denne tanken stiller eg meg skeptisk til, fordi det som me i musikkvitskap lenge har oppfatta som nøytral drøfting — musikkanalyse — er like sterkt

påverka av sosiokulturelle strukturar som andre metodar. Derfor vil eg i denne oppgåva ikkje skilja mellom musikkritikk og musikkmelding. Kritikaren og musikkvitaren Joseph Kerman viser godt i sin artikkel *How we got into analysis, and how to get out at musikkanalysen* først og fremst bør betraktast med tanke på historia hans:

In fact, it seems to me that the true intellectual milieu of analysis is not science but ideology. I do not think we will understand analysis and the important role it plays in today's music-academic scene on logical, intellectual, or purely technical grounds. We will need to understand something of its underlying ideology, and this in turn will require some consideration of its historical context [Kerman 1980:314].

Nå vil eg ikkje debattera om musikkanalyse er ideologi eller ei, men det er viktig å hugsa på at musikkvitskap deler ei lang historie med akkurat dette fagfeltet. Utover dette bør ein vera klår over at dagens musikkvitskap har røtene sine i musikkritikkskriving kor både komponistar og kjente forfattarar som t.d. E. T. A. Hoffmann eller W. H. Wackenroder bana vegen for (tysk-)romantisk musikkestetikk; akkurat gjennom kritikane deira og gjerne på ein musikkanalytisk måte. I samtida deira blei ikkje berre geni-omgrepet diskutert, men òg nasjonalitet. Jost har funne ulike nasjonale fordømmar i kritikane til Liszt kor ein lett kan oppdaga at musikalske stilar blir omtala som nasjonale. Ifølgje Jost er det først og fremst den franske (oftast programmatisk) stilen som lid under denne bruken av nasjonalitet, fordi han blei fornødd til «underhaldning» (jf. «la France qui s'amuse»; fr. *Frankrike som underheld seg*) [jf. Jost 2008:447]. Den tyske stilen derimot, blei — spesielt med hjelp av autonomiestetisk tankegods — hylla til å vera meisterleg, alvorleg og ekspressiv. Eg går her ikkje nærmare inn i vidare, elementær musikkhistorie, men akkurat for casen min er det veldig viktig å vera klår over musikkritikkane sine gamle, nasjonale røter.

3.7.1 Musikkritikken i Noreg

I den tidlege byrjinga av det 20. hundreåret i Noreg var den nasjonale kritikstilen først og fremst prega av Noreg sin «nasjonalhelt» Edvard Grieg, som satte tydelege spor etter seg i den oppvaksande komponistgenerasjonen. Musikkhistorikaren Nils Grinde gjer derfor tydelig at det norske musikklivet hadde «et forholdsvis sterkt konservativt og nasjonalt preg» [Grinde 1993:210], og komponistar som komponerte utanfor dei

konservative rammene (t.d. Fartein Valen eller Arvid Kleven), blei utsett for grove og fornærmande kritikkar:

[Klevens *Symfoniske fantasi* er] et misfoster [...] av sterk degenererende bløddyrt [...]. Det var ufyselig stygt at se til, og naar professoren [dirigent Schnéevoigt] klemte på det, ga det en lyd som gjorde ondt i trommehinderne og fik haarene til at reise sig paa ens hode. [Trygve Torjussen 1926 i Ørstavik 2013:14f]

Med slike ord blei det veldig tydeleg at mange i det norske musikklivet føretrekte konservative, nasjonale komponistar som David Monrad Johansen eller Geirr Tveitt. Det at musikkritikken i Noreg blei så konservativ og nasjonalistisk i byrjinga på 1900-talet, skyldast ifølgje Ørstavik bl.a. av at musikkmiljøet ikkje var stort, og at dei fleste komponistane og muskarane sjølv jobba som musikkritikarar [ibid.]. Grinde peikar i tillegg på at det ikkje skjedde før omkring 1960, at dodekanfonien fikk meir gjennomslag i Noreg, men musikkritikken kunne ikkje fokusera lenge på denne stilen, for «ganske snart etter [kom] påvirkninger fra de nyere retninger i europeisk musikk: elektrofonisk (elektronisk og konkret musikk), neo-ekspressjonisme, aleatorikk osv.» [Grinde 1993:211]. Med dette blei òg diskusjonen om det nasjonale etter kvart lagt bort, og kritikarane hadde nød til å skriva meir om den «nye» musikken og «nye» teknikkar som t.d. klangflate-komposisjonar, elektronisk instrumentering, eksperimentering osv. [jf. Ørstavik 2013:16].

Både Grinde og Ørstavik viser til at spørsmålet om det nasjonale må betraktast i forhold til historia, men det betyr slett ikkje at ein slutta med å bruka nasjonale (og for så vidt òg nasjonalistiske) utsegner i musikkritikkar etter 1960, for me kjem til å møta på nasjonale ytringar frå 1990-talet lenge etter at den såkalla sensasjonsavisa blei populær frå ca. 1970-talet av. Når det gjeld akkurat sensasjonsavisa, så er det to ting eg ønskjer å gjera merksam på: for det første har musikkkritikksjangeren forandra seg drastisk i løpet av heile hundreåret. Det som før ein gong var prega av musikkanalyse, biografiske detaljar og akademiske tilnærmingar, har ifølgje Ørstavik byrja å fokusera på sjølve opplevinga, framføringa, arrangementet og ikkje minst synsing [jf. ibid.:9f]. Dette heng saman med at ein i mange konservative konserthus berre fikk høyra kjente verk om att og om att, slik at det eigentleg blei framføringa som distingverte konsert frå konsert, og

ikkje musikkverket. For det andre var det ifølgje Cecilie Wright Lund framleis nok plass til kunstmusikalske musikkritikkar i dei første sensasjonsavisene i omtrent 1975/1976 (89% musikkritikkar om kunstmusikk), men desse kritikkane blei fram til 1998/1999 meir og meir fortrent av kritikkar som omtalar pop, rock eller jazz (då berre 30% musikkritikkar om kunstmusikk) [Lund 2000 i *ibid.*:18].

Me ser altså tydelig at både sjølv mediet musikkritikk og det nasjonale innhaldet deira har gått gjennom djuptgåande forandringar. Denne utviklinga heng sjølvsagt tett saman med heilt praktiske faktorar som t.d.

- Kven skriv musikkritikken?
- Kva musikk handlar kritikken om?
- Kor blei kritikken publisert?
- Kven er adressaten til kritikken?
- Er kritikken del av ei dagsavis, eller eit fagtidsskrift?

Slike spørsmål må ein utan tvil ta omsyn til når ein vil forska på musikkritikkar, men i denne oppgåva har eg valt å avgrensa meg frå dei av to grunnar: her ønskjer eg å fokusera på casen min, og sidan Oslo-Filharmonien berre har spelt kutsjkistisk musikk i Oslo er avislandskapet om desse konsertane uansett allereie ganske trøgt. Utover det kjem eg til å drøfta kritikkane på ein både estetisk og analytisk måte; det vil seia at forholdet mellom nasjonalitet og sjølv musikken kjem til å ta mest plass. Naturlegvis kunne eg sjå nærmare på skribentane, avisene, biografiske detaljar, politiske og økonomiske aspekt osv. — som sikkert òg ville resultera i interessante funn, og ikkje minst i interessante nye problemstillingar, men då ville eg ikkje kunna bruka nok plass på nasjonalitet som fenomen i løpet av Oslo-Filharmonien sin eksistens. I denne oppgåva vil eg altså ikkje fokusera på *kven* som skreiv noko nasjonalt og *korfor*, men heller på *kva* blei skrive og *korleis*. For til sjuande og sist kan eg berre med hjelp av dei sistnemnde to spørjeorda svara på den eigentlege problemstillinga mi.

3.8 Samandrag

Med hjelp av dette oversynet over teoriar og tankar rundt forholdet mellom musikk og nasjonalitet, kunne me sjå at alle ledd i den musikalske prosessen er ramma av dette forholdet: komponisten, verket, utøvarane, lyttaren og kritikaren. Utover det blei det klårt

at alle dei levande ledda kan vera påverka av ein nasjonal (musikk)identitet. Dette gjeld i størst grad lyttaren, sidan dei aspekta som kan la persipera det nasjonale i eins resepsjon, er sterkt påverka av nasjonalidentitet. Då er det viktig å hugsa på Cheyronnaud sitt moment om at denne identitetensmarkøren lagar to fellesskap: eit me-fellesskap og eit dei-fellesskap. Og akkurat dette dei-fellesskapet får i kutsjkistisk musikk ifølgje Maes ein endå lengre distanse frå me-fellesskapet (her det norske fellesskapet) på grunn av dei mange eksplisitte og implisitte nasjonale stiltrekka som ein ikkje berre kan finna i notane, for nokre av dei implisitte stiltrekka berre kan oppfattast av ei framføring, eller musikken sin écriture. Ein formidabel parallell til desse implisitte stiltrekka dannar t.d. ujamne metrum i norsk folkemusikk som ein ikkje kan lesa i notane — viss han i det heile tatt er notert, for ein tar rett og slett ikkje omsyn til dette implisitte stiltrekket der.

Mange av desse stiltrekka treng derimot noko anna til for å bli oppfatta: historisitet. Dette skyldast det nære forholdet deira til dei mange sosiokulturelle eigenskapane som er bunde til eit samfunn i tid og stad. Me ser altså tydeleg at denne tematikken berre kan nåast med hjelp av reiskapar som er utanfor det musikkvitskapelege. Derfor er det særdeles viktig å finna kunnskap med hjelp av eit stort og tverrfagleg forskingsapparat, for fram til nå er det tydeleg at andre vitskapar — som t.d. lingvistikk, historie, psykologi, litteraturvitskap og sosiologi — gir stort utbytte i denne tematikken om det nasjonale.

4 METODE

4.1 Datainnsamling

Dataa i denne oppgåva søkte eg på to ulike stader: Oslo-Filharmonien sine egne arkiv (dvs. databasen OPAS, OPAS-hist og programheftesamlinga) og Nasjonalbiblioteket si avissamling. Med hjelp av både dei to OPAS-databasane (alle framføringar frå 1978 til 2016) og ei stor excel-liste (alle framføringar frå 1919 til 1978) kunne eg finna ut nøyaktig når Mogutsjaja kutsjka sine verk har blitt spelt av Oslo-Filharmonien. Med dette oversynet gikk eg då gjennom programheftesamlinga, og noterte all relevant informasjon om konsertane. Når det gjeld kritikkar og meldingar, gjorde eg omtrent det same: på heimesida til Noregs nasjonalbibliotek [Nasjonalbiblioteket, nettstad] søkte eg med hjelp av oversynet mitt etter alle framføringar.

Eg søkte dei enkelte konsertane gjennom komponisten sitt etternamn, og tok omsyn til at det kan finnast fleire skrivemåtar for namna deira: Borodin (òg: Borodine), Musorgskij (òg: Musorgsky, Mussorgskij, Mussorgsky) og Rimskij-Korsakov (òg: Rimsky-Korsakov, Rimskij-Korsakoff, Rimsky-Korsakoff). Avgjerda om at akkurat etternamnet skulle danna søket sitt nøkkelord, tok eg fordi ein kan trygt gå ut ifrå at ein utanommusikalsk tekst i det minste inneheld komponisten sitt etternamn; ein ville jo ikkje skriva om «Edvard» sin *Peer Gynt-suite*. Ved å setja «~1» bak kutsjkistane sine namn (og rettskrivingsvariasjonane deira) i søkjefeltet på heimesida, kunne eg i tillegg ikkje berre utelukka eventuelle skrive- og skannefeil (t.d. Mussorfskij eller Eimskij-Korsakov), men òg få resultat dei gongane etternamnet har blitt brukt som adjektiv (t.d. borodinsk) eller i genitiv (Mussorgskijs). Eg har ikkje ekskludert nokre aviser frå søket, og gjekk gjennom alle treff som kom opp i databasesøket for kvar konsert. Eg avgrensa tidsperioden som kritikken eller reklamen kunne blitt skriva i, til éin kalendermånad før og éin kalendermånad etter framføringa. Ettersom nokre kritikkar var i avisa allereie éin dag etter konserten, mens det kunne ta meir tid før nokre andre blei publisert, hadde eg nød til å vera «raus» med tidsperioden. Det same gjaldt sjølvsagt òg aviskjeldene som kunne bli skriva før konserten. Innsamlinga av dataa var ein veldig lang prosess.

4.2 Dataavgrensing

Som allereie nemnt i resepsjonsavsnittet i teorikapittelet (sjå avsnitt 3.6) er det òg «arrangement-relaterte detaljar» — t.d. plakatar, dekorasjonar, manuskript til eventuelle før-konsert-snakk o.l. — som kunne yta hjelp til eller utvida forskinga mi. Eg valde likevel å ikkje ta omsyn til dei, for dei blei ikkje samla på eller gøymt av Oslo-Filharmonien. Dei finst altså — dersom dei i det heile tatt framleis eksisterer — kanskje berre i små delar, men iallfall ikkje i ei fullstendig, historisk samling.

Ei vidare primærkjelde som eg kunne ha brukt til å nærma meg denne tematikken, ville vore opptaka til framføringane. Allereie i avsnittet om *klingande realiseringar* og *écriturar* (sjå avsnitt 3.4.1) peikte eg på at dette derimot ikkje lenger mogleg sidan Norsk rikskringkasting fram til ca. 1970-talet har spelt over dei gamle ljodbanda for å spara materiale. Dermed blei dessverre eit halvt hundreår av framføringshistorie ugjenkalleleg sletta. Desse opptaka ville vore svært relevante for denne oppgåva, sidan me allereie har sett at nokre nasjonale stiltrekk berre finst i utøvd form. Hadde opptaka framleis eksistert, ville det derimot ha vore interessant å finna ut om dei utanommusikalske tekstane sine nasjonale ytringar kunne kongruera med auditive aspekt frå opptaka, og om kritikkane derfor kunne vinna endå meir truverd.

Andre relevante data kunne komma frå intervju med enten dei tilsette og utøvande på den eine sida — t.d. dirigentane, musikarane eller programkomitéen — eller konsumentane på den andre sida — t.d. publikummarane eller kritikarane. Slike intervju finst heller ikkje for denne tematikken. Med tanke på at Oslo-Filharmonien blei grunnlagt i 1919 er det ikkje lenger mogleg å samla inn nok interrogativt materiale — spesielt frå dei tidlegaste konsertane. Dette ville resultera i at kjeldeforholdet til denne tematikken ville blitt altfor skeivt historisk sett. Det sama gjeld eventuelle kognisjosvitskapelege og psykologiske forsøk med å t.d. måla emosjonar og reaksjonar til vedkomande under framføringsprosessen. Slike teknologiske tilnærmingar kan utan tvil vera spennande for nyare forskingsobjekt, men med tanke på casen min, ville dei gi eit forvrenga bilde om både nasjonalitet og orkesteret si historie. Utover dette stiller det elementære spørsmålet seg — både ved intervju og teknologiske målingar — kva ein eigentleg skulle vera ute etter. Kva for nokre kjensler skulle målast i ansiktet, og kva for nokre spørsmål skulle spørjast i intervju? Dei fleste involverte er ikkje musikkvitskapeleg fagfolk, og dei veit

som regel ikkje korleis nøyaktig nasjonalitet kan bli formidla gjennom musikken. Korleis bør ein då stilla spørsmåla sine og samtidig unngå at intervjuobjektet blir påverka av forskaren? Når kunne eins nasjonale bakgrunn gjera informanten inhabil?

Ei siste avgrensing eg har nød til å ta er forfattarane og dei biografiske opplysningane deira. Den same historiske ubalansen som eventuelle intervju ville resultera i, ville eg òg ha kome fram til dersom eg hadde grundig undersøkt dei biografiske bakgrunnane til kritikarane, skribentane og avisene på grunn av altfor lite tidlig materiale. Utover det ville denne informasjonen som i denne casen ville bestå av ein kolossal mengde data, føre til at det eigentlege formålet mitt — det å kunna sjå på nasjonale ytringar i forhold til musikken som har blitt framført, drukna i han. Derfor valde eg å sjå bort frå desse faktaa sjølv om dei absolutt kunne vera svært relevante i liknande problemstillingar; t.d. dersom eg på same måte som Ørstavik berre hadde fokusert på ein forfattar.

4.3 Metodologisk mangfald

I avsnittet over har eg introdusert kva for data eg kjem til å ta utgangspunkt i i denne oppgåva. Nå ønskjer eg å kjapt visa korleis eg kan forska med dei. Det er spesielt viktig for meg å poengtera at tverrfagleg forskning er avgjerande for å kunna svara på problemstillinga. Derfor kallar eg dette avsnittet òg for «metodologisk mangfald» med omsyn til dei mange ulike, akademiske områda. Grunnen til korfor eg legg så mykje vekt på tverrfaglegheit, er noko me allereie kunne sjå i teorikapittelet, kor me på fleire stadar hadde nød til å betrakta saksforhold gjennom vinklar som ligg utanfor «tradisjonell» musikkvitskapeleg forskning.

Som allereie nemnt hadde ein auditiv analyse av framføringane sine ikkje-eksisterande opptak godt bidratt til å nærma seg dataa. Dei ville altså ikkje berre danna nye data, men òg hjelpa til å forstå andre data. På grunn av fråvere av tilgjengelege opptak av OFO, må eg altså ta utgangspunkt i Guldbrandsen sitt *écriture*-omgrep kor eg berre må gå ut frå at dei implisitte russiske stiltrekka har blitt formidla og oppfatta på ein tilstrekkeleg måte utan å ha bevis for det. Dette er veldig leit og bittert for ein forskar i dette fagfeltet, for akkurat det som Roland Barthes i *Rasch* kallar for musikk som *kropp* og *somatemane* [jf. Barthes 1994:106 og 1994:112], har inga moglegheit til å komma seg i forskinga. Utover det bør ein vera klår over at skilnaden mellom den skrivne musikken og den framførte

kan vera veldig stor; uansett om ein har eit velkolert indre øyre for imaginære framføringar eller ei. Eit fortrefteleg døme på ein renommert komponist og dirigent som trass mykje kunnskap kan bli overraska av denne store skilnaden mellom notar og framføring, er Pierre Boulez, som mellom anna har uttalt: «You read the score, which was of great interest, and then you *heard* the score, and the image was completely distorted. Therefore it took a certain amount of time to get the scores properly performed» [Boulez i Gulbrandsen 2011a:10].

