

Astrid Kvalbein

Musikalsk modernisering

Pauline Hall (1890-1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar

Avhandling for graden Ph. D.

Noregs musikkhøgskole 2013

NMH-publikasjonar 2013:2

© Astrid Kvalbein

ISSN: 0333-3760

ISBN: 978-82-7853-078-8

Noregs musikkhøgskole

PB 5190 Majorstua

NO-0302 OSLO

Telefon: (+47) 23 26 70 00

E-post: post@nmh.no

nmh.no

Publisert i samarbeid med Akademika forlag

Trykk: AIT Oslo AS

FØREORD

Etter seks-sju års meir og mindre intenst samvær med den mangesidige Pauline Hall frå Hamar, Kristiania, Paris, Berlin med meir er det godt å seie takk for følget – i alle fall for ei stund. Doktorgradsarbeidet har innebere mange spennande reiser i tid, geografi og ikkje minst musikk, det har vore hardt arbeid, frustrasjonar, små og store skrive- og syngedeledar. No ligg det omsider her, dokumentert i bok- og CD-form.

Mange har vore med på ferda, og skal ha takk: først hovudrettleiar professor Elef Nesheim ved Noregs musikkhøgskole (NMH), for ustoppelig entusiasme, store kunnskapar og hjelp med struktur og pågangsmot i alle fasar. Så birettleiar professor Erling Sandmo ved historisk fakultet UiO, for skarpe lesingar og alltid like hyggelege samtalar. Takk skal òg lektor Erik Steinskog ved Københavns Universitet ha, for verdifulle tips og utfordringar som opponent på prøvedisputas.

Frå songarhald har rettleinga frå professor Barbro Marklund og universitetslektor Ståle Ytterli ved NMH vore rik, utviklande og morosam. Også musikarane som har tatt del på dei ulike konsertane skal ha varm takk – særleg pianistane Jorunn Marie Bratlie og Ivar Anton Waagard, begge førsteamanuensisar ved NMH og utruleg givande å samarbeide med. Thomas Hukkelberg har stått for alle konsertopptaka, og Audun Jonassen for reinskriving av manuskript – eg takkar begge for upåklageleg innsats.

Til kollegafelleskapet ved NMH hører ei rad medstipendiatar som alle har gjort sitt for å ha skapt eit godt miljø – ikkje minst i "lunskroken" i 5. etasje, 2. hus. Av desse har andre innan den oppføringspraktiske linja vore særleg viktige faglege sparringspartnarar: Gjertrud Pedersen har inspirert alt frå før eg gjekk i gang med prosjektet, vidare Kristin Kjølberg, Ruth Solveig Steinsland, Tanja Orning, Frank Havrøy, Olaf Eggestad, Christina S. Kobb og Anders Førisdal. Også andre stipendiatkollegaer skal ha takk for påfyll og god prat om mangt: Karette Stensæth, Tone S. Kvamme, Marie Strand Skånland, Gro Anita Kamsvåg, Solveig Christensen og Guro Gravem Johansen. Og fleire til.

Eg vil òg takke biblioteket ved NMH, Norsk Musikkksamling ved Inger Johanne Christensen og andre gode hjelparar, også på spesial- og mikrofilmlesesalen ved Nasjonalbiblioteket. I tillegg har eg fått god assistanse ved Det Kongelige Bibliotek i København, i Sveriges Radios arkiv og i NRKs fjernsynsarkiv.

Privatpersonar har òg stilt materiale og minne til rådvelde. Ekstra takknemleg har eg vore for å få disponere brev, dagbøker og anna stoff i Inger-Merete Halls eige. Også lokalhistorikar Hanne Lystad på Hamar skal ha takk, og andre som har formidla små og store kunnskapar om og inntrykk av personen Pauline Hall.

Eg har òg hatt ein flott familie rundt meg, ein særleg takk går til mamma Laila Akslen, for språkvask av avhandlinga.

Til slutt går den varmaste klemmen til han som har vore klippen i kvardagane dei siste åra, Erik. Takk for all støtte, for tolmod og ekstra tak og for at du – og etterkvart Mauritz og Einar – kom inn i livet og forseinka framdrifta i prosjektet på best tenkelege vis.

No ser eg fram til andre reiser.