Same kva, eg må iallfall nærma meg dataa med hjelp av musikkanalyse, sidan notane er dei einaste «innommusikalske» kjeldene eg har. Slik kan eg vurdere om dei uttrykte idéane om det russiske kan samsvara med *écriturane*, fordi ei kopling mellom dei to kan vera openberr og av betydning. Eit godt døme til dette kunne vera ein kritikk som roser Rimskij-Korsakov sin russiske stil sjølv om OFO eigentleg har spelt hans *Capriccio spagnolo* — eit verk som imiterer det spanske. Bortsett frå slike tydelege koplingar blir det derimot fort veldig tynn is for meg, for berre med den utanommusikalske teksten som utgangspunkt kunne eg spekulere i om t.d. *Sjeherazade* sine russiske farger frå ein kritikk refererer til orkestreringa og harmonikken (som eg kan finna i notane), eller heller til orkesteret sin klang under framføringa (som eg ikkje har kjelder på). I tillegg må eg passa meg for å ikkje overanalysera verka og *écriturane*. Dette er det to veldig viktige grunner til: for det første må musikkanalysen ikkje få ei «autonom» eller ei «objektiv» stilling i denne drøftinga, for ein bør behandla denne metoden i samsvar med historia hans, og vera klår over at òg han er ein sosiokulturell konstruksjon. For det andre kjem kjeldene — verken programtekstane eller aviskjeldene — neppe til å invitere til ein grundig analyse fordi desse kjeldene sine adressatar stort sett er samansett av publikummar og musikkinteresserte; altså ikkje berre musikkvitarar. Derfor er det for meg openbert at ikkje heller musikkanalysen kan vera den einaste reiskapen min, og at eg igjen bør søkja støtte andre fagområde.

Ved sida av musikkanalysen, må ein ikkje gløyma at musikkritikk òg er ein litterær sjanger. Derfor kan det lønna seg å nærma seg dataa gjennom ein sosiolingvistisk diskursanalyse etter sosiologen Reiner Keller:

Den sosiologiske diskursforskinga er opptatt av samanhengen mellom det å snakka/skriva som handling eller sosial praksis, og (re-)produksjonen av

meinungssystema/vettordningar, og dei sosiale aktørane som er bunde til det, og reglane og ressursane som prosessen byggjer på, og konsekvensane til det sosiale kollektivet. [Keller 2004:7]

I opposisjon til den tyske filosofen og sosiologen Jürgen Habermas og den franske filosofen Michel Foucault ønskjer Keller å på ny etablera diskursanalysen som eit sosiologisk verktøy etter at han har blitt brukt og misbrukt gjennom tida. Likevel er Keller ganske klår over at han ikkje tilbyr ein spesifikk metode, men heller eit forskingsperspektiv som kan tilpassast til mange ulike fagområda [jf. *ibid.*:8]. Eg ønskjer her ikkje å ta opp denne debatten, sidan det for meg er uansett klårt at eg ikkje kan vera ute etter «den eine» metoden som «avslører sanning». Samfunnsvitaren Øivind Bratberg oppfattar diskursanalysen som berre ein del i den store granskingsmetoden som han kallar for *tekstanalyse*. Analysen hans sett seg stort sett saman av dei fem vesentlege metodane diskursanalyse, idéanalyse, innhaldsanalyse, retorisk analyse og kjeldegransking [jf. Bratberg 2017:22ff]. I boka *Tekstanalyse for samfunnsvitere* skriv han tydeleg korleis desse fem analysetypene ikkje maktar å gi resultat av teksten. Metodologen og pedagogen Jan Grue tilføyer utover det i ei bokomtale av denne boka at dei ulike analysetypene heller viser til korleis teksten har blitt skriva:

[D]et ville vært mer presist å beskrive tekst som materiale, som et kaleidoskop, et narrespeil – eller kanskje en kikkert, som tvinger oppmerksomheten i en bestemt retning. Og det krever mange slags analytiske ferdigheter for å se hvordan kikkerten er skrudd sammen. [Grue 2014:492]

Det er altså svært nødvendig å analysere ein tekst på ulike nivå for å få ei breiare forståing for han. Dette er utan tvil også tilfelle for forskinga mi. Også musikkritikk er laga med hjelp av retoriske grep, innhaldsformidling, deling av personlege opplevingar osv. Derfor verkar det plausibelt for meg — særleg etter alle desse tverrfaglege tilnærmingane — at musikkritikken ikkje kan vera eit unntak når det gjeld ei nyanserende og tverrfagleg forskning.

Likevel saknar eg eit relevant omgrep i Bratberg si forklåring om tekstanalyse: hermeneutikk. Allereie då det gjaldt resepsjon kunne me dra nytte frå den såkalla hermeneutiske spiralen som hjelper til å erkjenne heilskapsforståinga som noko samansettjande av delforståingar. Nå unngår eg med vilje ordet *samansett* for å minna om

at denne forståinga er ein prosess, og ikkje eit resultat. Det er også på tide å gjera tydeleg at eg — i motsetjing til Leo Treitler — skil strengt mellom fortolking og sjølv hermeneutikken. Det førstnemnde omfamnar akkurat at det som Treitler kritiserer hjå Arthur Groos: interpretasjon og problematiseringa hans med tanke på overtolkning [jf. Treitler 2000:49f]. Denne debatten er ikkje relevant for denne oppgåva som er grunnen til at eg ikkje tar han opp. For her er eg meir interessert i den sistnemnde hermeneutikken. I denne oppgåva ønskjer eg å bruka hermeneutikk på same måte som musikkvitaren Lawrence Kramer; altså som ein slags metode. Grunnen til det ligg både i musikken eg drøftar og det metodologiske valet eg har tatt. Som allereie nemnt i kapittel 2, har kutsjkistane ein relativ diletantisk bakgrunn. Ein kan med andre ord ikkje gå ut frå at det finst «gjennomtenkt innhald» i kvar einaste kompositoriske detalj à la J. S. Bach eller Stravinskij, som fører til at overtolkande interpretasjonar uansett ikkje kan vera bygd på eit solid fundament her. Hermeneutikk er rett nok veldig tett knytt til interpretasjon — dvs. framført musikk, men sidan det ikkje lenger finst opptak frå heile tidsperioden til casen min, kan eg ikkje gå gjennom ulike interpretasjonar av kutsjkistisk musikk på nokon måte. Derfor vil eg for denne metodologiske tilnærminga bruka det som Kramer kallar for eit hermeneutisk vindauge:

Hermeneutic windows tend to be located where the object of interpretation appears — or can be made to appear — explicitly problematical. Interpretation takes flight from braking points, which ususally means from points of under or overdetermination: one the one hand a gap, a lack, a missing connection; on the other, a surplus of pattern, an extra repetition, an excessice connection [Kramer i Beard og Kenneth 2005:79]

Det metodologiske valet mitt må bli forstått med tanke på dataa mine som er sett saman av utanommusikalske tekstar og kutsjkistisk musikk. Idet eg prøver å finna ut korleis nasjonale ytringar har blitt brukt, kan eg ta utgangspunktet i ein hermeneutisk spiral, og tyda både den utanommusikalske teksten og verket — saman med verket sin imaginære écriture — som delforståingar, fordi kjeldeforfattaren må ha hatt med minst ein av delane å gjera. Rett nok finn eg då berre nokre delforståingar av uendeleg mange moglege delforståingar, som fører til at eg aldri kan slutta på andre aspekt enn sjølve forholdet mellom realiseringa og den nasjonale ytringa; akkurat det eg er ute etter. Andre delforståingar kan eg ikkje komma fram til, ettersom eg bevisst ikkje tar med dei enkelte

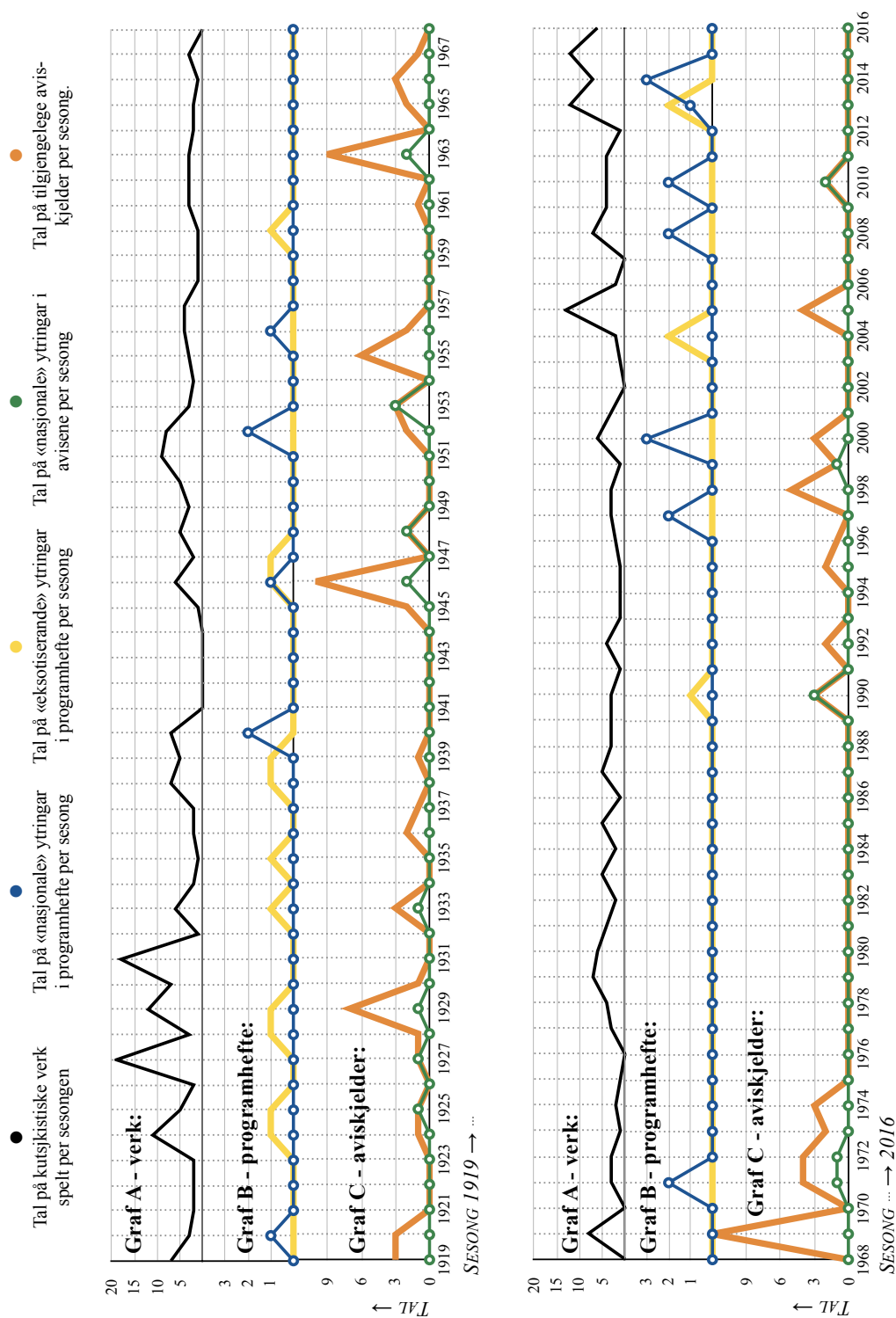
forfattarane. Dette forhindrar ei fullstendig hermeneutisk heilskapsforståing, og derfor kan heller ikkje hermeneutikk vera ein sjølvstendig metode til denne oppgåva. Tvert imot, metodologisk sett kjem alle metodar som eg nyttar meg av til å stå under ein hermeneutisk ægide. Dette blir først og fremst viktig når eg i mitt siste kapittel skal prøva å svara på problemstillinga, for ein må hugsa på at kunnskapen som eg då har kome meg fram til, er ein prosess, og ikkje eit resultat. Denne oppgåva er med andre ord ikkje «sjølvstendig», og kan ikkje heller vera det, for denne tematikken treng langt fleire vidare delforståingar som andre forskarar bør undersøkje (sjå avsnitt 7.3).

Ved sida av musikk- og tekstanalyse kan eg nærma meg dataa med hjelp av historisk gransking. Men eg veit derimot at eg ikkje kan nå svaret på problemstillinga gjennom berre ei historisk systematisering kor eg — på ein kvantitativ måte — ser på ytringane og når dei har blitt skrive. Sjølv sagt ville ei slik tilnærming kunne vise trendar og tendensar, men samtidig må eg minna om at òg slike ytringar må betraktast med tanke på historisitet. At nasjonale ytringar t.d. kunne ha vore meir på moten i 1940-talet enn på 1990-talet seier seg sjølv gjennom fundamental europeisk historiekunnskap (t.d. propaganda under nasjonalsosialismen). Utover det ville ei historisk tilnærming krevja endå meir historiske data enn berre når eit kutsjkistisk verk har blitt spelt. Då måtte eg i det minste vita meir om dirigentane, sosiale forhold mellom kritikarane og andre som var til stades på konserten, og dette kan eg — som allereie forklårt tidlegare — ikkje gjera på grunn av avgrensinga mi. I tillegg ville ein slik kvantitativ metode ikkje kunne svara på *korleis* kutsjkistisk musikk har blitt omtala nasjonalt, men *kor ofte*. På denne måten ville eg rett og slett ikkje kunna svara på problemstillinga til denne oppgåva.

Me ser altså tydeleg at eg må velja ein kvalitativ metode i denne oppgåva som hovudsakleg baserer seg på musikk- og tekstanalyse som baserer seg på hermeneutiske prinsipp. Likevel vil eg gjera merksam på at ei historisk og systematiserande tilnærming kan vera eit nyttig hjelpemiddel for denne forskinga, men at ho samtidig ikkje er i stand til å gi relevante svar til problemstillinga av seg sjølv. Det er akkurat derfor eg vil dra nytte av ei slik grafisk framstilling i det neste kapittelet kor eg framstiller dataa mine.

5 DATA

I dette kapittelet skal eg framstilla dei samla dataa for å skapa eit oversyn over både casen min og materialet han byggjer på. Heile kapittelet bør jamførast med følgjande graf som eg sjølv laga med dataa mine som utgangspunkt (sjå *illustrasjon 3*).



Illustrasjon 3

Denne illustrasjonen er delt opp i to linjer (1919–1968 og 1968–2016) kor årstala viser til det første året i sesongen; 1919 er altså sesongen haust 1919 og vår 1920. Sommar-konsertane blir rekna som del av haustsesongen. Kvar linje består av tre grafar: ein svart• (graf A: tal på kutsjkistiske verk spelt av Oslo-Filharmonien), ein blå•-gul• (graf B: tal på både «nasjonale» og «eksotiserande» ytringar i programhefta) og ein grøn•-oransje• (graf C: tal på mengde aviskjelder og tal på «nasjonale» ytringar i desse kjeldene).

For å betre kunna handtera dataa valde eg å forska med det faktiske talet på gongar som eit kutsjkistisk verk blei spelt. Det betyr at eg ikkje handsamar fleire abonnementkonsertar som éin konsert. Sjølv om orkesteret spelte det identiske programmet i abonnement-konsert A og abonnement-konsert B (eller endå fleire framføringar), er det eit aktivt val som Oslo-Filharmonien har tatt med å spela eit verk i ei større konserteining. Derfor tilpassa eg mengda av data etter talet på kor ofte eit konsertprogram har blitt spelt: Viss t.d. eit kutsjkistisk verk har blitt spelt under både abonnement-konsert A og abonnement-konsert B, er det likevel berre eitt program og éin kritikk som blei skriva om denne konserteininga. Sidan eg ønskjer å forska med dei faktiske framføringane, må eg altså dubla talet på programhefte og kritikk for å unngå eit misvisande bilde av ytringane.

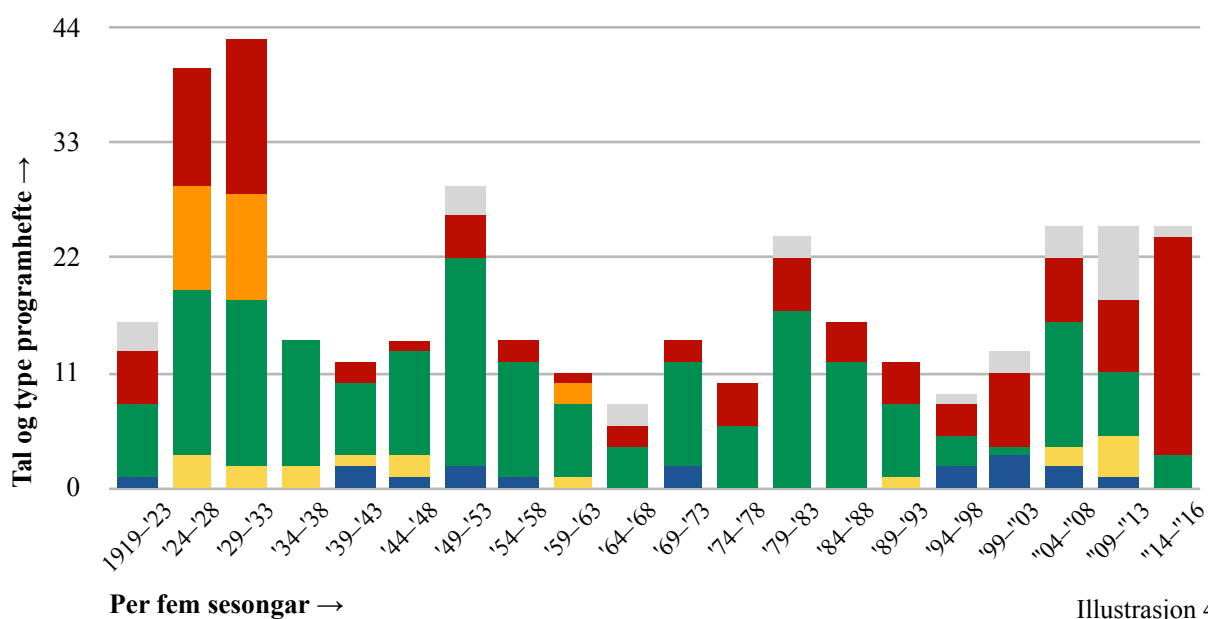
5.1 Kutsjkistiske verk (Graf A)

I avsnittet om Oslo-Filharmonien (sjå avsnitt 2.3) har eg allereie ramsa opp kva for nokre kutsjkistiske verk som har blitt spelt av orkesteret. I grafen kan me sjå at kutsjkistisk musikk verken blei satsa på eller gløymt av OFO. Det blei spelt betydeleg meir kutsjkistisk musikk fram til 1931, og frå og med 2013. Når det gjeld den sistnemnde «høgkonjunkturen», har eg nød til å føya til at desse framføringane stort sett er del av såkalla barne- og ungdomskonsertar. Då er det først og fremst Rimskij-Korsakov sitt *Humlas flukt* og Musorgskij sitt *Natt på bloksberg* som har blitt spelt. Derfor finn ein òg svært få utanommusikalske tekstar om desse konsertane. Det må og bli lagt til at under konserten den 16. februar 1925 kor det kutsjkistiske *Capriccio espagnol* ikkje var planlagt som del av konserten, var verket ei erstatning for eit anna verk av Stravinskij, som ikkje kunne bli spelt på grunn av sjukdom.

5.2 Programhefte (Graf B)

Nesten kvar av dei 364 konsertane med kutsjkistisk musikk som eg har funne i databasen hadde òg eit tilgjengeleg programhefte; Unntak er desse 14 konsertane kor eg ikkje kunne finna data: 27.10.1919, 08.11.1919, 06.12.1919, 22.11.1953, 18.08.1967, 25.06.1980, 26.06.1980, 15.06.1997, 03.12.2008, 04.12.2008, 06.12.2008, 01.11.2013, 02.11.2013 og 06.01.2015. Til denne oppgåva har eg dermed gått gjennom 350 programhefte.

Programhefta er bygd opp på mange forskjellige måtar. Gjennom illustrasjon 4 viser eg korleis dei er samansett. Eg har valt å gruppera fem og fem sesongar for eit betre oversyn. Nokre programhefte stødde konserten med hjelp av både biografiske eller musikkvitskapelege fakta (jf. *grønn*•). Nokre andre derimot viste ikkje meir enn komponistnamnet og verkittelen (jf. *raud*•), mens andre berre viste til det programmatisk innhaldet — dvs. songtekstar, bibelvers, dikt osv. — som verket baserer seg på (jf. *oransje*•). Dei 14 nemnde programhefta som manglar, visast med farga *ljosgrå*•. Utover desse ulike programtypane fann eg òg nokre få som inneheldt «nasjonale» ytringar (jf. *blå*•). Ved sida av dei har eg dessutan valt å skapa ein annan kategori ytring som var påfallande ofte brukt: eg kallar dei for «eksotiserande» ytringar (jf. *gul*•).



Illustrasjon 4

Eg kjem til å analysera og diskutera både dei nasjonale og dei eksotiserande ytringane i det neste kapittelet, men eg kan allereie nå forklåra overordna at eksotiserande ytringar hovudsakleg baserer seg på oppfatninga om at musikken formidlar noko *eksotisk*, *orientalsk*, *eventyrlig* osv. Eg bestemte meg for å ta med eksotiserande ytringar i illustrasjonane 3 og 4, ikkje berre på grunn av den relativ høge frekvensen deira, men òg fordi dei på ein implisitt måte kan formidla det russiske med hjelp av metaforar à la Maes sin *oriental otherness* [Maes 2002:81]. Likevel må eg presisera at både eksotiserande og nasjonale ytringar dannar eit tydeleg mindretal (9,35 %) samanlikna med t.d. biografiske programtekstar (50,00 %). Det eksisterer altså ikkje mange av desse ytringane, og dette gjer datamengda mi ganske beskjeden.

5.3 Aviskjelder (Graf C)

Som allereie nemnt i metodekapitlet har eg valt å ikkje forska med opplistingar — t.d. radioprogram — kor diskusjonen kring musikken ikkje får nok plass (sjå avsnitt 4.4). Aviskjeldene som er samansett av flest kritikkar og nokre få reklamar, inneheld nasjonale ytringar som eg òg i det neste kapittelet skal drøfta. Dei kjeldene som viser uttrykte idéar om det nasjonale utgjer 18,96 % av alle tilgjengelege kjeldene.

Grunnen til at eg ikkje tok med andre høgfrekvente ytringar, kjem av at desse kjeldene er langt rikare på refleksjonar og meiningar enn programhefta. Mens skribentane ofte kopierte same tekst om og om igjen frå programhefte til programhefte, var dette veldig sjeldan tilfelle hjå kritikarane. Me kjem til å oppdaga at nokre haldningar blei vist fram fleire gongar, men med omsyn til mangfaldet av refleksjonar og opplevingar ein kan finna i desse kritikkane, ville det vore feil å setja dei i strenge båsar. Eg kjem til å behandla nokre utsegner frå aviskjeldene som «eksotiserande» og nokre andre som «nasjonale» — på same måte som programtekstane, men i motsetjing til desse «simple» programtekstane vil eg helst ikkje låsa dei fast.

Til slutt vil eg nå gjerne bruka anledninga til å ramsa opp dei avisene som dannar grunnlaget til dataa mine: *Adresseavisen*, *Aftenposten*, *Dagbladet*, *Dagsavisen* (andre namn: *Arbeiderbladet*, *Social-Demokraten*), *Friheten*, *Halden Arbeiderblad*, *Laagendalsposten*, *Morgenbladet*, *Nationen* og *Telemarksavisa*. Bortsett frå sistnemnde og *Morgenbladet* har alle aviser vore dagsaviser.

5.4 Samandrag om dataa

Desse historiske tala viser dessverre veldig lite om synet på det russiske i forhold til samtida. Der kor eg personleg håpte at nasjonale ytringar kan visa til tendensar og samfunnshaldningar mot eller for det russiske (t.d. i løpet av Den kalde krigen), blei resultattalet lågt. Sjølv sagt kan ein prøva å finna tendensar ut frå desse dataa, men for ei akademisk oppgåve er tala dessverre ikkje signifikante nok. Det kan vera interessant å etterforska korfor det ikkje blei skriva aviskjelder om kutsjkistiske framføringar mellom 1975 og 1989, men ut frå både kjelde- og datagrunnlaget mitt, kunne eg berre spekulera på det.

Dette må ikkje misforståast som at desse tala er ubetydelege, for dei kan godt seia mykje om dei enkelte forfatarane, skribentane og redaktørane som skreiv og publiserte kjeldene. Med tanke på denne oppgåva derimot fell desse detaljane utanfor avgrensinga. Til trass for at desse dataa kanskje kan verka inkjeseiande ved første augeblink, vil eg i det følgjande diskusjonskapittelet likevel drøfta dei med hjelp av teoriane og metodane eg så langt har kome meg fram til. For ein forskar kan det alltid vera bittert å ikkje få stadfesta dei eigne tankane og forventingane sine gjennom datainnsamlinga, men når det gjeld vitskap og akademisk gransking, så er òg «inkje» resultat eller eit «lite» resultat eit resultat som framtidig forskning kan byggja vidare på — og ikkje minst skapa nye, hermeneutiske delforståingar.

6 DISKUSJON OG ANALYSE

I dette kapitlet ønskjer eg å undersøkje forholdet mellom dei kutsjkistiske komposisjonane og dei utanommusikalske tekstane som har blitt skrivne til ulike framføringar. Denne undersøkinga vil eg gjennomføra parallelt med ein diskusjon om kor lett dei ulike «nasjonale» og «eksotiserande» utsegnene lar seg underbyggja av det som forfattaren — altså programtekstskribenten eller musikk kritikaren — sannsynleg må ha opplevd under framføringa. Grunnlaget for denne persepsjonen dannar her verket sin imaginære écriture. På denne måten kan eg sjå nærmare på om ei nasjonal eller eksotiserande ytring har opphavet sitt i musikken eller kanskje andre stadar. Dette gjeld òg programhefta sjølv om dei strengt tatt har blitt skrivne før verket kunne ha blitt persipert. Dette gjer eg fordi eg trygt kan gå ut frå at ein skribent som er eller har vore tilsett i Oslo-Filharmonien må ha hatt ei eller ei anna form for hermeneutisk delforståing av verket, for elles kunne hen ikkje ha skrivne programmet.

I denne diskusjonen tar eg altså berre dei kjeldene for meg som inneheld nasjonale eller eksotiserande ytringar. Desse få kjeldene blir diskutert i kronologisk rekkjefølgje. Det er viktig for meg å gjera det tydeleg at nokre program inneheld identiske formuleringar — eller til og med heilt identisk tekst — med tidlegare program. Desse duplikata kjem eg ikkje til å undersøkje to gongar her, og derfor er talet på program i grafen frå siste kapittel ikkje det same som talet på dei undersøkte programhefta her (sjå *illustrasjon 3* i kapittel 5). Utover det vil eg igjen presisera at eg frå nå av ser bort frå kjelder som ikkje inneheld nasjonale eller eksotiserande ytringar sjølv om dei òg kan representera haldningar mot det russiske på ein meir subtil måte: Då t.d. kritikaren i 1919 karakteriserte Cui sin *Suite miniature* som «elskværdig» [*Morgenbladet* den 8. desember 1919, side 9], kan det teoretisk sett tyda på eit positivt syn på Russland eller russisk/kutsjkistisk musikk, men på grunn av avgrensinga mi som ekskluderer forfattaren, skribenten og redaksjonen, kan eg her på grunn av mangel på både kjelder og plass ikkje ta stilling til slike ytringar. Likevel ønskjer eg å gjera merksam på at akkurat slike haldningar kan vera fruktbare for vidare forskning.

For å betre kunna strukturera dette kapitlet har eg valt å gruppera primærkjeldene mine i fire kategoriar: kjelder om *respekt*, *eigenart*, *negativitet*, og *natur*. Desse fire

gruppene speglar dei mest karakteristiske ytringane til kjeldene, men må ikkje betraktast som strenge grenser, for nokre kjelder kan godt plasserast i fleire av dei fire kategoriane.

Kvar av desse kategoriane skal nå bli undersøkt med hjelp av ein tekstanalytisk og ein musikkanalytisk framgangsmåte. Musikkanalysen si djupn derimot er avhengig av kor grundig musikken blei drøfta i den utanommusikalske teksten. Det er viktig å hugsa på at eg gjer tekstanalysen gjennom Bratberg sine fem metodar *diskursanalyse*, *idéanalyse*, *innhaldsanalyse*, *retorisk analyse* og *kjeldegransking*. Ikkje alle av desse analysetypene kjem til å vera like relevante for kvar primærkjelde. Sjølv sagt vil eg prøva å utnytta det metodologiske mangfaldet som ligg til grunn for denne diskusjonen — og for så vidt òg heile oppgåva mi, men likevel vel eg bevisst bort nokre analysetypar viss resultatet deira blir for lite relevant for denne oppgåva. Dette går først og fremst ut over *kjeldegransking* som metode, for det er ganske klårt på førehand kor kjeldene mine kjem frå: dei er utdrag av programhefte og aviskjelder. Med tanke på sistnemnde kjelde, vil eg berre minna om sjangerutviklinga på ca. 1970-talet, etter kvart som avisa meir og meir blei til den såkalla sensasjonsavisa (sjå avsnitt 3.7.1). Etter å ha gått gjennom kjeldene vil eg resymera funna eg har kome fram til. Det er svært viktig og avgjerande at desse funna ikkje bør betraktast som «urørlege resultat». I metodekapittelet kunne me sjå at dei rett nok kan utgjera éi hermeneutisk delforståing av temaet, men at ein treng langt fleire kjelder til å danna nye delforståingar. Utover det kan svaret ikkje vera eit fast resultat, men heller ein prosess i samsvar med ein hermeneutisk spiral.

6.1 Kategori I: respekt

Kjelder som blei kategorisert til denne gruppa viser først og fremst respekt til den russiske kulturen. Me har allereie tidlegare funne ut at mange av dei kutsjkistiske stiltrekka ikkje stammar frå det russiske samfunnet i Russland, men gjerne frå meir «eksotiske» delar av det dåverande keisardømmet. Dette er veldig interessant å hugsa her, at dei musikalske særtrekka som tekstane refererer til, ofte ikkje er russisk-russiske (altså frå den russiske kulturkrinsen i Det russiske keisardømmet) i det heile tatt.

Forholdet mellom Noreg og Russland har i løpet av Oslo-Filharmonien sin eksistens vore svært ambivalent. Dette kjem me til å sjå fleire gongar i kjeldene i dette kapittelet.

På den eine sida har ein stor respekt for den russiske kulturen, men på den andre sida stiller ein seg skeptisk til dette samfunnet sine særtrekk. Eit godt døme på dette viser kritikaren og redaktøren Bernhard E. Olsen i 1917 — berre to år før OFO blei oppretta, kor han i ein artikkel om Dostojevskij beskriv inntrykka hans frå ei reise i Russland: «Tolv dage agterut i kalendertid ligger Rusland der baade hundreder av aar tilbake i opplysning og hundreder av aar foran Vesteuropa i intelligens» [Olsen i Furuseth, Thon og Vassenden 2016:218]. Den første primærkjelda eg ønskjer å drøfta her, viser akkurat til den eine delen av forholdet: den rike kulturen.

Modest Moussorgsky er en av de mest interessante skikkelser som den rike russiske musikk har fostret. [frå programmet til Musorgskij sitt *Natt på Bloksberg* og sin introduksjon til *Khovansjtsjina*; 28.11.1940]

Det er openbert at russisk musikk betraktast med ei viss form av verdsetjing. Når ein analyserer diskursen i denne programteksten, kan det vera interessant å sjå nærmare på ordet «fostret». Det å fostra er utan tvil ein lang prosess som hovudsakleg kan samanfattast som at den fostrande gir, mens den fostra veks av det. Med tanke på Musorgskij sin manglande kunstneriske utdanning, er denne ytringa nesten eit humoristisk paradoks. Musorgskij blei på mange måtar misforstått av fagfolk som ønska seg meir profesjonalitet, og på denne måten var det vanskeleg for han å utvikla — eller å «fostra» — si eiga form for musikalsk realisme; ikkje minst på grunn av Rimskij-Korsakov sine «korrekturar».

Dersom ein derimot nærmar seg teksten med hjelp av ein retorisk analyse, kan ein godt sjå at forfattaren satsa på ytringa sin *patos* som skal vekka kjensler. Og dette med god grunn: ein stor kultur som Russland som rommar mange ulike komponistar frå Glinka til Skrjabin, kan godt betraktast som rik. I tillegg kan ein òg sjå dette mangfaldet i akkurat dei to verka som OFO spelte på denne kvelden: mens *Natt på Bloksberg* har eit heller rått, brutalt og mystisk uttrykk, fortryller *Khovansjtsjina-introduksjonen* lyttarane først og fremst med ei lyrisk, melodios oppbygging. Då verkar det nesten sånn at komponisten si manglande kompositoriske utdanning blir skjult under eit teppe av musikalsk fantasi: «Når ein komponist som Musorgskij gjekk mot dei [prinsippa], utfordra han til inngrep i dei musikalske verka sine som, for å redde substansen, skulle jamna ut teknikken sin ‘dilettantisme’» [Dahlhaus 180:29].

Samanfattande kan eg altså hevda at kjelda er godt underbygd av det musikalske verket. Både som individ og som del av det russiske samfunnet, viser og beviser Musorgskij godt at den russiske musikkulturen er rik.

I vår neste kjelde kan me eigentleg ikkje sjå nokre eksplisitte nasjonale ytringar, men ei eksotiserande — rett nok relativt svakt. Eg valde å ta med denne kritikken likevel på grunn av eit tema som trekk seg gjennom ganske mange av desse kjeldene: klangfarge. Musikkanalytisk sett er *Sjeherazade* utan tvil eit verk med ei enorm vidde av klangfarger. Dette viste eg allereie tidleg i oppgåva då det gjaldt *changing background*-teknikken som eit kutsjkistisk særtrekk (sjå avsnitt 2.2.3).

Til slutt hørte vi Rimsky-Korsakovs rike og fargemettede symfoniske dikt «Scheherazade». Det er et blendende formet partitur, hvor instrumentasjonskunsten er drevet opp til det geniale. Temaene er klare, folkloristiske i sin opprinnelse og velgjørende inspirert. De flyter en beåndet og likevel lettfattelig melodisk strøm ut fra dette verket. [frå kritikken til Rimskij-Korsakov sitt *Sjeherazade*; *Arbeiderbladet*, 30.09.1946]

Det er tydeleg at det «folkloristiske i sin opprinnelse» lagar ein liten distanse mellom det vestlege Noreg og denne russiske musikken — akkurat det som kutsjkistane ønska seg så sterkt, men med tanke på respekt reagerer eg langt meir på bruken av ordet «genial». I motsetjing til daglegtale har dette omgrepet ei svært spennande stilling innanfor musikkhistorisk forskning, ettersom eit «geni» ofte refererte til komponistar som dreiv med absolutt musikk (framfor alle: Beethoven). Dersom eg altså vil nærma meg denne kjelda med hjelp av idéanalyse, støyter eg på eit paradoks: idet dei autonomiestetiske «genia» ikkje tillèt nokre former av mimesis — altså at musikk speglar eller imiterer røyndommen, så er det rett og slett interessant at akkurat Rimskij-Korsakov med dette veldig programmatisk verket har blitt kalla for «genial».

Men kva meiner eg eigentleg med *klangfarge* her? Klangfarge oppfattar eg her i denne konteksten som eit implisitt nasjonalt stiltrekk som ikkje må forvekslast med omgrepet i sin akustiske forstand (altså *timbre*), men heller ein viss komposisjonsteknikk eller ein «kompositorisk stil». Teknikken som legg meir vekt på klangfargene omfamnar først og fremst måten ein komponist behandlar orkesteret på, sjølv om det òg kan ha konsekvensar for den harmoniske utviklinga. Eg valde å unngå omgrepet *orkestrering*, for det kunne ymta om at nasjonal klangfarge berre finst i orkesterverk. Dette ville vore feil spesielt

med tanke på Musorgskij sitt *Bilde på ei utstilling* som opphavleg har blitt komponert for solo piano. Verket er derimot i dag truleg mest kjent som orkesterverk, etter ei orkestrering av Ravel. I tillegg valde eg òg å unngå omgrepet *instrumentering* til tross for at det kanskje ville vore like riktig (viss ikkje endå riktigare enn *klangfarge*). Grunnen til det ligg i mitt retoriske ønske om å visa tydeleg til kva kutsjkistane eigentleg prioriterte, og kva dei tok som utgangspunkt. Ifølgje Dahlhaus er det ved kutsjkistane ikkje lenger funksjonsharmonikk og kontrapunkt som dannar koloritten, men motsett veg: altså at koloritten fører til harmoniske og kontrapunktiske avgjerder:

Forståinga for at satslærereglane ikkje gjeld så strengt som Beethoven trudde eller påstod å tru, og for at nokre akkordprogresjonar, som ville vera feil i ein vanleg harmonisats, kan vera lov for kolorittens skyld, tvingar ein til å dømme mistanken om diletantisme, som i ulike gradar ramma nesten alle russiske komponistar frå det 19. hundreåret — bortsett frå Rubinstein, Tsjajkovskij og den seinare Rimskij-Korsakov — etter andre kriterium enn skolen sin. [Dahlhaus 1980:182]

Dahlhaus viser med dette godt at klangfarga har ei særstilling i kutsjkistisk musikk idet han bevisst ekskluderer Tsjajkovskij og Rubinstein, men klangfarge er slett ikkje noko særleg kutsjkistisk eller russisk. Også andre storleikar som Ravel, Berlioz, Wagner, Mahler eller R. Strauss har vist seg villige til å leggja frå seg harmoniske konvensjonar på grunn av klangfarge (t.d. Wagner sin berømte Tristan-akkord). Musikkvitaren Thomas Erma Møller viser til dei ulike nasjonale haldningane når det gjeld orkestrering på 1800-talet (spesielt til den franske og den tysk-austerrikske tradisjonen). Med hjelp av kjelder til R. Strauss peikar Møller på den tyske-austerrikske forakta for dramatisk-homofon musikk. På same vis ser franskmennene ned på den tyske symfoniske polyfonien, og meir og meir kan ein sjå at denne konflikten utvidar seg til mange retningar: politikk, ideologiar, prestisje osv. Instrumentasjon har på 1800-talet altså blitt til ein slags nasjonalitetsmarkør til trass for at me kan finn mange døme av tyskarar og austerrikarar som komponerte heller dramatisk-homofont (t.d. Liszt) og franskmenn som komponerte heller symfonisk-polyfont (t.d. Sain-Saëns). Når det gjeld kutsjkistisk (eller for så vidt òg annan russisk) musikk, seier Møller at denne musikken ligg «utvilsomt nærmere fransk enn tysk orkestrering» [Møller 2011:94]. Dette høyrer me først og fremst i den beskjedne bruken av polyfoni og den store satsinga på klangfarge hjå kutsjkistane. Allereie i kapittel

2 nemnde eg òg den såkalla *changing background*-teknikken — eit trekk som kan betraktast som svært kutsjkistisk, og som utgjer eit formidabelt døme på akkurat denne dyrkinga av klangfargemangfaldet ettersom teknikken rett og slett lever av mange ulike klangfarger.