Oslo, januar 2013

Astrid Kvalbein

INNHALD

1. INNLEIING: ei framdjerv kvinne	1
1.1. Kjelder og tidlegare arbeid om Hall.....	3
<i>Hovudoppgåver og historieverk</i>	<i>3</i>
<i>Arkivmateriale, private kjelder, intervju.....</i>	<i>4</i>
1.2. Tre forskarposisjonar	6
1.2.1. Biografisk	6
1.2.2. Utøvande.....	7
<i>Forskaren som kunstnar og omvendt – ei ny</i>	
<i>vending?</i>	<i>8</i>
<i>Det utøvande som dokumentasjon, tolking og</i>	
<i>argument</i>	<i>12</i>
1.2.3. Diskurs- og kultursosiologisk orientert.....	13
1.3. Forskingsspørsmål.....	15
2. Å skrive, synge og drøfte EIT MODERNE LIV	17
2.1. Å skrive (om) eit liv	18
<i>Biografien som akademisk sjanger</i>	<i>18</i>
2.1.1. Kronologi, utviklings- og heilskapskonstruksjonar.....	19
2.1.2. Eksistensielle og psykologiske drivkrefter	21
2.1.3. Livsverk som reisverk	23
<i>Nykritikk og biografi.....</i>	<i>26</i>
2.2. Å synge historie	28
2.2.1. Det drastiske i utøvinga	28
2.2.2. Halls songar – i tolkingsspel	31
<i>Kroppen i spelet.....</i>	<i>33</i>
<i>Syngande historie.....</i>	<i>37</i>
2.2.3. Halls historie og mi	39

2.3.	Å drøfte modernitetar	42
2.3.1.	Moderniseringar i musikklivet	42
	<i>Aktørskap, felt og diskurs</i>	44
2.3.2.	Modernitet og modernisme i musikk	47
	<i>Det franske moderne</i>	48
	<i>Berlin-impulsar, brei modernitet</i>	50
	<i>Det eksotiske og folkelege – reaksjonar på det moderne?</i>	52
	<i>ISCM: den andre wienerskolen og brei internasjonalsisme</i>	53
2.3.3.	Biograf og forskar "på tre bein"	55
3.	Den klassiske komponisten	57
3.1.	Frå familiekonsertar til fransk filharmonisk selskap	58
3.1.1.	Familie og skuleår	58
3.1.2.	Studium i Kristiania, konsertar i Tromsø	60
3.1.3.	Paris – Dresden – København	61
3.1.4.	På programmet i Kristiania – debut 1917	65
3.1.5.	I kontakt med storpolitikken?.....	67
3.1.6.	Fransk poesi i filharmonisk selskap.....	68
3.1.7.	Verlaine-suiten 1929	72
3.2.	Pauline Halls debut anno 1917.....	74
3.2.1.	Kvifor debutkonserten?	75
	<i>Konserten som sjølvpresentasjon</i>	75
3.2.2.	Edisjon og val av erstatningar.....	76
	<i>Songane</i>	76
	<i>Fiolinsonatinen</i>	79
	<i>Erstatning av klaverstykket</i>	80
3.2.3.	Debuten: der og då, her og no	81

3.2.4.	Repertoaret på nært hald.....	82
	<i>I. Sange for sopran</i>	83
	<i>II. Klaver-solo</i>	86
	<i>III. Sange for mezzosopran</i>	86
	<i>IV. Sonatine for violin og klaver</i>	89
	<i>V. Sange for sopran</i>	90
3.2.5.	Konserten som heilskap, franske frampeik:	91
	<i>Dikta og tekstforfattarane</i>	93
	<i>Kvinneleg og framtidsretta</i>	96
3.3.	Modernitetar: feminin, fransk og freidig.....	98
3.3.1.	Frå "komponistinde" til "en faens kar"	98
3.3.2.	Framand fransk raffinement.....	112
3.3.3.	Debattantar og dilettantar	122
	<i>Hall som "den andre"</i>	127
4.	Brytningstider	129
4.1.	Komposisjon, krig og kvinnesak	130
4.1.1.	Symfonikar, kvintettleiar, barnetime-arrangør	131
	<i>Cirkusbilleder</i>	134
4.1.2.	Andre verdskrig: kamp og kvardagar.....	135
4.1.3.	Pauline og Caro: yrkeskvinner under same tak	140
4.2.	"Å få råd til å ha tid"	146
4.2.1.	Private stipend og små vederlag.....	146
4.2.2.	Kamp for kunstnarstipend.....	151
	<i>Mot andre modernitetar</i>	154