Rimskij-Korsakov sitt *Sjeherazade* viser utvilsamt ein meisterleg bruk av orkesteret. Å kalla ham for eit geni er rett nok litt spist formulert og resulterer nok frå eit sterkt retorisk ønske om å hylla komponisten for tonespråket sitt. Med tanke på nasjonalitet og respekt derimot er det vel eit stort kompliment som kritikaren gir til denne kutsjkisten.

Den tredje kjelda eg ønskjer å drøfta, er ei som eigentleg ikkje seier mykje om den framførte *Capriccio espagnol* av Rimskij-Korsakov, men om ein annan russisk komponist som blei framført same kveld: Dmitrij B. Kabalevskij.

[Tittel:] Russiske «svisker» i ungdomskonsert [...] [D]et ble spilt utelukkende russiske verk som er blitt så populære i tidens løp at vi på musikkspåket kaller dem «svisker». Bortsett fra Kabalevskij's fiolinkonsert da [...] [D]ette verket tilhører en triologi «der komponisten har søkt å gi uttrykk for sovjetisk ungdoms idéer.» Stakkars folk! . . . Nei, den går ikke . . . [frå kritikken til Rimskij-Korsakov sitt *Capriccio espagnol*; *Arbeiderbladet*, 07.03.1973]

Idéanalytisk sett er denne kritikken eit formidabelt døme for det ambivalente forholdet som mange nordmenn må ha hatt til Russland: på den eine sida finst det openbert ein musikkvitskapeleg sjargong som brukast til å visa ovundring for det russiske (jf. «svisker»), på den andre sida kan ein nesten kjenna forakt mot det russiske (spesielt sovjetiske) systemet. Sjølv sagt kan ein godt tru at dette hang saman med den politiske situasjonen som bl.a. Noreg og Sovjetunionen har hamna i under Den kalde krigen, men likevel er det interessant å sjå at denne politiske rivaliseringa ikkje makta å ramma den russiske (spesielt presovjetiske) kulturen.

Med tanke på retorikk er denne kritikken òg eit godt døme for den framveksande sensasjonsavisa kor ein gjerne forlèt den saklege diskusjonen for å kunna uttrykkja egne erfaringar og meiningar. Spesielt den munnlege skrivestilen og bruken av distanserende hermeteikn viser dette svært godt. I tillegg kan ein òg lesa ein nesten total mangel på retorisk *logos* dersom ein vil nærma seg denne teksten med hjelp av

argumentasjonsstrukturen. Forfattaren spelar her berre med å vekkja kjensler om mislykka musikk utan å underbyggja momenta sine.

Seinast nå må eg òg visa til eit særdeles fornøyeleg paradoks: det verket det eigentleg er snakk om her — altså den russiske «sviska» — er Rimskij-Korsakov sitt *Capriccio espagnol*. Utan tvil er akkurat dette verket eitt av dei mest populære verka til denne kutsjkisten som ikkje dreier seg eksplisitt om noko russisk eller noko eksotiserande. I ein seinare kritikk frå 2009 hevdast det til og med at ein kan tru at Rimskij-Korsakov må ha vore spanjol på grunn av verket sitt spanske uttrykk:

Bare én av disse komponistene [Nikolaj Rimskij-Korsakov, Joaquin Rodrigo, Claude Debussy og Maurice Ravel] er spanskfødt, men det skulle en ikke tro når en hører de tre andre. Både Russlands Rimskij-Korsakov og Frankrikes Debussy og Ravel fremstår her «like spansk som noen». [frå programmet til Rimskij-Korsakov sitt *Capriccio espagnol*; 14. og 15.01.2009]

Det er tydeleg at forfattaren til «sviske»-kritikken tok utgangspunktet sitt i kutsjkisten sitt statsborgarskap og nasjonale sjølvforståing, utan å sjå nærmare på sjølve verket.

Naturlegvis kan ein argumentera for *Capriccio espagnol* sin russiske tøtsj ved å peika på nokre kutsjkistiske trekk i verket. Spesielt den andre *Variazioni*-satsen inneheld t.d. både ei engelskhornstemme som liknar på ei orientalsk skalmeie, og ei kromatisk, heterofon, podgoloski-liknande understemme ved celloane og kontrabassane (sjå *notedøme 3*).



Notedøme 3; *Capriccio espagnol*, II. *Variazioni*, t.46 til t.53

Ja, desse kan godt betraktast som kutsjkistiske trekk som har kome seg inn i dette spansk-imiterande stykket, men ein treng vel ganske skolerte øyre for å kunna kjenna dei igjen blant alle dei spanske stiltrekka. Dette fører oss tilbake til dei ulike lyttemåtane som kan påverka eins resepsjon på ein nasjonal måte. Dersom ein oppfatta *Capriccio espagnol* som eit russisk-klingande verk (jf. «russiske svisker») — openbert på grunn av russiske stiltrekk, må ein empatisk resepsjon liggja til grunn for denne oppfatninga, for berre her ville lyttaren oppdaga noko i musikken som hen legg fokus på. Denne måten å lytta på kan enten vera *strukturell-analytisk* eller *strukturell-syntetisk*, alt etter kva lyttaren er ute etter. Dersom hen vil finna ein detalj eller eit relativt lite element i musikken, kan ein ifølgje Ruud godt beskriva denne lyttemåten som ein *strukturell-analytisk empatisk resepsjon*. Viss derimot lyttaren vil oppdaga ein heilskap eller ein større kontekst som er samansett av fleire små detaljar, så er det snakk om ein *strukturell-syntetisk empatisk resepsjon* [jf. Ruud 2016:58]. I denne kjelda derimot er det meir sannsynleg at lyttaren la merke til kutsjkistiske detaljar som t.d. skalmeieimitasjonen av engelskhornet og/eller podgoloski-stemmføringa; altså ein strukturell-analytisk empatisk resepsjon.

Her er det for meg avgjerande å distansera meg frå sosiologen Pierre Bourdieu som meiner at lyttinga er ein sosialiseringssprosess som er meint til å danna smak [jf. Bourdieu 1984], men med akkurat desse lyttemåtane viste eg at lytting og smak ikkje treng å vera kopla saman, for både «sviske»-kritikken og «spanskfødt»-kritikken viser respekt til Rimskij-Korsakov sitt verk og at det fell i smak. Den dahlhauske *private Gefühlsurteil* av musikken er naturlegvis avhengig av lytteprosessen — Korleis elles kunne ein så persipera musikk? — men likevel oppfattar eg Bourdieu si tilnærming som altfor drastisk. Som ein konsekvens av dette, ville heile musikkopplevinga berre bli sortert i *smak* og *usmak*. Ei såpass grov tilnærming kan med tanke på dette subjettet sin kompleksitet umogleg vera tilstrekkeleg. Spesielt ved kjeldene om negativitet kjem me snart til å sjå at musikkopplevingane er veldig nyanserike.

For å resymera denne kjelda, er det viktig å sjå at dette ambivalente forholdet mellom denne norske kritikken og den russiske kulturen ikkje har noko å seia for korleis verket blir tatt imot. Utover det stiller eg spørsmålet om kor «nasjonsimiterande» eit verk må vera for å skjula komponisten sin eigen nasjonalitet. Det at *Capriccio espagnol* høyrer veldig spansk ut — men likevel oppfattast som eit russisk verk — kan altså grunngjevast

med at enten komponisten sitt statsborgarskap står sentralt i oppfatninga av verket, eller med at lyttaren bevisst er ute etter nokre analytiske eller syntetiske detaljar som fargar verket russisk. Eit «multinasjonalt» verk som Rimskij-Korsakov sitt *Capriccio espagnol* dannar derimot inkje enkelttilfelle, for dette paradokset rammar veldig mange slike «nasjonale imitasjonar» som sameinar komponisten sin nasjonalitet og verket sin imiterte nasjon: t.d. Mozart sin *Rondo alla turca*, Weber sin *Andante e rondo ungarese*, Grieg sin *Arabiske dans* frå *Peer Gynt*, eller Tsjajkovskij sin *Kinesiske dans* frå *Nøtteknekkjaren*.

Nå ønskjer eg å sjå nærmare på den fjerde og siste kjelda som viser respekt til den russiske kulturen.

Ingen har fostret bedre bassangere enn Moder Russland. Dessverre kommer kveldens solist ti år for sent. Kotsjerga, en russisk bamse på to meter, har en diksjon som får oss som knapt kan mer enn njet og pravda til å tro at vi forstår språket. [frå kritikken til Musorgskij sitt *Dauden sine songar og dansar*; *Aftenposten*, 29. og 30.09.2010]

Denne kritikken treng inga musikkanalytisk tilnærming sidan Musorgskij sitt *Dauden sine songar og dansar* berre blir kritisert med tanke på artisten og framføringa. Sjølve verket står ikkje i fokus her. Derfor lønner det seg her å berre bruka tekstanalysen som reiskap. Dette skulle ikkje vera altfor vanskeleg her, for på same måte som i den siste «sviske»-kjelda satsar også denne forfattaren på det humoristiske. Eg vil ikkje gå inn i ein diskusjon om i kva grad «Moder Russland» har vore «flink» til å fostra opp gode bassongarar, men med tanke på den populære, tyske songaren Ivan Rebhoff som marknadsførte seg sjølv med hjelp av russiske stereotypiar — dvs. stort skjegg, pelslue og eit stort russisk repertoar utan å vera russar i det heile tatt, understrekar ein slik kritikk at ein truleg hadde visse forventingar til russiske bassongarar. I tillegg kan ein leggja merke til ein stor russisk bassongar-tradisjon når ein tenkjer på oktavistane i mange russiske, ofte kyrkjelege kor som klarer å framføra verk av t.d. Dmitrij S. Bortnjanskij; ein komponist i det 19. hundreåret som er kjent for å skriva veldig djupe basstemmer. Retorisk sett er denne kjelda altså sikkert sterkt påverka av ein humoristisk *etos*, men når ein vel ei idéanalytisk framgangsmåte, så hamnar ein snart i akkurat denne stereotypiske tradisjonen av russiske bassongarar.

6.1.1 Samandrag

Utan tvil klarer den russiske musikkulturen å hevda seg blant dei mange andre kunstmusikktradisjonane, men likevel er det påfallande at det etter uttrykk om respekt ofte følgjer ytringar som distanserer seg frå russisk politikk og det russiske samfunnet. Når det gjeld kutsjkistane, så kan ein godt sjå at særtrekk som klangfarge og tematikk er særdeles påfallande for forfattarane. Problematikken om multinasjonale verk med støyta på ved *Capriccio espagnol*, er utan tvil eit tema som godt kan eigna seg til vidare forskning i dette feltet om nasjonalitet. Sidan Mogutsjaja kutsjka derimot ikkje komponerte mange av slike verk, vel eg nå å la denne diskusjonen hengja i lufta.

6.2 Kategori II: eigenart

Denne kategorien handsamar først og fremst dei kjeldene som viser ganske eksplisitt at det må finnast noko eige russisk i musikken. Rett nok kunne kvar einaste kjelde med nasjonale ytringar falla i denne kategorien, fordi kvar einaste uttrykt idé om det russiske isolerer det russiske frå andre nasjonar: t.d. «den rike russiske kulturen» (altså ikkje t.d. den aust-europeiske), det russiske «folkloristiske» (altså ikkje t.d. det lille-russiske/ ukrainske), «russiske svisker» (altså ikkje t.d. nasjonalromantiske svisker) osv. Likevel ønskjer eg her å ta opp desse kjeldene som omtaler den russiske eigenarten på ein meir eksplisitt måte enn å berre bruka omgrepa *russisk* og *Russland*. Her er det viktig å sjå nærmare på Cheyronnaud sitt *me-og-dei*-moment for å kunna finna ut kor sterk skilnaden var mellom idéen om det russiske og ikkje minst idéen om det norske.

Før eg byrjar med den første kjelda, vil eg gjerne visa til den uløyste problematikken frå den førre kategorien då det gjaldt multinasjonale verk som *Capriccio espagnol*. Verk som dette er veldig interessante for denne kategorien, fordi dei viser godt kor ustabil denne nasjonale eigenarten eigentleg kan vera, og at ein her må gå djupare enn berre statsborgarskap og klangfarge.

Den første kjelda eg vil diskutera blei skrive ganske tidleg og gir først og fremst musikkvitskapeleg og biografisk informasjon om kutsjkistane:

[D]e 5 [var] for den nye, nationale russiske musikbevægelse begeistrede »novatorer« [...] Rimsky-Korsakows tonemalerier udmerker sig ved originalitet og friskhet og bundet liksom Mikael Glinkas verker i den

russiske musiks sjæl. [frå programmet til Rimskij-Korsakov sitt *Sadko* (op.5); 01.11.1920]

Musikkanalytisk sett passar programmet sine beskrivingar veldig godt til verket *Sadko* (op.5): Rimskij-Korsakov viser originalitet med tanke på form, harmonikk og klangfarge, friskeleik med tanke på det motivet som minner om dansevisa frå Glinka sin *Kamarinskaja* (sjå notane til *Sadko*: *Довольно живо*-delen før orienteringteiknet H), og i tillegg utvidar Rimskij-Korsakov Glinka sine rammer i mange retningar og dimensjonar, utan å forlata arven hans. Når ein derimot setter musikkanalysen sine resultat inn i eit diskursanalytisk perspektiv, viser først og fremst ordet «sjæl» til eit veldig interessant moment: Ei sjel er ei åndeleg kraft som er fast knytt til ein levande organisme. Når forfattaren altså betraktar russisk musikk som ein organisme — truleg på grunn av nasjonalitet — seier hen samtidig implisitt at det må finst andre organismar. På denne måten blir altså den russiske musikkulturen isolert frå andre musikkulturar. Dette finn gjenklang i akkurat det Maes kallar for *oriental otherness* [jf. Maes 2002:81]. Ein må ikkje gløyma måten kutsjkistane laga eigenarten sin på: med hjelp av mange trekk som hadde opphava sine ikkje berre i Russland, men òg i andre land og regionar som Det russiske keisardømmet enten kolonialiserte, okkuperte, hadde innverknad på, eller delte kulturelle aspekt med. Med hjelp av stiltrekk frå slike område klarte Mogutsjaja kutsjka å eksotisera musikken sin for vesteuropearane. Det å la seg sjølv og nasjonen sin bli representert av ein kultur som ein kanskje ikkje ein gong har mykje til felles med, dannar for meg utvilsamt ein vidare paradoksal detalj når det gjeld denne tematikken. Og det er akkurat dette paradokset som startar ein debatt om eit grunnleggjande, musikkvitskapeleg spørsmål: kva representerer musikk eigentleg? Dersom ein kultur kan bli representert av kulturframande element, så må ein gå ut frå at det ikkje kan finnast klåre representasjonar i det heile tatt i musikken. Då er ein freista å tru at kvar forsøk på å isolera musikalske detaljar, analysera detaljane sine komponentar og projisera «resultata» mot ein sosiohistorisk kontekst, er dømt til å mislykkast på grunn av musikken sitt arbitrære og ordfattige vesen. Eit godt døme på dette dannar McClary si tilnærming til feministiske strukturar i Brahms sin fjerde symfoni.

Each individual piece of tonal music fleshes out the paradigm in its own way, principally through its choice of key relationships, its affective

vocabulary, and its strategies for manipulating desire. But all of these choices are socially based and socially intelligible insofar as they draw on the powerfull social conventions of normative tonality. [McClary 1993:331]

Idet ho oppfattar første satsen sitt A-motiv som mannleg, og B-motivet som kvinneleg, og idet ho hevdar at sonatesatsformen sin gjennomføringsdel karakteriserer ein maktkamp mellom det mannlige A- og det kvinnelege B-motivet (med A som går fram som sigerherre). Det representerer ifølgje McClary mannsjåvinismen i Brahms si samtid, men då gløymer ho rett og slett på *oriental otherness*-paradokset. Teoretisk sett kunne Brahms sitt A-motiv òg representera ei streng mor, og B-motivet mora sin sjuke son; dette kan me ikkje vita, og eg spør — litt spist formulert — om dette er staden kor vitskap sluttar og synsing byrjar. Sjølv sagt kan ein argumentera for at dette kutsjkistiske paradigmaet ikkje lar seg overføra til tysk, absolutt musikk sidan Balakirev-krinsen hovudsakleg fokuserte på programmatisk musikk. Men då må ein rett og slett hugsa at den absolutte musikken sin «autonome og urørlege boble» allereie har sprekt for lenge sidan i moderne musikkvitskap. I tillegg finst det altfor mange absolutte verk som har (delvis skjult) programmatisk innhald; ein detalj som òg kan setja heile denne skilnaden mellom absolutt og programmatisk musikk i tvil. Ein kan godt ha ein lengre debatt om McClary si forskning, men med tanke på denne oppgåva kan ein godt seia at tilnærminga hennar ikkje viser seg til å vera fruktbar for dette formålet. Tvert imot, ei slik framgangsmåte minner sterkt om Willis si sosiale «dechiffkering» som eg allereie i teorikapittelet har tatt avstand frå (sjå avsnitt 3.6).

Den neste kjelda som beskriv Russland som noko eige, legg først og fremst vekt på måten det kutsjkistiske verket er strukturert på:

Borodins symfoni hører en musiker med fornøielse og interesse, de krappe russiske rytmer, de pregnante, typisk russiske motiver i livfull orkestral utforming. Noget abrupt- og rapsodiartet kan jo formen virke i forhold til den strengere symfoni. Men det er puls i tingene, de lever og puster og pruster disse toner og vidner om en ekte komponist, om ikke nettop en særlig fin ånd. [frå kritikken til Borodin sin *Symfoni nr.2*; *Arbeiderbladet*, 15.09.1927]

Rett nok finn me her mange ytringar som òg viser til stor respekt overfor den russiske musikkulturen, men eg reagerte først og fremst på utsegnene om dei «russiske rytmer» og

dei «typisk, russiske motiver». Igjen kan me vitna at kritikaren har idéar om at det må finnast noko eige og typisk russisk, og denne gongen bruker forfattaren ein deskriptiv framgangsmåte som kunne vore ein del av Barthes sin *Rasch* (jf. «kroppen» og «sوماتемene»). Denne kritikken viser i motsetjing til fleire tidlegare kjelder at det russiske skildrast først og fremst av implisitte nasjonale stiltrekk i staden for komponisten sin russiske statsborgarskap. Her dreiar desse implisitte stiltrekka seg ikkje berre om Borodin sin komposisjonsteknikk og den måten han formar symfonien sin på, men òg om måten verket må ha blitt spelt på: med puls, liv og andedrag. Dette kan godt tyda på at utøvarane framførte musikk med hjelp av meir agogikk enn vanleg; noko som ifølgje Sofia Lourenço kan reknast som eit russisk særtrekk innanfor framføringspraksis. Implisitte nasjonale stiltrekk finst det òg i nasjonale spelemåtar, og dei tar ofte utgangspunkta sine i mangfaldet av dei ulike konservatoria, instrumentskolane og ideala. I si samanlikning av den russiske, den tyske og den franske pianoskolen, finn ho ut at den russiske skoleringa ofte traktar etter ein spelemåte som med hjelp av agogiske grep klarer å frambringa ei kjensle av spontanitet og improvisasjon: «Pianists of the Russian school frequently prefer to stand for the imaginative and improvising character of their performances, even in the classical style repertoire.» [Lourenço 2010:9]. Om denne spelemåten prøver å imitera spontane musikalske ritual frå dei ulike folklorane i Det russiske keisardømmet — og alle desse eksotiske kulturane som Mogutsjaja kutsjka fikk mange av melodiane sine frå, kunne vera eit veldig interessant spørsmål for vidare forskning. Men for denne kritikken her er det viktigast å halda fast på at forfattaren akkurat kan ha reagert på dette implisitte, nasjonale stiltrekket.

Ein kvantitativ tekstanalyse viser at forfattaren ønskjer å peika på mange kompositoriske element for å bringa fram budskapet som gjennom ein retorisk synsvinkel stadfestar at hen òg legg vekt på *logos*; altså argumentasjon. Ein grov musikkanalyse styrkjer òg momenta hens sjølv om dei eigentleg ikkje bør kallast for typisk russiske. Grunnen til det er enkelt: som allereie drøfta tidlegare er mange av desse rytmane og motiva strengt tatt ikkje russiske, men tatt frå andre stadar utanfor den russiske kulturkrinsen (men ikkje nødvendigvis utanfor Det russiske keisardømmet!). Utover det må ein ikkje gløyma at «russisk» òg omfamnar komponistar som Rubinstein, Tsjajkovskij, Rakhmaninoff og Skrjabin som dels komponerte med heilt andre teknikkar

— og ikkje minst tematikkar, og det må bli gjort tydeleg her at verken krappe rytmar, pregnante motiv, eller abrupte former kan reknast som berre russisk-kutsjkistisk stiltrekk, for dei kan òg finnast hjå mange andre (vestlege) komponistar; t.d. Mahler.

Likevel er det mykje i denne kritikken som hevdar at det russiske er annleis enn annan musikk. Dette får ein best med seg når ein undersøker kjelda med hjelp av både diskursanalyse og Cheyronnaud sitt *me-og-dei*-moment. Idet forfattaren hevdar at symfonien ikkje passar heilt til den strengare symfonitradisjonen, gir hen eit vink om at denne musikken kan betraktast til å vera annleis. Eit vidare indisium finn me i bruken av uttrykket «ekte komponist» som viser til ein stor grad av autentisitet. Det finst altså nokre autentiske ting utanfor *oss* (jf. Cheyronnaud), eller med andre ord: dette kutsjkistiske verket kjem frå *dei*. På denne måten stadfestar kritikaren oppfatninga om at russisk musikk har ein viss eigenart i forhold til annan kunstmusikk.

Den neste, tredje kjelda er eit vidare, framifrå døme på at det russiske kan betraktast som noko einsarta; ikkje minst på grunn av det eksplisitte uttrykket «den russiske psyke».

Til slutt fikk vi Musorgskijs «Bilder fra en utstilling», skrevet for klaver over inntrykkene fra en minneutstilling holdt for komponistens avdøde venn, den russiske maleren Hartmann. Titlene er hentet fra 10 forskjellige bilder. Verket er genialt instrumentert for symfoniorkester av Ravel. Musorgskij er vel den russiske komponisten som mest rammende gir uttrykk for den russiske psyke. Det er en særpregnet i toneføringen som gjør komponisten til et av de mest markante fysiognomier i europeisk musikk. [frå kritikken til Musorgskij sitt *Bilde frå ei utstilling*; *Arbeiderbladet*, 24. og 25.03.1949]

Me har allereie tidlegare i denne kategorien sett at det fanst noko av ei slags «russisk sjel» som er knytt til eit område som definerast til å vera utanfor Cheyronnaud sitt *me*. Denne kjelda er for så vidt interessant sidan ho viser at denne oppfatninga framleis besto 29 år seinare (jf. programmet frå 01.11.1920). På grunn av at det er forholdsvis få kjelder som denne oppgåva kan stø seg på, ville det vore svært uakademisk å fastslå kor vidt denne haldninga var forankra i befolkninga. Likevel er det ein interessant detalj for vidare forskning som indikerer at denne haldninga må ha vore utbreidd ganske sterk sidan ho i begge desse kjeldene ikkje måtte bli forklåra nærmare.

Ved sida av ytringa om den «russiske psyke» bruker forfattaren nasjonalitet berre for å visa til dei to kunstnarane (Hartmann og Musorgskij) sine statsborgarskap. Dette er

ganske interessant, for hen har òg skrive at ikkje Musorgskij er eit markant fysiognomi innanfor russisk musikk, for hen løfta komponisten frå eit nasjonalt nivå til eit kontinentalt nivå (jf. «europeisk»). Det er umogleg å seia om hen gjorde dette på grunn av verket som blei spelt, men med tanke på *Bilde frå ei utstilling* er det eit forvitneleg tilfelle at dette skjedde hjå akkurat det kutsjkistiske verket som tok med seg mest frå Europa:

- det italiensk-inspirerte *Il vecchio castello*
- dei franske *Tuileries*-hagane
- den polske *Bydło*-oksekjerra
- dei to tyske jødane *Samuel Goldenberg* og *Schmuyle* (kanskje eigentleg jiddiske?)
- den franske marknadsplassen i *Limoges*
- dei romerske *katakombane* i Italia
- den russiske hekse *Baba-Jaga*
- den ukrainske (den gong vel lillerussiske) *store porten i Kiev*

Musikkanalytisk sett stør altså sjølve verket denne kritikken, men det må seiast tydeleg at Musorgskij sitt tonespråk konstant lener seg mot ein form for musikalsk realisme. Dette viser t.d. veldig godt dei mange «uslipa» og «rå» frasane som er spreidd over heile syklusen. Kanskje det er akkurat dette særpreget som i dette verket ikkje blei «korrigert bort» av Rimskij-Korsakov, men heller overtatt av Ravel, og som gir denne kutsjkisten sitt veldig personlege særpreg. Eit særpreg som denne kritikaren utan tvil reagerte på.

Den fjerde kjelda eg ønskjer å sjå nærmare på, er av nyare dato ettersom ho blei skrive i 1990. I denne kritikken kontrasterer forfattaren den kutsjkistiske *Sjeherazade* mot den norske komponisten Irgens-Jensen sin songsyklus *Japansk vår*:

[Tittel:] «Orientalske» orkester-gleder [Ingress:] Denne konserten hadde to sterk kontrasterende typer av musikalsk «orientalisme» som hovedinnslag på programmet - Rimskij-Korsakovs fargeglødende «tusen og én natt»-mosaikk «Scheherazade», og Ludvig Irgens Jensens sobert poetiske sangsyklus for sopran og orkester over ni japanske dikt i tysk gjendiktning, «Japanischer Frühling», «Japansk vår». [frå kritikken til Rimskij-Korsakov sitt *Sjeherazade*; *Arbeiderbladet*, 23. og 24.08.1990]

Denne kjelda seier relativt lite om Russland som noko eige med tanke på kunstmusikk, men likevel finst det éin grunn til at eg ønskjer å drøfta ho her: orientalismen. Allereie

mange gongar var det snakk om Maes sin *oriental otherness*, men denne kjelda løfter dette omgrepet til ein ny dimensjon. Orientalismar — i motsetjing til oksidentalismar — beskriv først og fremst element og trekk som har opphavet sitt i ein austleg kultur. Dette omgrepet brukast innanfor fleire vitenskapar, og derfor er òg bruken av dette omgrepet svært mangfaldig. I denne musikkvitskapelege oppgåva bruker eg det først og fremst for eksplisitte og implisitte nasjonale stiltrekk frå orienten som kutsjkistane tok i bruk for å distansera seg frå den tysk-austerriske musikktradisjonen. Ein kan godt tru at forfattaren brukte dette omgrepet feil då hen brukte det til å karakterisera Irgens-Jensen sin syklus, for det ville då vore riktigare å skriva om *japonismar*. Ei slik tilnærming minner sterkt om det antropologiske *Vesten-og-resten*-dilemmaet, som enkelt forklåra betyr at ein fokuserte for mykje på dei vestlege strukturane utan å ta omsyn til dei mange andre kulturane. Dette førte til at ein etter kvart fikk ganske god forståing om den vestlege sivilisasjonen mens ein mangla grunnleggjande kunnskap frå resten av verda. Det er med andre ord veldig spennande at forfattaren handsama russisk-kutsjkistiske orientalismar på same måte som musikalske stiltrekk som har opphavet sitt i ein aust-asiatisk øynasjon. Akkurat ei slik unyansert tilnærming viser både at dette kutsjkistiske verket blei oppfatta som noko framandt. Det bekreftast av verket sin tematikk og bruken av faktiske orientalismar, og tyder på at det «framande» Russland må ha vore like «eksotisk» og «europeisk» for denne forfattaren, som resten av verda.

6.2.1 Samandrag

I dei kjeldene som har blitt presentert i den førre kategorien, kunne me godt sjå at den russiske musikkulturen blei oppfatta som noko eige, til trass for at forfattarane var ganske bevisst på at denne musikken framleis er ein del av europeisk kunstmusikk. Dette viser spesielt godt kritikken som løftar Musorgskij opp på eit kontinentalt nivå og omtalar han som ein av «de mest markante fysiognomier» i Europa. Ein kan altså godt hevda at kutsjkistane klarte å oppnå målet sitt: å fjerna seg frå den vestlege kunstmusikktradisjonen og skapa ei ny stemme til Det russiske keisardømmet. Dette klarte dei bl.a. med hjelp av stiltrekk som dei lånte frå orienten, og akkurat det faktumet at dei lét seg representera av kulturelle trekk som ikkje var deira eigne, var eit glimrande døme på kor vanskeleg det er å dechifrera kunstmusikk for å finna mening.

6.3 Kategori III: negativitet

Denne tredje gruppa av kjelder viser til ytringar som kritiserer det russiske på ein negativ måte. Desse kjeldene — som berre stammar frå programhefte — dannar på mange måtar ein pendant til den første kategorien, som viser respekt til den russiske musikkulturen. Slike negative utsegner kan skje både implisitt og eksplisitt, og utover det kjem dei i ulike styrkegradar. Til trass for at desse kjeldene dannar ein slags motsetjing til respekt-kategorien, er desse to kategoriane likevel ikkje i eit slags fotografisk negativ-positiv-forhold fordi dei supplerer kvarandre.

Den første av desse tre negative kjeldene baserer seg på ein konsert kor to kutsjkistiske verk har blitt spelt av Oslo-Filharmonien. Trass i det blei Musorgskij sitt *Natt på Bloksberg* ikkje ein gong framstilt, men berre nemnt i opplistinga i sjølve programteksten.

[...] Merkelig nok fant den russiske sensoren en del ting å utsette på operaen, så den kunne ikke bli oppført før Rimskij-Korsakov hadde foretatt en del rettelser og strykninger. [frå programmet til både Musorgskij sitt *Natt på Bloksberg* og Rimskij-Korsakov sin marsj frå *Gullhanen*; 03.02.1947]

Forfatternen har rett med at det kom ein sensur over fleire eksplisitte stiltrekk i operaen *Gullhanen* som Det russiske keisardømmet den gong vurderte til å vera farlege for omdømet; først og fremst tekstavsnitt og delar som fornærma tsaren eller tsarismen. T.d. viser introduksjonen og slutten at operaen si handling berre ha vore ein draum (i og med tsaren), eller utsegner som «Kykkeliky, hersk mens du ligg nede!» [jf. Stahl 1997:404]. Men sensorane klarte ikkje å fjerna dei implisitte stiltrekka som òg kan bli brukt til å kritisera det politiske systemet:

Lige før tæppeoppgang hører man Dodons lidt afstumpede magttema i diatonisk stil à la russe. Adressen er ikke til at tage fejl af. I det øjeblik tæppet går op, intonerer træblæserne en stigende kromatisk skala over tre oktaver som et respektløs gadedrengepift. [ibid.:405]

Musikkhistorikaren Erik Stahl viser her veldig godt til ein passasje innanfor operaen som rett nok kan illustrera tsar Dodon si maktløyse, men eg må minna om ei slik oppfatning fort kan hamna i same diskusjon som me allereie ha ført tidlegare då McClary si feministiske verktolking støyte på Maes sin *oriental otherness*.

Tekstanalytisk sett, så inneheld denne kjelda berre ei ytring som er relevant for denne oppgåva: «Merkelig nok». Ho kan godt analyserast med hjelp av idéanalysen kor ein lett finn ut at det russiske igjen må vera noko eige. Idet forfattaren skriv «merkelig», så har dette ordet fått ein bismak av «rart» og «annleis», noko som vidare kan tolkast som ei differensiering mellom to ulike system. Eg vil gjera tydeleg at denne negative haldninga kjem ganske svakt fram, og at ein treng langt fleire kontekstuelle kjelder for å kunna stadfesta ei slik haldning. Likevel vil eg visa til det ambivalente forholdet mot det russiske som me allereie kunne oppdaga i respekt-kategorien. Med tanke på akkurat dette forholdet kan ein godt tenkja seg at «merkelig nok» refererer til at noko er forbode i det eine samfunnet, og at eit anna samfunn reagerer med skepsis mot dette forbodet.

Den neste kjelda er eit fortrefteleg døme for dette tosidige forholdet til Russland kor den skeptiske og kritiske sida er langt meir utprega.

Portrettet [Musorgskij alkoholisert, sjå *illustrasjon 5*] befinner seg utvilsomt innenfor den store russiske tradisjon av dionysos-dyrkende hellige menn, som landet alltid har produsert i rikelig tall. [...] Fra Gnomen [...] via andre dype dykk i russisk folkeliv som *Bydlo*, den urtypiske landsens oksekjerre [...] Nettopp det som lød motbydelig og ufrisert barbarisk i vest-europeiske og for den saks skyld også klassisk skolerte russiske ører, har vist seg å være denne musikkens levende styrke. [frå programmet til Musorgskij sitt *Bilde frå ei utstilling*; 25., 26. og 27.10.2000]

Forfattaren beviser her ikkje berre manglande musikkvitskapeleg kunnskap, men òg forakt mot det russiske samfunnet. Musikkanalytisk sett må ein ikkje gå djupt inn i verket for å kunna avsløra at denne teksten er svært unyansert.

Som allereie sett tidlegare, er akkurat dette kutsjkistiske verket veldig europeisk. Forfattaren leverer både feil informasjon når det gjeld den polske *Bydlo* — noko som òg kan vekke ei *Vesten-og-resten*-kjensle, og hen degraderer kutsjkisten på grunn av livsstilen som han valde (jf. Dionysos som er den greske guden for festing og vin). Forfattaren respekterer likevel arven som denne komponisten lét etter, og gjer i tillegg merksam på at komponisten sine verk i byrjinga blei misforstått. Dette



Illustrasjon 5

stadfestar òg Nesheim som peikar på at kutsjkisten «fikk fram klangideer og kvaliteter som først i senere tid har nådd en bredere forståelse.» [Nesheim 2004:237].

Når ein nærmar seg denne kjelda gjennom tekstanalyse, er det hovudsakleg påstanden om den «store russiske tradisjonen» som er relevant i denne samanhengen. For denne ytringa er det utan tvil den retoriske analysen som eignar seg best, fordi teksten openbert satsar på sterke formuleringar. Idet forfattaren skildrar Musorgskij og verket hans for å beskriva kjenneteikna deira, kan ein gå ut frå at hen lét mest vekt på ytringa sin *etos*. Likevel er det viktig å vera klår over at slike sterke utsegner ofte blir brukt for å vekka kjensle på ein subtil måte. Med dette kan ein ikkje stengja ute at teksten òg kan lena seg mot ein svak *patos*.

Forfattaren spelar først og fremst på stereotypiar for å laga eit fellesskap som ikkje er opplevd, og som skil seg frå det norske (jf. «stor russisk tradisjon», «alltid» og «rikelig tall»). Slik oppfyller hen akkurat det som dei to sosiologane Chris Barker og Emma A. Jane definerer som ein symbolsk og diskursiv dimensjon av nasjonal identitet, kor ein fortel og lagar idéar om opphav, kontinuitet og tradisjon [jf. Barker og Jane 2016:301]. Slike ytringar er i stand til å farga eit verk sin resepsjon nasjonalt fordi dei påverkar lyttaren sine haldningar og stereotypiar på ein implisitt måte. Dette forsterkast av faktumet at denne kjelda er frå eit programhefte som publikummararar kunne lesa før og under konserten. Derfor vil eg nå byrja med eit veldig lite og kjapt streiftog gjennom marknadsvitskapeleg forskning om haldningar og stereotypiar, for det kan gi oss — kanskje litt uortodoks for ein musikkvitskapeleg studie — nye idéar om kor mykje utslag nasjonale haldningar og stereotypiar eigentleg har på lyttaren sin resepsjon.