5.	Teatermennesket	157
5.1.	Berlin – "Tolvskillingen" – scenemusikk.....	158
5.1.1.	Berlin-korrespondenten.....	159
	<i>Reportasjar og nyhendesaker</i>	<i>159</i>
	<i>Konsertlivet – lite stoff</i>	<i>163</i>
	<i>Teater og politikk.....</i>	<i>164</i>
	<i>Opera i stadig nye former</i>	<i>167</i>
5.1.2.	Tolvskillingsoperaen.....	177
5.1.3.	Scenemusikken.....	184
	<i>Agnes Mowinckel – døropnar og inspirator</i>	<i>185</i>
	<i>Sovjetrussiske og franske impulsar</i>	<i>188</i>
	<i>Shakespeare, Holberg og Ibsen.....</i>	<i>190</i>
	<i>Markisen</i>	<i>196</i>
	<i>Teater i NRK.....</i>	<i>198</i>
	<i>Filmkomponisten.....</i>	<i>200</i>
	<i>Teatermennesket: andre modernitetar</i>	<i>205</i>
5.2.	Frå Berliner Bühne til Chat Noir	207
5.2.1.	Kabaretkonserten som komposisjon	208
	<i>Arkivarbeid og eitt viktig funn: Elisabeth Reiss .</i>	<i>208</i>
	<i>Det som blei valt bort</i>	<i>211</i>
	<i>Berlin 1928 – Oslo 1958.....</i>	<i>212</i>
5.2.2.	Innstudering og regi	213
5.2.3.	Sjangerfridom og -frustrasjonar	233
	<i>Den lumske tidsavstanden</i>	<i>235</i>
5.3.	Modernitetar: Hall og "det andre"	239
5.3.1.	Elitær modernisme, folkeleg modernitet?.....	239
5.3.2.	Kulturradikal modernitet.....	247
	<i>Ny-klassisk, ny-sakleg og folkeopplysande.....</i>	<i>251</i>

5.3.3.	Det eksotiske nye.....	256
	<i>Hall og "den sorte rytme"</i>	257
	<i>Eksotisk folkemusikk.....</i>	264
	<i>Det eksotiske og modernismen.....</i>	269
6.	Ny Musikk-leiaren	273
6.1.	Organisatoren.....	274
	<i>Halls framstilling og mi.....</i>	274
6.1.1.	Oppstart med forviklingar	275
	<i>Eksemplarisk dansk kvintett.....</i>	280
	<i>Bråstopp hausten 1940.....</i>	281
6.1.2.	Huskonsertar og gjestande stjerner	284
	<i>Yngre krefter og meir blest.....</i>	294
6.1.3.	Internasjonal krise – norsk fest.....	297
	<i>Norske verk hevdar seg.....</i>	298
	<i>Tre invitasjonar og ein redningsaksjon</i>	300
	<i>Festsuksess: ISCM i Oslo 1953.....</i>	302
6.1.4.	Eksperimentelt, musikantisk – og reaksjonært?	305
	<i>1) Det moderne eksperimentelle</i>	306
	<i>2) Det seriøst musikantiske</i>	309
	<i>3) Det diverterande</i>	312
	<i>4) Det reaksjonært folkloristiske.....</i>	313
	<i>Famlande modernitetsforståingar</i>	314
6.1.5.	Lån, lotteri og dyrekjøpt nåde frå TONO	317
	<i>Korrespondanse i brev og spaltometer</i>	323
6.2.	Modernismar i spel – på ISCM-festane.....	325
	<i>Eksperiment, epigoneri og musikantisk modernitet</i>	325

6.2.1.	Hall og det moderne eksperimentelle, fase I	327
6.2.2.	Hall og det seriøst musikantiske	333
6.2.3.	Hall og det reaksjonære, "umoderne"	338
6.2.4.	Hall og det diverterande – det "franske"	339
6.2.5.	Hall og det folkloristiske, populære	343
6.2.6.	Hall og det moderne eksperimentelle, fase II	346
6.2.7.	Open internasjonalisme.....	352
6.3.	Konsert: <i>Pauline Hall og Ny Musikk 1938-61</i>	356
6.3.1.	Programkomposisjon	357
6.3.2.	Syngande modernitet – i Ny Musikk	363
6.3.3.	<i>Fire Tosserier</i> – typisk Hall?	369
	<i>Halls humør</i>	375
7.	Formidlaren.....	377
	<i>Moderniserings- og institusjonaliseringsprosessar</i>	377
	<i>Om modernitet og modernisme i musikk</i>	381
	<i>Ein moderne komponist?</i>	382
	<i>Ikonet Pauline Hall: formidlaren</i>	386
Kjelder		391
	<i>Litteratur</i>	391
	<i>Innspelningar</i>	401
	<i>Arkivmateriale</i>	402
English summary		404
Vedlegg.....		406

1. INNLEIING:

ei framdjerv kvinne

I januar 1964 sender NRK fjernsyn programmet *Tonekunst og unoter. Ny musikk i søkelyset*. Her blir Pauline Hall utfordra til å forsvare Nam Jun Paiks kontroversielle performance i Oslo i 1961 – med oppsaging av flygel, karbad i knuste egg og klipping av slips i salen – Berios *Circles* og andre "uforståelege" påfunn i regi av foreininga Ny Musikk. 74 år gamle Hall svarer roleg at ho ikkje treng gå i forsvar. Ny Musikk gjorde si *plikt*, nemleg å lansere det som er aktuelt i det internasjonale musikklivet: "det som vi vet er blitt godtatt ute, som interessant og lærerikt og som til en viss grad er preget av avantgardistiske tendenser."¹

I 1964 var det i praksis yngre krefter som stod bak dei mest om-diskuterte hendingane i regi av Ny Musikk. Men Halls utsegn om plikta til å formidle det som er aktuelt internasjonalt, kunne like gjerne stått som ei programerklæring for organisasjonen frå ho skipa han – i 1938. Utsegna kunne til og med vore ei overskrift over verksemda til Hall personleg, og det ho så å seie opplevde som si plikt gjennom eit langt liv på musikkfeltet.