Ifølgje dei to sosialpsykologane Anthony Greenwald og Mahzarin Banaji er det merkeleg at det i sosialpsykologiske lærebøker sidan ca. 1930-talet knapt står noko om bevisstheit og ubevisstheit når det gjeld haldningar og stereotypiar [jf. Greenwald og Banaji 1995:14]. Derfor opna dei to debatten om haldningar og stereotypiar som ubeviste fenomen innanfor sosialpsykologien. Dette er ikkje berre viktig for psykologien sitt akademiske landskap, men òg svært avgjerande for denne oppgåva: Når ein møter på desse to fenomen i ein konsertsituasjon, ville dei oftast påverka resepsjonen på ein ubevisst og implisitt måte.

A stereotype is a socially shared set of beliefs about traits that are characteristic of members of a social category. Whereas an attitude implies a consistent evaluative response to its object, a stereotype may encompass beliefs with widely diverging evaluative implications. [ibid.]

På denne måten definerer Greenwald og Banaji det dei kallar for implisitte haldningar og implisitte stereotypiar; noko som fører oss til både det musikkpsykologiske og det musikkognitive fagfeltet. Derfor har eg nå nød til å gjera tydeleg at akkurat dette fagfeltet er svært utsett for gjennomgripande forandringar fordi dei teknologiske framstega innfører og forandrar måten data kan bli måla og jobba med på.

Eit godt døme på dette viser forskarane Lorena Gomez Diaz og Adamantios Diamantopoulos sin studie i marknadsføring om forholdet mellom eit digitalt emosjonsgjenkjenningssystem som analyserer og koder ansiktsuttrykk i forhold til ein nasjon som Country-of-Origin-merke (såkalla «COO-brand»). Studien deira — som først og fremst drøftar forskjellen mellom «made in Germany» og «made in China» — kan godt overførast til problemstillinga her, korleis dei ulike musikktradisjonane (t.d. Ravel sin «franske» stil, Brahms sin «tysk-austerrikske» stil, kutsjkistane sin «nyrussiske» stil, og Grieg sin «norske» stil osv.) svarer til undersøkinga sine COO. Dei ulike emosjonane kan då betraktast som moglege typar av umiddelbar resepsjon, liknande dei dahlhauske *private Gefühlsurteile*. Utan at eg nå vil undersøkje reaksjonar på kutsjkistisk musikk med slike programvarer, så viser Gomez Diaz og Diamantopoulos sin studie at den nasjonale markøren har stor innverknad på om eit produkt (her: musikk) blir kjøpt (her: tatt imot positivt) eller ei.

The results show an effect of influence of implicitly measured emotions on consumer behavior triggered by country stereotypes. All behavioral outcomes [...] were influenced by country stereotypes, which has significant correlations with three of the emotional expressions empirically measured, 'happiness', 'puzzlement', and 'disgust'. [Gomez Diaz og Diamantopoulos 2016:6]

Med hjelp av denne forskinga ser me to viktige ting med omsyn til nasjonale stereotypiar og haldningar: for det første har stereotypiar implisitt påverknad på korleis me ser på både ein nasjon og dei både materielle og kulturelle produkta som kjem frå og stemplast av denne nasjonen. Måten ein oppfattar desse produkta på kan (igjen) umogleg bli låst

fast i dei bourdieuske kategoriane *smak* og *usmak*, for Gomez Diaz og Diamantopoulos viser tydeleg at det finst langt fleire kategoriar som t.d. glede, forfjamsing, avsky, men òg andre som overrasking, redsel eller sorg [jf. *ibid.*:1].

Med tanke på metodologi er det viktig å forstå at marknadsføring som vitskap gjerne forskar på om eit produkt responderer positivt eller negativt på marknaden. Dette dannar ei lita, akademisk felle for ein musikkvitar, sidan mottakinga av musikk handlar om langt meir enn eit spørsmål om ja eller nei. For akkurat ei slik tilnærming munnar ut i eit fastlåst tanke-system kor alt må kategoriserast etter smak og usmak, og me har allereie sett før at denne tematikken er altfor kompleks for ein slik framgangsmåte.

Programteksten som dette lille, akademiske streiftoget låg til grunn for, kunne altså godt forandra musikkopplevinga til publikummet på grunn av dei sterke stereotypiane som forfattaren brukte. Hens måte å nærma seg det russiske samfunnet på, kan idéanalytisk til og med betraktast som ein svak form for manipulasjon, sidan hen med hjelp av både grammatiske (t.d. «landet») og leksikalske strukturar (t.d. «vest-europeiske [...] ører») dannar ein distanse til Noreg som passar til Cheyronnaud sin tanke om *oss* og *dei*. På denne måten klarer forfattaren — allereie før eller under framføringa — å vekkja kjensler som heng tett til Gomez Diaz og Diamantopoulos si forskning, for dei kjem til å farga resepsjonen av både verket og idéen om det russiske.

Den siste, negative kjelda eg ønskjer å drøfta her, dreiar seg særleg om den politiske og historiske konteksten som kutsjkisten Borodin levde i.

Han [Borodin] var sterk engasjert på mange samfunnsfelt, og talsmann for kvinners utdanning. Og det handler altså om 1800-tallet i tsarens Russland. [frå programmet til Borodin sitt *I Sentralasia*; 31.10.2013]

Allereie ved programteksten om *Gullhane*-sensuren kunne me sjå at dåtidas Russland var eit ganske strengt tsarvelde. Med tanke på grunnleggjande europeisk historiekunnskap kan ein òg hevda at kvinnene sine dessverre manglande rettar på denne tida er underforstått. Av denne grunnen gir forfattaren ingen ny informasjon i programteksten sin, men musikkanalytisk sett er det veldig spennande at forfattaren skreiv denne programteksten til akkurat dette kutsjkistiske verket. Borodin sitt symfoniske dikt *I Sentralasia* dreiar seg om eit genuint sentralasiatisk folkeslag (truleg innanfor Det russiske keisardømmet) som blir beskytta av væpna russarar i ein karavane gjennom

steppene. Til slutt smeltar både russarane sin melodi og dei innfødde sin melodi saman til ein felles harmoni. Her dreiar det seg ikkje om ei tolking à la McClary, for innhaldet blir stødd av eit eksplisitt notat som kutsjkisten har lagt ved komposisjonen. Dette innhaldet er i og for seg interessant sidan det viser parallellar til programmet sitt innhald: eit skeivt maktforhold. Dette lar seg grunngi med hjelp av den delen frå *I Sentralasia* kor begge melodiane dannar ein felles harmoni: Sidan den russiske melodien strekkjer seg over åtte taktar, og ettersom dei innfødde sin melodi strekkjer seg over ti taktar, oppstår det ein ubalanse når begge melodiar skal spelast samtidig. Borodin løyste dette ved å tilpassa den sentralasiatiske melodien etter den russiske, og forkorta han. I verket finst det altså ei sterk og ei svak rolle; på same måte som i dåtidas samfunn kor kvinnene var dei svake, og menn/mannssjåvinistane dei sterke. Det er vanskeleg å seia om denne parallellføringa berre er tilfeldig, eller om forfattaren tok bruk av ein slags veldig intellektuell parabel for å gjera merksam på dette mishøvet.

6.3.1 Samandrag

Med hjelp av desse tre kjeldene kunne ein få stadfesta det ambivalente forholdet til Russland: respekt på den eine sida, og på den andre sida skepsis mot samfunnet, nasjonen si historie eller det politiske systemet. Dette må absolutt ikkje misforståast som at det berre finst dei to måtane å ha med det russiske å gjera på. Som følge av resultatata til Gomez Diaz og Diamantopoulos, kunne me sjå at den dahlhauske *private Gefühlsurteil* er særdeles mangfaldig. Ein bør ikkje kategorisera musikk — og ikkje nasjonar heller — i berre smak og usmak, for det finst altfor mange andre måtar å reagera på kutsjkistane og musikken deira på. Bourdieu sin teori om *kulturell kapital* støytar med andre ord på mange grenser når det gjeld resepsjonen av kutsjkistisk musikk.

6.4 Kategori IV: natur

I den fjerde og siste kategorien av kjelder som inneheld enten nasjonale eller eksotiserande ytringar, fokuserer forfattarane hovudsakleg på russiske «vesenstrekk» som er henta frå den russiske naturen — og ikkje minst folkloren. Denne måten å nærma seg det nasjonale på, kallar historikarar gjerne for *klimateori* [jf. Gulbrandsen 2007:9]. For å

ta eit døme frå heimebana, så viser akkurat idéen om det norske svært mange av desse vesenstrekka om naturen idet ein først og fremst har fokusert på dei geografiske elementa som skilde Noreg frå andre land (spesielt Danmark). Då ligg det nært at t.d. dei høge, norske fjella vann interesse for å bli til norske nasjonale vesenstrekk, for dei distingverer landet frå det relativt flate Danmark. Når det derimot gjeld Det russiske keisardømmet, må ein vera klår over at dette landet tar ein viss særstilling innanfor klimateorien. Dette heng hovudsakleg saman med keisarriket sin storleik, som fører til eit langt større mangfald av natur og folkløse: det europeiske og tett folkesette Vest-Russland med dei to verdsbyane St. Petersburg og Moskva, dei høge Uralfjella på den geografiske grensa mellom Europa og Asia, dei subtropiske strendene ved svartehavskysten, tundra- og taiga-områda i Sibir, dei sentralasiatiske steppene, osv. I dei følgjande kjeldene blir det først og fremst interessant kva slags russisk natur som representerer det russiske. Kva klimateoretiske trekk oppfattar forfattarane som typisk russiske?

Den første kjelda i denne kategorien skulle eigentleg dreia seg om Borodin sin andre symfoni, men forfattaren bestemte seg av ein eller ein annan grunn til å ta med *I Sentralasia* (jf. «Steppen») for å presentera kutsjkisten til trass for at dette verket ikkje eingong har blitt framført denne kvelden.

Den russiske komponist Alexander Borodin har i sin kjente lille orkesterskisse *Steppen* gitt et karakteristisk uttrykk for ensomhetsfølelsen og viddens stemning, [...] Igår fikk vi høre hans Symfoni nr. 2 i H-moll, som overrasker ved at den er holdt til homophon, altså uten kontrapunktiske kombinasjoner, hvad der ellers forlanges i et stort symfonisk verk, hvor all komponistens kunnen gjerne skal demonstreres. — Men motivutviklingen er flytende og formen er storlinjet og klar. Det er russiske motiver fra folkesanger og danser som også her går igjen, som i så megen annen nyere russisk produksjon, og de har sin interesse og til dels charme, bare at deres utvikling hos alle er så temmelig lik både musikalsk og rytmisk. [frå kritikken til Borodin sin *Symfoni nr.2*; *Arbeiderbladet*, 15. og 16.11.1925]

Eg kan ikkje vera tydeleg nok med å minna om at dette kapittelet si kategorisering ikkje bør betraktast til å vera veldig streng. I denne kjelda finn me ikkje berre klimateoretiske ytringar (jf. «ensomhetsfølelse» og «viddens stemning»), men òg utsegner som viser at det russiske må ha ein viss eigenart (jf. «russiske motiver» og «russisk produksjon»), som viser respekt til denne musikken (jf. «interesse» og «charme»), og som visser negative

haldningar mot kutsjkistane sin komposisjonsteknikkar (jf. «Men motivutviklingen» og «så temmelig lik både musikalsk og rytmisk»). Men ettersom eg her berre vil fokusera på dei utsegnene som gjeld «natur», er det svært interessant at kritikaren tok med *I Sentralasia* til å beskriva Borodin. Med desse få orda får me allereie i byrjinga av teksten ei kjensle av at det russiske landskapet må vera tomt og vidt; nettopp som ei monoton steppe. Samanlikna med ei musikkanalytisk tilnærming til verket er denne påstanden også riktig, sidan dette symfoniske diktet fargelegg denne monotonien på ein veldig biletleg måte. Likevel var det ikkje Borodin sitt *I Sentralasia* som blei spelt under konserten, men hans andre symfoni. Ytringa heng altså ikkje saman med det framførte verket. Tvert imot, Eriksen skriv til og med at Borodin klarte «å skape en enestående original og frisk musikk» [Eriksen 2008:110] med symfonien sin. Ein kan nok tru at visse delar i verket og écrituren kan imitera einsemd eller eit vidt landskap, men til sjuande og sist hamnar me då i det same dilemmaet som McClary i høve Brahms-symfonien: eit tolkingsspørsmål kor me ville projisera utanommusikalske objekt på musikken. Utan eintydige kjelder er det nesten umogleg å sjå om musikken faktisk spegla dette utanommusikalske objektet. Sjølv om det kanskje verkar litt strengt av meg, så har eg nød til å gå denne kategoriske vegen. Elles måtte eg ha vurdert alle dei russisk-kutsjkistiske stiltrekka for å berre stamma frå den russiske kulturkrinsen, noko dei ikkje alltid gjer, sidan dei òg har blitt lånt frå andre samfunn innanfor dåtidas Russland. Når det gjeld denne første kjelda derimot, kan det likevel lønna seg med å ta med seg at det russiske blei beskrive som «einsamt» og «vidt»; og ikkje «subtropisk» eller «europeisk» som òg kunne vera moglegheiter.

Den andre kjelda om russisk natur omtalar sjølve prosessen av naturframstilling ved *Khovansjtsjina* til Musorgskij. På første augekast verkar denne kjelda òg til å formidla det vide, russiske landskapet kor ein knapt kan finna noko:

[I] sin bok om Mussorgskij forteller Oskar von Rieseman om formen [...] Naturframstilling har i russisk kunst alltid en særlig intim karakter, det henger delvis sammen med landskapet selv, (der er i virkeligheten «intet å se i det»), delvis med den virkning det har på tankene hos dem som betrakter det. [frå programmet til Musorgskij sin introduksjon til *Khovansjtsjina*; 11. og 12.12.1952]

Retorisk sett legg forfattaren vekt på ein sterk *etos* som hen bringar fram med forholdsvis sterke ord (jf. «intet»). Ytringa er nok fjern for all røyndom sidan ein utan tvil kan sjå masse av både natur og kultur i Russland; kanskje ikkje alltid samtidig, men kvar for nokre land kunne hevda noko slikt for seg? Med tanke på operaen *Khovansjtsjina*, så kan denne klimateoretiske framstillinga utan tvil diskuteras sidan handlinga til operaen byrjar på Den raude plassen i Moskva. Denne verdsbyen som allereie i samtida til kutsjkistane var ein respektabel storby, er slett ikkje «intet» å sjå. Likevel kan ein òg tolka operaen sin introduksjon på same maner som Smetana sitt *Vltava*, sidan introduksjonen kan teoretisk sett føra lyttaren langs elva Moskva inn til byen Moskva. Spesielt den tynt instrumenterte byrjinga til introduksjonen kan indikera ei slik framstilling av den fredsame naturen. Komponisten skreiv ikkje meir i notane enn *Morgongry langs Moskva-elva*, noko som er vanskeleg å tolka sidan denne elva renn først gjennom landskap i Smolensk oblast (altså svært mykje «natur»), og så rett gjennom storbyen Moskva (ganske lite «natur»). Frå denne programteksten kan ein altså igjen ta med seg at det russiske må vera veldig vidt slik at ein nesten ikkje ser noko som helst. Dette samsvarer derimot ikkje med den demografiske røyndommen fordi verken Smolensk oblast eller Moskva er tynt folkesett.

Den tredje kjelda uttrykkjer den russiske naturen berre på ein subtil måte idet forfattaren brukar prefikset *ur-* (jf. «urkraft») som tyder på presiviliserte og primitivistiske tilstandar:

Urkraften i Mussorgskijs russiske originale tonespråk lar seg aldri fornekte.
[...] Mussorgskij har en trolsk fantasi. [frå kritikken til Musorgskij sitt *Utan sol*; *Arbeiderbladet*, 11.03.1964]

Diskursanalytisk sett må kjelda dreia seg om autentisitet. Dette underbyggjer først og fremst adjektivet «original» som igjen refererer til noko opphaveleg. Ein kan godt gå ut frå at naturen som forfattaren peiker på, heller er del av det russiske landlivet enn av dei europeisk-prega byane. Det er vanskeleg å seia — berre med denne kjelda som grunnlag — kor Musorgskij sin kraft kjem frå, men det er utvilsamt at forfattaren på ein subtil måte målar eit retorisk bilde om noko primitivt med hjelp av denne ytringa. Når det gjeld musikkanalyse, kan songsyklusen *Utan sol* ikkje støtta denne kritikken. Med tanke på andre verk som *Natt på Bloksberg*, *Baba-Jaga* (frå: *Bilde på ei utstilling*) eller operaen

Boris Godunov, er denne syklusen særdeles lyrisk for å vera skrive av Musorgskij. Sjølv om verket sine «snakkande» melodiar tar utgangspunktet sitt i det russiske talespråket, idet språket sine trykksterke stavingar og musikken sine trykk-tunge slag kongruerer, og idet notelengda er tilpassa til vokalane sin kvantitet, så har kutsjkisten gjennomført songane ganske melodiøst. Òg harmoniseringa gjennomførte Musorgskij ikkje like barskt og rått som i andre verk. Derfor må «urkraften» — dersom han fanst — vera ein del av det performative som eg her ikkje kan oppfatta med berre den imaginære écrituren min: dvs. songaren eller arrangementet sidan verket eigentleg blei skrive for song og piano.

Den neste og fjerde kjelda passar utmerkt til primitivismen, sidan ho gjer merksam på Musorgskij sitt forhold til keisardømmet sine rurale befolkningsgrupper:

Modest Mussorgskij (1839—81) anses som den største av de nasjonale komponistene i Russland. I nær kontakt med bøndene lærte han deres egenartede sang og musikk, der såvel kirketonearter som rytmisk, harmonisk og melodiske særpreg spiller en stor rolle. [frå programmet til Musorgskij sitt *Bilde frå ei utstilling*; 02. og 03.03.1972]

I motsetjing til den førre kjelda, er desse påstandane lett å bevisa med hjelp av musikkanalyse fordi verket faktisk viser ein hyppig bruk av modale strukturar. Retorisk sett byggjer programteksten på ein sterk *logos* kor forfattaren med hjelp av argumentasjon vil visa korfor Musorgskij sin musikk høyrer eigenarta ut: på grunn av kontakten med bøndene. Som allereie drøfta tidlegare, er dette verket eit av dei mest internasjonale verka som kutsjkistane har bringa fram. Den einaste delen som eksplisitt kan ha med bønder å gjera er den polske *Bydlo* som på grunn av det nasjonale opphavet sitt ikkje kan ha den russiske eigenarten som forfattaren siktar til. Akkurat derfor er det særdeles interessant at denne kjelda igjen framstiller det russiske som noko landleg — og i dette tilfellet òg agrarisk — til trass for at verket eigentleg har med heilt andre landskap å gjera: bl.a. byane Paris, Roma, Kiev og Limoges. Så langt kan ein altså godt kjenna igjen ein raud tråd som syner forfattarane sine primitivistiske framstillingar av det russiske. Dette passar utmerkt godt til historikaren Martín Baña sine tankar om dåtidas Russland. Han samanliknar det vest-europeiske synet på Russland med hjelp av ei historiebok:

Historisk sett var Russland det nærmaste, kulturelle «andre» til Europa, og blei slikt brukt som negativ referanse. På denne måten søkte ein i akademiske studiar etter det å avsløra og beskriva ein viss «russisk essens» som kunne vera kapsla inn i ei aforistisk formulering; oftast som paradoks eller motseiing. Det mest berømte tilfellet til dette er James Billington si bok *The Icon and the Axe*, [...]. Der ser ein historia til den russiske kulturen som ein lang kamp mellom den ville og den domestiserte; mellom vald og kulten om det skjønne. Russland blir beskrive som ein mysteriøs nasjon med ei fascinerande gåte i dess indre. [Baña 2016:5]

Òg denne historiske informasjonen viser både til det eigenarta Russland og det ville og usiviliserte som godt responderer med dei andre kjeldene om natur me så langt har sett.