I 1914, 50 år før fjernsynsintervjuet og like før første verdskrig braut ut, kom 24 år gamle Pauline heim til Oslo etter eit drygt år i det kosmopolitiske, nyskapande musikklivet i Paris. Opphaldet var skil-setjande. Frå då av er det som om ho alltid lengtar ut: ut av Noreg og Oslo, der ho synes provinsialismen rår, og dessutan: ut mot grensene for den etablerte og aksepterte musikken – ut mot noko *moderne*.

I 1926 reiser Hall til ein annan kunstmetropol, Berlin, og skriv heim om opera- og teaterlivet der, fram til 1932. Også møta med dette er skil-setjande – på andre måtar enn i Paris. Ikkje lenge etter at ho kjem heim, i 1934, blir så Hall fast kritikar i *Dagbladet*, først og fremst teaterkomponist og ei stadig meir markant stemme i norsk musikkliv. Frå då av skulle ho òg ivre særleg for å hente internasjonale impulsar inn til norsk musikkliv.

¹ NRK TV 15.01.1964

”Eit framdjervt kvinnfolk” kalla Ole Henrik Moe henne i ein NRK-dokumentar på nyåret 2000 – også denne om kontroversane på 1960-talet, under tittelen *Tonekunst og unoter*.² Då eg seinare intervjuar Moe,³ spurte eg om kva han la i det ordet: framdjerv. Eg likte assosiasjonane det gav, til å vere framsynt, motig og handlekraftig – på ein ikkje heilt tradisjonelt ”kvinneleg” måte.⁴ Moe, som kjente Hall frå Ny Musikk på 1950-talet, huska henne som ein myndig, uredde og ærleg kritikar og formidlar av samtidsmusikk. Og som ei motig kvinne på mange vis. Men var ho framdjerv som *komponist*? spurte eg vidare. Då svarte Moe, litt nølande, at ho nok ”opererte i et mer alderdommelig tonespråk, hun tok ikke skrittet over i modernismen.”⁵

På 1950- og 1960-talet blei altså ikkje Halls komposisjonar oppfatta som moderne, og i alle fall ikkje modernistiske. Men var dei det i 1917, då ho debuterte som komponist, eller i 1929, då orkesterverket *Verlaine-suiten* blei urframført, eller då Nationaltheatret sette opp Hamlet i 1946 med hennar scenemusikk? Eller for den del: då ho skreiv ein slager til ein konkurranse i NRK i 1958?

Slike spørsmål tar eg med vidare gjennom avhandlinga. Her – og på CD-ane som ligg ved – vil eg presentere og diskutere Halls verksemd gjennom eit langt liv i lys av ulike spørsmål om *modernisering*, *modernitet* og *modernisme*. Innfallsvinklane er mange, og eg vil snart (i 1.2 og 1.3) kome tilbake til min metodologi og nærare definerte forskingsspørsmål. Men før det vil eg kort gjere greie for kjeldene som ligg til grunn for framstillinga mi av hovudpersonen: den internasjonalt orienterte, allsidige og framdjerve Pauline Hall.

² NRK TV 09.01.2000

³ Intervju med A. K. 04.09.2008

⁴ På www.ordnett.no (lesedato 19.12.2012) er framdjerv sett opp som synonymt med *djerv* og m. a. bold, dristig, heroisk, kjekk, mandig, modig, resolutt, tapper, uforferdet og uredde.

⁵ Moe er utdanna pianist, var aktiv i Ny Musikk tidleg på 1960-talet, og blei sidan (i 1966-89) direktør ved Henie-Onstad kunstsenter. Her samarbeidde han med Ny Musikk om m. a. eit elektronfonistudio og fleire konsertar på 1960- og 1970-talet. Sjå http://snl.no/nbl/biografi/Ole_Henrik_Moe/utdypning (lesedato 12.12.2012)

1.1.Kjelder og tidlegare arbeid om Hall

Hovudoppgåver og historieverk

Arbeidet mitt er den første doktorgradsavhandlinga om Pauline Hall. Men eg er ikkje den første som har skrive om henne eller omtalt henne som ein sentral person i norsk musikkliv.

Åse Lahn Lunder skreiv alt i 1977 hovudoppgåva *Pauline Hall og hennes innsats i norsk musikkliv*.⁶ Her gir hovuddelen eit kronologisk overblikk over komponistverksemda hennar, inkludert avsnitt om skribent- og organisatorverksemda. Ein mindre del tar føre seg sider ved Halls musikksyn og kulturpolitiske standpunkt. Femten år etter dette, i 1993, kom Inger Lokjær Faurdals speciale, med undertittelen *Komponist og overgangskvinde i norsk musikk*. Dette støt seg på og utvidar Lahn Lunders arbeid, med særleg eit feministisk perspektiv, og fylldige verk- og kjeldelister. Begge desse framstillingane har vore nyttige for meg, først og fremst å støt meg på, til dels å problematisere.

I tillegg har eg hatt glede av Philip Houms portrett av Hall i *Ballades* fylldige nummer i høve 50-årsjubileet til Ny Musikk i 1988 og fleire framstillingar ført i pennen av Arvid Vollsnes, mellom dei omtalen i *Norges Musikkhistorie* frå 2000.⁷ Hall har òg fått plass i andre norske og nordiske musikkhistorieverk, som Nils Grindes frå 1971, Bo Wallners *Vår Tids musikk i Norden* frå 1968, og ulike musikkleksika.⁸ Hall er dessutan ein viktig "biperson" i ei rad biografiske arbeid om andre komponistar, som Vollsnes'

⁶ Åse Lahn Lunder, "Pauline Hall og hennes innsats i norsk musikkliv" (Universitetet i Oslo, 1977).

⁷ Arne Holen et al., *1914-50: inn i mediealderen*, Norges musikkhistorie (Oslo: Aschehoug, 2000), Arvid Vollsnes, "Pauline Hall: Verlaine-suite," i *Et eget århundre: norsk orkestermusikk 1905-2005*, red. Erling Sandmo (Oslo: Press, 2004).

⁸ "Pauline Hall," i *Cappelens musikkleksikon*, red. Kari Michelsen, et al. (Oslo: Cappelen, 1978). "Pauline Hall," i *Musikkens verden*, red. Sverre Hagerup Bull (Oslo: Musikkens verden forl., 1963). "Pauline Hall," i *Musikkleksikon*, red. Olav Gurvin og Øyvind Anker (Oslo: Dreyer, 1949).

om Ludvig Irgens Jensen,⁹ Reidar Storaas' om Geirr Tveitt,¹⁰ Berit Kvinge Tjøme og Olav Gurvins om Fartein Valen¹¹ og Elef Nesheims om Finn Mortensen.¹²

I tillegg til litteratur om Hall, har hennar egne tekstar vore viktige i arbeidet. Ho har sjølv skrive historia om Ny Musikk frå 1938-1963, som eg brukar i framstillinga av organisasjonen.¹³ I tillegg har ho ved å vere ei markant offentleg stemme i *Dagbladet* og andre samanhengar, sett preg på mange samtidige og historiske framstillingar av norsk musikkliv på 1900-talet. Hall har slik, på sitt vis, vore med på skrive den musikkhistoria ho sjølv er ein del av, og som eg plasserer og drøftar verksemda hennar innanfor. Dette søker eg å ha eit ope og kritisk blikk for gjennom avhandlinga.

Arkivmateriale, private kjelder, intervju

I arbeidet har eg òg gjort bruk av ei rad kjelder frå ulike arkiv og private samlingar, pluss munnlege kjelder. Hall har etterlate seg ein god del materiale som i hovudsak er å finne på Nasjonalbiblioteket i Oslo: Norsk musikkamling og Handskriftsamlinga. I musikkamlinga er hennar egne bunkar og bøker med avisutklipp, programhefte til konsertar og ei rad manuskript i form av partitur til konsert- og teatermusikk, pluss til kåseri ho har halde i NRK. Også i handskriftsamlinga finst manuskript og notat til kåseri og diverse andre etterlatne papir, men viktigast der er ei rad brev til og frå Hall, hovudsakleg av offentleg karakter. Ein del korrespondanse rundt verksemda i Ny Musikk har òg vore å finne i arkiva etter søsterorganisasjonen i Danmark og det internasjonale ISCM-arkivet, begge plasserte ved Det Kongelige Bibliotek i København.

⁹ Arvid O. Vollsnes, *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen: europeer og nordmann* (Oslo: Aschehoug, 2000).

¹⁰ Reidar Storaas, *Mellom triumf og tragedie* (Oslo: Samlaget, 2008).

¹¹ Berit Kvinge Tjøme, *Trekfuglen* (Oslo: Novus, 2012). Olav Gurvin, *Fartein Valen: en banebryter i nyere norsk musikk* (Drammen: Lyche, 1962).

¹² Elef Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*, vol. nr 93 (Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo Unipub, 2001).

¹³ Pauline Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963* (Oslo: Ny musikk, 1963).