Den siste kjelda i denne kategorien viser klimateoretiske utsegner med hjelp av ein ganske kraftig ordbruk. Fleire av desse formuleringane har me derimot allereie sett i det negative programmet til Musorgskij sitt *Bilde frå ei utstilling* frå 25., 26. og 27.10.2000 (sjå avsnitt 6.3).

[N]ettop det som den gang lød motbydelig og barbarisk i vest-europeiske og også en del russiske ører, er blitt denne musikkens levende styrke. [...] Med disse ti bildene viser Musorgskij de forskjelligste sider av sitt originale talent, i skildring av russisk virkelighet gjennom sitt spesielle temperament. [...] Fra Gnomen [...] via andre dype dykk i russisk folkeliv som Bydlo, den urtypiske landsens okskjerren [...] Og Maleren Victor Hartmann skildrer ikke bare russiske motiver, her er også tre franske: Fra Markedet i Limoges til et bilde fra Paris [...] [frå programmet til Musorgskij sitt *Bilde frå ei utstilling*; 19., 20. og 21.11.2014]

Det er openbert at forfattaren ikkje la mykje energi i denne programteksten idet hen kopierte dei fleste delane og erstatta enkelte ord frå programmet for konsertane den 25., den 26. og den 27. oktober 2000. Med tanke på dei framstillingane av naturen har hen derimot behalde vekta på Russland som ein heller landleg nasjon som — etter ein kvantitativ innhaldsanalyse — passar til den raude tråden me allereie har funne så langt. Spesielt ord som «barbarisk», «original», «russisk folkeliv» og «landsens» viser formidabelt at det russiske stort sett blei betrakta som meir usivilisert enn Vest-Europa. Idéanalytisk sett understrekast dette først og fremst av skilnaden mellom dei «vest-europeiske og også en del russiske ører» og dei mange resterande russiske øyrene. Naturen og landskapet reduserast til det agrariske og det uutvikla sjølv om heile verket representerer mange vest-europeiske (by)landskap. Musikkanalytisk sett var dette verket

utvilsamt revolusjonerande i samtida — noko som forfattaren hevdar korrekt, men når det gjeld framstillinga av Russland sin «natur» (eller kanskje heller Russland sine «naturar»), er denne tilnærminga svært unyansert.

6.4.1 Samandrag

Etter eit slikt program er ein nesten freista til å tru at Russland ikkje består av meir enn bønder, åkrar og ei enorm og lang vidde utan noko å sjå. Inkje kulturelt eller sivilisert landskap har blitt nemnt i desse kjeldene, og framstillinga av det russiske verkar å vera særdeles einsforma. Likevel blei musikken deira mottatt som noko veldig originalt og autentisk, og det er mykje snakk om opphav og folkeslag. Ved sida av motiv som faktisk tok opphavet sitt i det russiske samfunnet, så klarte kutsjkistane altså å «selja» eksotiserande og framande motiv/melodiar som deira egne.

6.5 Funn

For fagfolk som driv både/enten med musikkanalyse og/eller med tekstanalyse er det kanskje påfallande at ingen av delane har vore særleg djuptgåande i analysedelen. Grunnen til dette er litt bittert, men enkel: forfattarane har ikkje særleg brydd seg om desse kutsjkistiske verka og écriturane deira. Dei få orda som blei skrive om musikken behøvde rett og slett ikkje ein endå grundigare musikkanalyse. Når det gjeld tekstanalysen, har han vore svært avhengig av berre få ytringar som har uttrykt eit forhold mellom musikk og nasjonalitet. Med andre ord: informasjonen om at Rimskij-Korsakov ikkje var spanskfødd har ingen relasjon til sjølve komposisjonen *Capriccio espagnol*; noko som utan tvil har innskrenka mengda av ytringar som i det heile tatt kunne bli tatt opp her. Dessutan blei det brukt ytringar om smak og behag (altså den dahlhauske *private Gefühlsurteil*) som ein ikkje kan spore i notane: t.d. at nokre kutsjkistiske trekk høyrer «motbydelige» ut.

I samband med komponisten sin statsborgarskap, har omgrepa *russisk* eller *russar* nokre gongar blitt brukt i leksikalsk forstand (jf. t.d. «den russiske maleren Hartmann»). Dette er på ingen måte overraskande når det gjeld kutsjkistane, for den nasjonale, russiske drivkrafta deira er slett ikkje ei hemmelegheit hjå dei. Likevel kan ein òg tenkja

seg at det heng saman med at den mest internasjonale kutsjkisten — Cui — ikkje har blitt framført ofte nok slik at spørsmålet om statsborgarskap i forhold til eins nasjonale sjølvforståing ikkje ennå har fått høve til å bli problematisert. Statsborgarskap har òg spelt ei viktig rolle for å stø Maes sin *oriental otherness* i og med at kutsjkistane tok kulturframande element for å uttrykkja den eigne kulturen sin. Dette paradokset beviste at verken McClary si overtolkande eller Willis si dechiffrerande tilnærming kan nyttast med kutsjkistisk musikk.

Ved sida av den leksikalske bruken derimot kunne me ofte sjå at statsborgarskapen har blitt brukt for å skapa ein distanse til den russiske eigenarten. Fleire gongar blei ein minna om Cheyronnaud sin *oss-og-dei-teori*, og det blei meir og meir klårt at det må finnast ein idé om noko eige russisk. Musikkanalytisk sett derimot var det ganske interessant at ein ofte så ned på den enklare, kutsjkistiske stilen — spesielt med omsyn til form, slik at det oppstod ei kjensle av hovenskap som passer svært godt til Jost sin «*la France qui s'amuse*». Med andre ord verkar det at Noreg har vore svært tyskvendt med tanke på kunstmusikken si historie, sidan ein her ofte kritiserte dei mindre komplekse, kutsjkistiske verka (jf. kritikken til Borodin sin *Symfoni nr.2*; 15. og 16.11.1925).

Eg må likevel gjera tydeleg at forfattarane trass dei enkle komposisjonsteknikkane viste stor respekt for den russiske kulturen sjølv om denne respekten ofte blei følgt av ei ambivalent haldning mot den russiske politikken; og i nokre tilfelle òg mot det russiske folket. Dette tosidige forholdet mot Russland har derimot svært lite påverknad på korleis musikken blei tatt imot. Med hjelp av marknadsføring blei det raskt klårt at Bourdieu sin teori om «kulturell kapital» er altfor unyansert for dette subjettet, sidan han berre består av dei to kategoriane *smak* og *usmak*. Dette kan ikkje vera nok for (kutsjkistisk) musikk fordi dei finst langt fleire måtar — og ikkje minst kjensler — å uttrykkja haldningar overfor ein nasjon på. Desse kjenslene kan òg ha med smak og usmak å gjera, men dei er derimot knytt til både *privates Gefühlsurteil*, og den sosiokulturelle smaksdommen à la Cheyronnaud.

Forfattarane skreiv om fleire kutsjkistiske stiltrekk — både eksplisitte og implisitte, og det var tydeleg at mange av desse stiltrekka laga ein distinksjon mellom det russiske og det norske. Mange av dei reagerte — dels negativt — på den såkalla *changing background*-teknikken og den simple forma som resulterer frå denne teknikken, men dei

fleste forfattarane kopla det russiske til kutsjkistane sine mange klangfarger som skyldast meisterlege instrumenteringsevner. Desse klangfargene blei møtt med stor respekt, og ofte blei dei òg brukt til å gi ein slags idé om det russiske. Denne idédanninga spelte oftast på eit fundament av den russiske naturen sjølv om det var openbert at forfattarane fokuserte på dei lite folkesette, landlege landskapa som kan bera fram det primitivistiske og autentiske utan å ta omsyn til at Russland byr på langt meir diversitet enn berre vidder, stepper og einsemd. Denne framstillinga av Russland passer ikkje berre utmerkt godt til Baña sitt «mysteriøse» Russland, men òg til Hovland sine tankar om dåtidas keisardømme sjølv om han ikkje går djupare inn i problematikken om naturen.

På 1830-tallet lette russiske intellektuelle etter «russerens sjel», Russland dekket enorme landområder og høyst forskjellige folkegrupper, og var dessuten Europas mest klassedelte samfunn. Det var først på 1870-tallet at ein idé om russisk egenart ble almennt akseptert gjennom en lesning av nasjonalskalden Aleksandr Pusjkins (1799-1837) forfatterskap, Man fant ifølge den russisk-amerikanske musikkhistorikerer Frolova-Walker en «definisjon av sjel» i Pusjkins mange litterære figurer: Russeren så seg selv som melankolsk og tragisk (Frolova Walker 2007). [Hovland 2012:213]

Utan tvil har Pusjkin bidratt til denne idéen om det melankolske og russiske, men den mangfaldige russiske litteraturen viser altfor tydeleg at ein godt kan vera melankolsk både i byen og på landet. I sin *Det «norske» som noe fjernt eller tapt* viser Guldbrandsen tydeleg i byrjinga at ein metodologisk sett treng å bevega seg i eit «spenningsfelt mellom musikkanalyse, estetisk fortolking og kulturhistorisk opprulling av kontekst» [Guldbrandsen 2007:8]; altså eit langt større akademisk spektrum enn berre litteraturvitskap og sosiologi. Guldbrandsen sin framgangsmåte viser såleis nok omsyn til både dei eksplisitte og dei implisitte nasjonale stiltrekka som så mange forfattarar må ha reagert på. Han er i tillegg klår over at fleire av desse stiltrekka berre kan oppfattast gjennom ein *écriture*; altså minst ei framføring (eller i det bitre tilfellet mitt: ei imaginær framføring på grunn av manglande opptak) [jf. *ibid.*]. Dette stadfester korfor eg òg hadde nød til å gå gjennom dei kutsjkistiske verka med hjelp av musikkanalyse, for ein må ikkje gløyma på kløfta mellom relativt konkret språk og relativt abstrakt musikk:

Gitt at kunstneren er «norsk», hvordan skulle dette så komme til «uttrykk» i teksten, i kunstverket, eller i musikken? Her ligger en unevnt premiss om *ekspressivisme*, som sjelden problematiseres i historiske og antropologiske

fremstillinger, fordi disse fagene gjerne diskuterer andre spørsmål enn estetikk. [...] Den musikalske tekstualiteten etablerer sitt eget spill, som ikke lar seg redusere verken til lynne, intensjoner, tidsånd eller andre utenforliggende forhold, men som krever å undersøkes i sin egen rett, som musikk. [ibid.:10]

Til tross for at nasjonalitet på ingen måte er eit nytt tema innanfor musikkvitskapen, kan me vitna at det finst ei akademisk gråsoner som berre kan undersøkast med hjelp av musikkanalyse. Slikt sett er det altså feil å følgja Kerman sitt ønske om å komma seg ut frå «musikkanalyse-ideologien» [jf. Kerman 1980:314], for utan denne metoden kan ein ikkje nærma seg dette spørsmålet om forholdet mellom ytring og musikk. Sjølv sagt kan musikkanalyse aldri spegla den objektive sanninga, og ein har nød til å betrakta denne fagtradisjonen i eit historisk perspektiv, men akkurat denne tematikken viser korfor ein moderne forskar ikkje bør leggja frå seg denne metoden.

Det siste momentet eg ønskjer å nemna her — før eg prøver å svara på problemstillinga, dreier seg om kritikane eg har analysert: Det er svært påfallande kor lite som blei skriva om sjølve framføringa. Dette strir derimot mot Grinde sin teori om norsk kritikkskriving; nemleg at forfattarane skulle vera meir interessert i framføringa enn verket sidan speleplanen var konservativ og repeterande. Når det kjem til casen min, kan dette ikkje bekreftast. Tvert imot, når ein forfattar i det heile tatt skreiv om musikken, gjekk det først og fremst i ei verkanalytisk retning. Ein kan godt tenkja seg at Mogutsjaja kutsjka uansett blei framført for lite slik at Grinde sin teori ikkje kunne gå utover denne kritikkskrivinga, men då må ein stille seg spørsmålet om kor vidt forfattarane klarte å hugsa på kor ofte kutsjkistane har blitt spelt i løpet av hundre år. Grinde sin teori viser til ein tendens som ikkje nødvendigvis blei avgjort over natta, og denne utviklinga var forfattarane kanskje ikkje ein gong bevisst på. Ei utvikling som me ikkje kunne merka i denne casen.

7 AVSLUTTANDE ORD

7.1 Tematikk og formål

Temaet for denne oppgåva har vore å undersøkje forholdet mellom kutsjkistisk musikk og uttrykte idéar om det russiske. Til dette har eg benytta meg av tekst- og musikkanalyse.

Casen har bestått av omtaler av Oslo-Filharmonien sine framføringar av kutsjkistisk musikk sidan stiftinga i 1919. Denne oppgåva tok altså føre seg ein stor og nyanserik tematikk som ikkje berre har vore svært aktuell i europeisk historie, men som òg påverkar den tida me i dag lever i. Mange land opplever i dag ei framvekst av nasjonale og nasjonalistiske grupperingar i sterkare eller svakare grad: t.d. FPÖ sin vekst i Austerrike, Nordiska Motståndsrörelsen i dei nordiske landa, Brexit i Storbritannia, den anti-kurdiske og nasjonalistiske politikken til Erdoğan i Tyrkia, Jedinaja Rossija-partiet sin meir og meir nasjonale og antinvestlege kurs i Russland, osv. Det blir tydeleg at tematikken om det nasjonale, og ikkje minst idéane om det nasjonale, har kome i ei ny oppgangstid.

Gjennom denne oppgåva ville eg derimot ikkje berre ta opp denne komplekse og aktuelle tematikken, men valde òg å «legitimera» følgjande akademiske poeng:

- Eg ville visa kor viktig det er med tverrfaglege tilnærmingar; spesielt innanfor musikkvitskap. Ein får ei breiare forståing av ulike saksforhold når ein ikkje set vitskapelege synspunkt og metodar i båsar. Fleire moment i denne oppgåva kjem frå fagområde som ikkje kan reknast for tradisjonelt musikkvitskapelege: t.d. marknadsføring.
- For å trekkja inn eit moralsk ordtak frå morsmålet mitt (ei slags blanding av austerrisk tysk, slovensk og friulisk) — «*Fō Kuaĥn s lae méŋ, cl dé Rosínan aosazãfaozn*» («å berre villa eta alle rosinene frå kaka») — så vil eg gjerne overføra det til ein ny kontekst om at ein òg bør forska på data som er vanskelege. Sjølv om datamengda til denne oppgåva blei overraskande beskjeden etter dei metodologiske tilnærmingane mine, valde eg likevel å ikkje la meg bremsa av dei vanskane det har innebore. Med hjelp av denne oppgåva vil eg visa at ikkje alle resultat i akademisk forskning kan vera banebrytande, og spesielt med tanke på hermeneutikk, er det trøstande å vita at mykje som først ser ut som eit resultat, eigentleg er ein del av ein større prosess.

- Det var òg viktig for meg å visa at performativitet og musikkanalyse ikkje utelukkar kvarandre. Sjølv om eg ikkje kunne forska med ekte, klingande framføringar, så klarte eg på den eine sida å visa musikken sitt dynamiske vesen gjennom imaginære écriturar, og på den andre sida å peika på at musikkanalyse er ein fortrefteleg reiskap i slik forskning.

7.2 Svar på problemstillinga

KORLEIS ER FORHOLDET MELLOM KUTSJKISTISK MUSIKK OG UTTRYKTE IDÉAR OM DET RUSSISK-NASJONALE I UTANOMMUSIKALSKE TEKSTAR SOM GJELD OSLO-FILHARMONIEN SINE FRAMFØRINGAR?

Forholdet mellom kutsjkistisk musikk og uttrykte idéar om det russisk-nasjonale er ganske svakt i dei granska utanommusikalske tekstane. Likevel er det ikkje inkjeseiande. Grunnen til at eg oppfatta forholdet som svakt, er at dei fleste forfattarane ikkje brydde seg om sjølve dei kutsjkistiske komposisjonane: verken om notane eller om imaginære écriturar eller til og med eventuelle opplevingar av Oslofilharmonien sine framføringar. Dei fleste nasjonale ytringane om musikken baserte seg på verket si oppbygging, klangfarge, og autentisitet. Desse ytringane var veldig ofte følgt av eit ambivalent forhold til det russiske, kor ein på den eine sida hylla dei «glødande», kutsjkistiske fargene og den «rike», russiske kulturen, og på den andre sida viste negative haldningar — nokre gongar avleia av stereotypiar — mot den russiske politikken, eller det russiske samfunnet. Ein kunne fleire gongar vitna ei slags *Vesten-og-resten*-haldning mot det russiske, sidan dei fleste forfattarane nærma seg dette samfunnet med hjelp av klimateoretiske stereotypiar: «vide», «einsame» og «bondske» landskap som ein t.d. kan finna på dei sør-sibirske steppene. Det er alltid vanskeleg å fastslå i kva grad musikken kan spegla slike haldningar; spesielt sidan me fann ut at kutsjkistane brukte kulturframande element til å representera sin eigen kultur.

Ein siste gong vil eg her gjera tydeleg at eg på grunn av dei relativt få dataa mine ikkje kan slutta på trendar eller tendensar som desse utanommusikalske tekstane kunne baserer seg på. Derfor er det viktig å hugsa på at funna frå analyse- og diskusjonskapittelet (sjå avsnitt 6.5) berre punktvis kan svara på problemstillinga.

7.3 Vidare forskning

Sjølv om eg allereie har komme fram til nokre få resultat gjennom denne oppgåva, er det klårt at denne tematikken treng vidare forskning. Det er openbert at eg først og fremst nærma meg problemstillinga med hjelp av musikkeestetikk, musikkanalyse og tekstanalyse, men det store tverrfaglege spektret som eg viste under granskinga, viser svært godt kor mange vegar som kan føra til Rom.

Trass den strenge avgrensinga mi brukte eg fleire veker på å gå gjennom alle programtekstane og aviskjeldene som saman dannar grunnlaget for casen min, og stundom har eg kjent på eit ønske om å kunna gå endå djupare inn på dei enkelte forfattarane som nå låg utanfor avgrensinga mi. Kva forhold hadde dei til orkesteret? Kva tankar hadde dei om Russland, eller om musikk i det heile tatt? Det ville òg vore interessant å avgrensa tematikken på ein temporal måte idet ein t.d. berre undersøker Den kalde krigen, eller Sovjetunionen sitt fall. Når det gjeld dei nasjonale ytringane, så kan det å lønna seg å sjå nærmare på korleis andre russiske komponistar kan vera treft av dei. Sjølvsagt kan denne tematikken òg projiserast mot andre nasjonar — og ikkje minst andre musikksgangrar. Eg kjenner at eg ikkje treng å ramsa opp mange moglege idéar for vidare forskning sidan denne tematikken er veldig stor, og sidan han på mange måtar inviterer til vidare forskning, men på grunn av denne oppgåva kan eg trygt si at det lønner seg å tenkja tverrfagleg. Denne måten å nærma seg forskning på har opna mange dører, og dess fleire utanommusikvitskapelege tankar eg reflekterte over i løpet av denne granskingsprosessen, dess lettare blei det å forstå kor stort musikkvitskap som fagfelt eigentleg er. Derfor ønskjer eg å avslutta denne oppgåva med eit sitat frå musikkssosiologen Tia DeNora som med hjelp av ei passande oppramsing (som retorisk knep) viser at musikkvitskap — metaforisk sett — er minst like vid som ei sør-sibirsk steppe:

The brain is, as I shall describe, connected to the person, to other people and their history, to language and learning, memory and association, habit, culturally constructed values, convention, physical interaction, occasions, situations, shared experience, custom, climate, diet, air quality, electro-magnetic current and many other things that linguistically we deem to be ‘outside’ of individuals. It is this totality of connections that we should include in our attempts to understand what music is and how it works. [DeNora 2013:6].

LITTERATUR- OG KJELDELISTE

Primærkjelder:

NOTAR:

- BORODIN, ALKESANDR. *I Sentralasia* [<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP15805-Borodin-SteppesFSmuz.pdf>; lasta ned den 4. april 2018]
- BORODIN, ALEKSANDR. *Symfoni nr.2* [<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP197128-SIBLEY1802.10636.d603-39087009390065score.pdf>; lasta ned den 4. april 2018]
- BRAHMS, JOHANNES. *Symfoni nr.3* [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP317593-PMLP01698-Brahms_Werke_Band_2_Breitkopf_JB_3_Op_90_scan.pdf; lasta ned den 4. april 2018]
- GLINKA, MIKHAIL. *Kamarinskaja* [<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP29693-PMLP50656-SIBLEY1802.6635.17255.09cf-39087009464373.pdf>; lasta ned den 4. april 2018]
- MUSORGSKIJ, MODEST (RAVEL ARR.). *Bilde på ei utstilling* [[http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/d0/IMSLP78809-PMLP03722-Mussorgsky_-_Pictures_at_an_Exhibition_\(trans._orch._-Ravel\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/d0/IMSLP78809-PMLP03722-Mussorgsky_-_Pictures_at_an_Exhibition_(trans._orch._-Ravel).pdf); lasta ned den 4. april 2018]
- MUSORGSKIJ, MODEST. *Dauden sine songar og dansar (urteksten for piano)* [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP113882-PMLP104614-Mussorgsky_-_Songs_And_Dances_Of_Death.pdf; lasta ned den 4. april 2018]
- MUSORGSKIJ, MODEST. (RIMSKIJ-KORSAKOV ARR.), *Khovansjtsjina* [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP61482-PMLP59631-Mussorgsky_-_Khovanshchina_-_1_-_Act_I.pdf; lasta ned den 4. april 2018]
- MUSORGSKIJ, MODEST. (RIMSKIJ-KORSAKOV ARR.), *Natt på bloksberg* [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP01572-Mussorgsky_-_Night_On_Bald_Mountain.pdf; lasta ned den 4. april 2018]
- MUSORGSKIJ, MODEST. *Utan sol* [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP113877-PMLP232488-Mussorgsky_-_Without_Sun.pdf; lasta ned den 4. april 2018]
- RIMSKIJ-KORSAKOV, NIKOLAJ. *Capriccio espagnol* [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP503899-PMLP6266-Rimsky_Korsakov_-_Spanish_Capriccio,_Op.35.pdf; lasta ned den 4. april 2018]
- RIMSKIJ-KORSAKOV, NIKOLAJ (GLAZUNOV ARR.). *Gullhanen (suite)* [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP465608-PMLP64357-coq_suite.pdf; lasta ned den 4. april 2018]

RIMSKIJ-KORSAKOV, NIKOLAJ. *Sadko (Op.5)* [<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP495990-PMLP46469-Sadko.pdf>; lasta ned den 4. april 2018]

RIMSKIJ-KORSAKOV, NIKOLAJ. *Sjeherazade* [<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP31208-PMLP04406-Rimsky-Op035FSeulR.pdf>; lasta ned den 4. april 2018]

PROGRAMTEKSTAR OG AVISKJELDER

Sjå kapittel 4.

Sekundærlitteratur:

BAÑA, MARTÍN. 2016. «Una modernidad musical transnacional. Los límites de la categoría “escuela nacional” para el caso de la música rusa de siglo XIX». *El oído pensante* 4, (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/9406>.

BARKER, CHRIS OG EMMA A. JANE. 2016. *Cultural Studies. Theory and practice*. 5. utgåve. London: Sage Publications.

BARTHES, ROLAND. 1994. «Rasch». *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax. Side 106–116.

BEARD, DAVID OG KENNETH GLOAG. 2005. *Musicology. The Key Concepts*. New York og London: Routledge.

BOHLMAN, PHILIP V. 2004. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

BOURDIEU, PIERRE. 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.

BRATBERG, ØIVIND. 2017. *Tekstanalyse for samfunnsvitere*. 2. utgåve. Oslo: Cappellen Damm Akademisk.

CHEYRONNAUD, JACQUES. 2002. *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*. Paris: L'Harmattan.

DAHL, PER. 2011. *Verkanalysen som fortolkningsarena*. Oslo: Unipub. Side 11–73.

DAHLHAUS, CARL. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.

DAHLHAUS, CARL. 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Bind 6 av *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. 2. utgåve. Laaber: Laaber-Verlag.

DENORA, TIA. 2013. *Music Asylums. Wellbeing through music in everyday life*. Farnham: Ashgate.

- ERIKSEN, ASBJØRN Ø. 2008. *Sergej Rachmaninovs tre symfonier. En studie i struktur, plot og intertekstualitet*. Oslo: Unipub.
- EVERIST, MARK. 1999. «Reception theories, canonic discourses, and musical value». i Nicholas Cook og Mark Everist (red.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press. Side 378–402.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2008. *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge.
- FOG, JETTE. 1996. «Begrundelsernes koreografi. Om kvalitativ ikke-statistisk representativitet». i Holter, Harriet og Ragnvald Kalleberg (red). *Kvalitative metoder i samfunnsforskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- FURUSETH, SISSEL, JAHN HOLLJEN THON OG EIRIK VASSENDEN (RED.). 2016. *Norsk litteraturkritikks historie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- GADAMER, HANS-GEORG. 2010. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 7. utgåve. Tübingen: Mohr Siebeck Tübingen.
- GOMEZ DIAZ, LORENA OG ADAMANTIOS DIAMANTOPOULOS. 2016. *Emotions Generated by Country Stereotypes: A Facial Coding Approach*. Oslo: Proceedings Annual Conference of the European Marketing Academy (frå 24. til 27. mai 2016).
- GRINDE, NILS. 1993. *Norsk Musikkhistorie. Ny revidert utgave*. 4. utgåve Oslo: Musikkhusets forlag.
- GREENWALD, ANTHONY G. OG MAHZARIN R. BANAJI. 1995. «Implicit Social Cognition: Attitudes, Self-Esteem, and Stereotypes». i *Psychological Review* 102 (1, 4–27). https://faculty.washington.edu/agg/pdf/Greenwald_Banaji_PsychRev_1995.OCR.pdf.
- GRUE, JAN. 2014. «Øivind Bratberg. Tekstanalyse for samfunnsvitere». i Hagelund, Anniken (Red.) *Tidsskrift for samfunnsforskning* 55 (4). Side 491–494.
- GULDBRANDSEN, ERLING E. 2004. «Kap.3: Musikalske risikoser: Fra kulturliv til estetisk erfaring». i Meyer, Siri (Red.) og Svein Bjørkås. *Risikoser. Om kunst, makt og endring*. Oslo: Norsk kulturråd. Side 38–63.
- GULDBRANDSEN, ERLING E. 2006. «Modernist Composer and Mahler Conductor. Changing Conceptions of Performativity in Boulez». i *Studia Musicologica Norvegica* 32. Oslo. Side 140–168.
- GULDBRANDSEN, ERLING E. 2007. «Det «norske» som noe fjernt eller tapt. Schjelderups ambivalente Norges-symfoni». i *Studia Musicologica Norvegica* 33. Oslo. Side 7–32.
- GULDBRANDSEN, ERLING E. 2010. «Innspillinger av Mahlers 2. symfoni gjennom 85 år». i *Studia Musicologica Norvegica* 36. Oslo. Side 95–121.
- GULDBRANDSEN, ERLING E. 2011a. «Pierre Boulez in Interview, 1996 (I) Modernism, History and Tradition». i *Tempo* 225 (65). London. Side 9–16.

- GULDBRANDSEN, ERLING E. 2011b. «Pierre Boulez in Interview, 1996 (IV) Some Broader Topics». i *Tempo* 258 (65). London. Side 37–43.
- HANSLICK, EDUARD. 1865. *Vom Musiklisch-Schönen*. 3. utgåve. Leipzig: Rudolph Weigel.
- HOVLAND, ERLEND (RED.). 2012. *Vestens musikkhistorie. Fra 1600 til vår tid*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- JOST, PETER. 2008. «Des stéréotypes nationaux dans la critique lisztienne». i *Études Germaniques* 251 (3). Side 439–448.
- KANKOWSKI, KAY. 2012. *Zur Entstehung 'nationaler' Musik im 19. Jahrhundert*. Norderstedt: GRIN.
- KELLER, RAINER. 2004. *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. 4. utgåve. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- KERMAN, JOSEPH. 1980. «How We Got Into Analysis, and How to Get Out». i *Critical Inquiry* 7 (2). Side 311–331.
- LOURENÇO, SOFIA. 2010. «European Piano Schools : Russian, German and French classical piano interpretation and technique». i *Journal of Science and Technology of the Arts* 2 (1). Side 6–14.
- MAES, FRANCIS. 2002. *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley: University of California Press.
- MAXWELL, JOSEPH A. 2013. *Qualitative Research Design. An Interactive Approach*. 3. utgåve. Los Angeles: Sage.
- MCCLARY, SUSAN. 1993. «Narrative Agendas in Absolute Music: Identity and Difference in Brahms Third Symphony». i Solie, Ruth A (Red.). *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Musical Scholarship*. University of California Press. Side 326–344
- MØLLER, THOMAS ERMA. 2011. «Fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet». i *Studia Musicologica Norvegica* 37. Oslo. Side 83–101.
- NASJONALBIBLIOTEKET, *Nettbiblioteket*. Besøkt den 21. desember 2017. <https://www.nb.no>.
- NESHEIM, ELEF. 2004. *Musikkhistorie*. Oslo: Norsk musikkforlag.
- OSLO-FILHARMONIEN, *Om oss*. Besøkt den 14. januar 2018. <https://of.no/no/om-oss>.
- RUSS, MICHAEL. 1992. *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUUD, EVEN. 2013. *Musikk og identitet*. 2. utgåve. Oslo: Universitetsforlaget.

- RUUD, EVEN. 2016. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- STAHL, ERIK. 1997. *Guldhanen i Den russiske musiks historie*. Bind 2. Valby: Borgen.
- TARUSKIN, RICHARD. 1983. «How the Acorn Took Root». i *19th Century Music* 6 (3). Side 189–212.
- TARUSKIN, RICHARD. 1996. «Chernomor to Kaschey: Harmonic Sorcery». Bind 1 av *Stravinsky and the Russian Traditions*. Oxford: Oxford University Press. Side 255–306.
- TARUSKIN, RICHARD. 1997a. *Defining Russia musically : historical and hermeneutical essays*. Princeton New Jersey: Princeton University press.
- TARUSKIN, RICHARD. 1997b. «‘Entoiling the Falconet’». i *Defining Russia Musically*. Princeton New Jersey: Princeton University Press. Side 152–185.
- TARUSKIN, RICHARD. 2016. «Non-Nationalists, and Other Nationalists». i *Russian Music at Home and Abroad*. Oakland: University of California Press. Side 33–51.
- TREITLER, LEO. 2000. «Hermeneutics, Exegetics, or What?». i Hansen, Thomas H. (Red.). *13th Nordic Musicological Congress. Papers and Abstracts 2000 ss*. University of Aarhus. Side 48–64.
- WILLIAMS, ALASTAIR. 2001. *Constructing Musicology*. Surrey: Ashgate.
- WILLIS, PAUL. 1990. *Common Culture*. Milton Keynes: Open University Press.
- ØRSTAVIK, MAREN. 2013. «Overraskende romantisk». *En fordypning i kritikkene av Arne Nordheims musikk 1960 – 2011*. Masteroppgåve, Universitetet i Oslo.

ILLUSTRASJONAR OG NOTEDØME

ILLUSTRASJON 1, *Det russiske keisardømme i 1865 og Den russiske føderasjon i 2018*

[[https://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Empire#/media/File:Russian_Empire_\(orthographic_projection\).svg](https://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Empire#/media/File:Russian_Empire_(orthographic_projection).svg) OG [https://en.wikipedia.org/wiki/Russia#/media/File:Russian_Federation_\(orthographic_projection\)_-_Crimea_disputed.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/Russia#/media/File:Russian_Federation_(orthographic_projection)_-_Crimea_disputed.svg); lasta ned den 14. januar 2018]

ILLUSTRASJON 2, *Avisartikkel med lupe* [Avisartikkelen stammar frå *Dagbladet* 10. juni 2010, og lupa og den forstørta teksten frå denne artikkelen blei laga sjølv]

ILLUSTRASJON 3, *Grafar om verk, programhefte og aviskjelder* [laga sjølv med hjelp av dataa til oppgåva sin case]

ILLUSTRASJON 4, *Graf om programhefta si samansetjing* [laga sjølv med hjelp av dataa til oppgåva sin case]

ILLUSTRASJON 5, *Portrett av alkoholisert Musorgskij* [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ilya_Repin_-_Портрет_композитора_М.П.Мусоргского_-_Google_Art_Project.jpg; lasta ned den 13. april 2018]

NOTEDØME 1, *Changing background-teknikken i Rimskij-Korsakov sin «Sjeherazade»* [skrive sjølv etter notane som er nemnt som primærkjelde]

NOTEDØME 2, *Engelskhornstemma i Borodin sin «I Sentralasia»* [skrive sjølv etter notane som er nemnt som primærkjelde]

NOTEDØME 3, *Kutsjkistiske stiltrekk i Rimskij-Korsakov sin «Capriccio espagnol»* [skrive sjølv etter notane som er nemnt som primærkjelde]

SITAT PÅ ORIGINALSPRÅKA

Sitata blei gjennom oppgåva omsett av kandidaten viss dei er på tysk, fransk, spansk eller russisk. Her finn du dei i alfabetisk rekkefølge.

[Baña 2016:5] Históricamente, Rusia fue el “otro” cultural más cercano de Europa y como tal fue utilizado como su referencia negativa. En ese sentido, los estudios académicos buscaron descubrir y describir cierta “esencia rusa” susceptible de ser encapsulada en una formulación aforística, normalmente como una paradoja o una contradicción. El caso más famoso es el del clásico libro de James Billington, *The Icon and the Axe*, [...]. Allí la historia de la cultura rusa era vista como una larga lucha entre lo salvaje y lo domesticado; entre la violencia y el culto por lo bello. Rusia era descrita como una nación misteriosa que contenía en su interior un fascinante enigma por resolver.

[Borodin, vedlagt notat til I Sentralasia] Мирные напевы русских и туземцев сливаются в одну общую гармонию, отголоски которой долго слышатся в степи и наконец замирают вдали.

[Cheyronnaud 2002:102] L’objectif de la mise en œuvre en est par définition symbolique, dès lors qu’il s’agirait de faire s’articuler en une même réalisation : une cohésion interne — ratification sur une définition ontologique (entité, valeur ou cause) instaurant l’adhésion commune (appartenance), désignation implicite ou explicite et à usage interne d’une extériorité (Nous / Les-autres, instance englobante de type : la société, l’opinion, etc.) ou d’une altérité (Nous / Eux, nos adversaires) — ; une démonstration à la fois unitaire et de détermination à l’action ; une capacité du groupe à « faire pression ».

[Dahlhaus 1980:29] Wenn ein Komponist wie Mussorgskij sie [die Prinzipien] verletzte, so forderte er dadurch zu Eingriffen in seine musikalischen Werke heraus, die den »Dilettantismus« der Technik ausgleichen sollte, um die Substanz zu retten.

[Dahlhaus 1980:182] Die Einsicht, daß Tonsatzregeln nicht so unantastbar feststehen, wie noch Beethoven glaubte oder zu glauben behauptet, daß vielmehr um des Kolorits willen manche Akkordprogression erlaubt sein kann, die im reinen Harmoniesatz verfehlt wäre, zwingt dazu, über den Dilettantismusverdacht, von dem fast sämtliche russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts — außer Rubinstein, Čaikovskij und dem späteren Rimskij-Korsakov — in verschiedene Graden betroffen waren, nach anderen Kriterien als denen der »Schule« zu urteilen.

[Dahlhaus 1980:204] Der im 18. Jahrhundert formulierte Geschmacksbegriff [...] erfüllt unmißverständlich eine soziale Funktion: die Funktion, eine Gruppe im Inneren zusammenzuhalten und nach außen abzugrenzen.

[Keller 2004:7] Die sozialwissenschaftliche Diskursforschung beschäftigt sich mit dem Zusammenhang zwischen Sprechen/Schreiben als Tätigkeit bzw. soziale Praktiken und der (Re-) Produktion von Sinnsystemen/Wissensordnungen, den darin eingebundenen sozialen Akteuren, den diesen Prozessen zugrunde liegenden Regeln und Ressourcen sowie ihren Folgen in sozialen Kollektiven.