Nasjonalbiblioteket i Oslo husar òg teatersamlinga, som eg har hatt nytte av i delar av arbeidet. Ikkje minst har eg hatt glede av mikrofilm-arkiva til norske aviser og tidsskrift, der særleg *Dagbladet* sine har vore viktige for mitt arbeid. I tillegg har eg via samlingane i mediateket fått sjå fleire av filmene Hall skreiv musikk til, og til radioarkivet i NRK. Også frå TV-arkivet har eg fått tilgjenge til fleire program. I Riksarkivet har særleg stipendsøknader frå Hall til ei rad ulike fond vore viktige kjelder, pluss noko stoff om organisasjonar ho har vore involvert i, som Ny Musikk og Norsk Komponistforening. Til framstillinga av oppveksten på Hamar, har eg hatt nytte av stoff i Statsarkivet i byen.

I tillegg har eg i løpet av arbeidet fått kontakt med privatpersonar som sit med brev og anna materiale etter Hall. Viktigast av dette er stoff frå Inger-Merete Hall, dotter av Paulines fetter Karl Victor. Her finst ein del dagbøker, brev og postkort av privat karakter som Hall neppe sjølv ville overlata til eit offentleg arkiv, det meste frå relativt seint i livet. Ut over dette har eg hatt tilgjenge til svært få private brev og dagbøker, det framstår som Hall har vore medviten om kva ho ville at ettertida skulle ha innsyn i. Dette har til ein viss grad vore eit sagn – særleg ville eg likt å vite meir om kva Hall gjorde under det viktige opphaldet i Paris i 1912-13 (sjå òg 2.1 og 3.1). Eit like stort sagn har det vore at eg ikkje har funne ut kor bøker og plater etter Hall har tatt vegen. Eit inntrykk av "biblioteket" hennar ville gitt nyttig bakgrunnsinformasjon om kva ho las, hørte og eventuelt studerte i form av partitur eller trykte notar av verka til andre komponistar. Også dette kan ha blitt overlata til bibliotek eller antikvariat, men er i tilfelle ikkje registrert som hennar.

Alt i alt har eg likevel hatt eit rikt materiale å ta av og velje i. Eg har òg fått høve til å intervjuje menneske som kjente og huskar Hall frå ulike samanhengar: Ole Henrik Moe, Solveig Levin, Amalie Christie, Eva Bergh, Bartold Halle, Merete Skavlan og Thorleif Nedberg. Desse har alle gitt levande og utfyllande informasjon om henne som kvinne og fagperson, og vil bli viste til der eg omtalar dei.

Eg viser elles til arkivmateriale ved hjelp av forkortingar som er forklarte etter litteraturlista. Der ligg òg ei oversikt over samlingane og katalogane det blir referert til.

1.2. Tre forskarposisjonar

Alt i arbeidet mitt spring ut av dei same kjeldene, presentert over, i offentlege arkiv, private rotelkasser, intervju og ymse bibliotek og bøker. Men eg har valt å variere både kva eg ser etter i kjeldene og i praksis brukar materialet til, ut frå tre ulike tilnæringsmåtar.

Enkelt illustrert har situasjonen vore denne: ein song eg har framfor meg i form av eit handskrive manuskript hamnar i temmeleg ulikt lys avhengig av om eg vil a) *plassere han som verk i livsløpet* til Pauline Hall (Er han frå før eller etter debuten i 1917? Er han skriven i ein spesiell livssituasjon? I Oslo eller Paris?), om eg b) vil *synge* songen (Er han leseleg? Kor høgt går han? Er pianostemma fullstendig? Korleis kan eg tolke teksten, og er songen "fin" eller "moderne"?), eller c) sjå på han som *ei ytring i ein diskurs* (indikerer han eit konservativt eller radikalt syn på musikk? Er han i eit "kvinneleg" format? Kva seier kritikken?) Alle spørsmåla i parentes kan igjen invitere til refleksjonar i lys av eit vell av muleg teori.

Dei teoretiske og metodologiske tilknytingspunktka kjem eg tilbake til i kapittel 2. I det følgjande vil eg kort gjere greie for korleis arbeidet mitt er strukturert ut frå dei ulike tilnæringsmåtane mine, som eg har valt å definere som tre *forskarposisjonar* – ein biografisk, ein utøvande og ein diskurs- og kultursosiologisk orientert.

1.2.1. Biografisk

Ei biografisk framstilling av Pauline Hall er gjennomgåande i avhandlinga. Denne er grunnleggjande kronologisk strukturert, men òg tematisk delt inn, etter dei tre "rollene" eg har tildelt Hall, som *klassisk komponist*, *teatermenneske* og *Ny Musikk-leiar*. Desse rollene står òg som overskrift over dei tre hovudkapitla 3, 5 og 6. Kapittel 4 drøftar kort nokre av brytningane mellom rollene.

3.1. utgjer den biografiske delen av kapittel 3 og handlar om Halls oppvekst og studieår og den tidlege karrieren som komponist. Her er debutkonserten i 1917 ei viktig hending, og kapitlet strekkjer seg fram til urframføringa av orkesterverket *Verlaine-suiten* i 1929. Nemninga "klassisk komponist" viser her ikkje til musikalsk stil, men til at Hall i

denne perioden skriv konsertverk i den klassiske tradisjonen i vidare tyding: romansar, kammermusikk og symfoniske verk – og ikkje til dømes teater- eller populærmusikk.

I kapittel 4 handlar den biografiske delen – 4.1. – om komponistverksemda etter *Verlaine-suiten*, som skulle bli svært allsidig, og inkludere ei dreining mot neoklassisk framfor impresjonistisk inspirasjon. Frå 1935 blir Hall primært teaterkomponist. Bakgrunnen for dette søker eg mellom anna i opphaldet i Berlin, som er innfallsporten til 5.1. Den biografiske delen av kapittel 5 femner vidt: frå ein gjennomgang av artiklane Hall leverte som korrespondent, via arbeidet med *Tolvskillingsoperaen* som ho så å seie importerte eigenhendig frå Berlin i 1930, og til verksemda som komponist for teater, ballet og film fram til rundt 1965. Omgrepet "teatermenneske" viser slik til ei stor breidd av aktivitet og engasjement i tilknytning til scenekunst og film.

Ny Musikk-leiaren er tema for kapittel 6, der den biografiske delen (6.1.) dreier seg mest om arbeidet i Noreg og Hall som grunnleggjar og formann gjennom 22 år. Kapitlet strekkjer seg fram til Hall gjekk av i 1961.

1.2.2. Utøvande

I tilknytning til dei tre rollene og hovudkapitla 3, 5, og 6 utforskar eg òg Halls musikk frå posisjonen som songar. I løpet av prosjektet har eg gjennomført tre konsertar som er dokumenterte på CD-ane som ligg ved avhandlinga, og drøfta skriftleg.

Den første konserten var ein "rekonstruksjon" av Halls debutkonsert i Kristiania i 1917. Her song eg dei same elleve romansane som blei framførte den gongen, og fiolinsonatinen hennar blei framført som då, pluss små solostykke for klaver. Dette studiet av den klassiske komponisten Hall, er omtalt i 3.2 og ligg ved på CD1.

Konserten eg laga i tilknytning til teatermennesket Hall, fekk tittelen *Fra Berliner Bühne til Chat Noir*, og er omtalt i 5.2. Programmet var konstruert som ei reise frå Berlin seint på 1920-talet, via songar av Hall som lét inspirert både av Kurt Weill og Hanns Eisler, meir og mindre lettbeinte kabaretsongar, fram til Hall vann ein slagerkonkurransje i NRK i 1958 med ein tango. Desse, pluss to døme på Halls omsetjing av songar i *Tolvskillingsoperaen*, ligg ved på CD2.

På CD2 er òg Halls *Fire Tosserier* spelt inn, som dei einaste frå konsertføredraget eg laga i tilknytning til Ny Musikk-historia i 1938-1961. Her framførte eg òg vokalverk av Anton Webern, Fartein Valen og Matyas Seiber, pluss spelte av instrumentalverk av Harald Sæverud og Klaus Egge, som begge var viktige samarbeidspartnarar for Hall i Ny Musikk og blei framførte i ISCM internasjonalt. Refleksjonar frå arbeidet med denne konserten finst i 6.3.

Forskaren som kunstnar og omvendt – ei ny vending?

At forskarar integrerer og reflekterer over eiga utøving i akademiske arbeid, er enno eit relativt nytt fenomen. Eg vil derfor her bruke litt plass på å setje dette inn i ein større kontekst.

Arbeidet mitt er gjort innanfor ei linje ved doktorgradsprogrammet på Noregs musikkhøgskole (NMH) med namnet *oppføringspraksis*, der den første graden blei tildelt i 2002.¹⁴ Prosjekta som er fullførte innan denne linja, gir den musikalske utøvinga ulikt rom i forhold til anna materiale, som historisk dokumentasjon, estetiske vurderingar, meir filosofiske refleksjonar og andre drøftingar. På ei side finst arbeid – som mitt – der forskaren sjølv spelar eller syng, gjer inngåande studium av utvalde verk og dokumenterer dei i form av ein CD som ligg ved avhandlinga. Den skriftlege delen av arbeidet inneheld då til dømes refleksjonar om historisk oppføringspraksis,¹⁵ biografiske framstillingar¹⁶ eller meir filosofiske og analytiske perspektiv på til dømes tolking av samtidsmusikk,¹⁷

¹⁴ Per Vollestad, *Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christian Sinding: en komponist og hans sanger*, vol. 2002:5 (Oslo: Norges musikkhøgskole, 2002).

¹⁵ Ruth Solveig Steinsland, *De glemte konsertene: tre obokonsserter av Förster fra svenske 1700-talls kilder*, vol. 2008:5 (Oslo: Norges musikkhøgskole Unipub, 2008), Hans Olav Gorset, *"Fornøynelig Tiids-fordriv": musikk i norske notebøker fra 1700-tallet : beskrivelse, diskusjon og musikalsk presentasjon i et oppføringspraktisk perspektiv*, vol. 2011:1 (Oslo: Norges musikkhøgskole 2011). Halgeir Schiager, *Orgelkomponisten Gustav Merkel: tolkningsaspekter i noen av hans verker*, vol. 2008:4 (Oslo: Norges musikkhøgskole, 2008).

¹⁶ Vollestad, *Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christian Sinding: en komponist og hans sanger*.

¹⁷ Gjertrud Pedersen, *Spill og refleksjon: en studie av en musikalsk interpretasjonsprosess av Harrison Birtwistles Deowa i relasjon til sju andre komposisjoner for kvinnestemme og klarinett*, vol. 2009:1 (Oslo: Norges musikkhøgskole Unipub, 2009).

improvisasjon¹⁸ eller konsertdramaturgi.¹⁹ På den andre sida finst arbeid der forskaren ikkje sjølv spelar, men presenterer ein utøvar,²⁰ eller gjer filosofiske drøftingar av tema som (også) har med framføring å gjere.²¹

Ved NMH finst òg eit 3-årig nasjonalt stipendprogram for kunstnarisk utvikling som ikkje kvalifiserer til Ph. D.-graden, men primært dokumenterer skapande eller utøvande arbeid i form av konsertar eller førestillingar, sekundært i form av skriftlege refleksjonar.²²

Begge desse linjene går inn i ein internasjonal framvokster av forskning der utøvarar og kunstnarar frå ulike felt reflekterer over og dokumenterer eigne kreative prosessar i arbeidet. Frå 1990-talet og framover har fleire høgare utdanningsinstitusjonar i Norden og Europa etablert Ph.D.-program og fagmiljø for *artistic research*, som innan musikk og andre utøvande kunststartar òg ofte går under nemninga *performance studies*. Ut av desse miljøa er teori og faglitteratur i ferd med å vekse fram, i tillegg til individuelle Ph. D.-arbeid.

Frå publikasjonsserien knytt til det nasjonale stipendprogrammet for kunstnarisk utviklingsarbeid, med overskrifta *Sensuous Knowledge* har særleg Henk Borgdorffs artikkel "The debate on research in the Arts" blitt mykje sitert.²³ Han sondrar mellom forskning *på* kunst (som tradisjonell kunsthistorie og analyse), *for* kunst (forskning som t. d. utviklar nye tekniske løysingar eller formidlingsformer) og *i* eller *gjennom* kunst, der kunstnarens eige arbeid er objekt for studiet. Mitt arbeid, tydelegast i dei utøvande delane av det, fell inn i siste kategori. Mitt "objekt" er verksemda til Pauline Hall, men eg forskar på denne i og gjennom utøving.

Borgdorff argumenterer mellom anna slik for korleis kunstnarisk praksis kan vere forskning:

¹⁸ Stig Roar Wigestrang, *Lockwood's system: a theoretical and artistic study of Didier Lockwood's system for improvisation*, vol. 2004:4 (Oslo: Norges musikkhøgskole, 2004).

¹⁹ Kristin Kjølberg, *Rom for romanser: om konsertdramaturgisk musikkformidling i romansekonserter*, vol. 2010:1 (Oslo: Norges musikkhøgskole Unipub, 2010).

²⁰ Olaf Eggestads p. t. pågåande arbeid om pianisten Robert Riefling (1911-1988)

²¹ Magnus Andersson, *Elaborating nothing: John Cage's aesthetics of silence*, vol. 2009:6 (Oslo: Norges musikkhøgskole Unipub, 2009).

²² Meir om dette, sjå "<http://artistic-research.no/>." (lesedato 03.12.2012)

²³ Henk Borgdorff, *The Debate on Research in the Arts*, Sensuous Knowledge series No. 2 (Bergen: Bergen National Academy of the Arts, 2006).

Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through the art objects and creative processes. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world. Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public.²⁴

Her framstår dokumentasjonen og diskusjonen som den viktigaste premissen for at kunstnarisk praksis kan kvalifisere som forskning. I tillegg hevdar Borgdorff at ein som utøvande forskar kan ta i bruk ulike strategiar – eksperimentelle og hermeneutiske – for å få fram og artikulere den tause kunnskapen som ligg i og bakom kunstverk og skapande prosessar. Men han viser ikkje nærare korleis strategiane kan nyttast i praksis, eller kva taus kunnskap meir presist inneber. Prosjektet er snarare, slik eg les det, å relatere kunstnarisk praksis til etablerte tradisjonar innan academia, for slik å *legitimere* han – også politisk – som forskning.

Det same tankegodset har Borgdorff tatt med og utvikla vidare i sin artikkel i den omfangsrike og vidtfemnande *The Routledge Companion to Research in the Arts*, som kom i 2011.²⁵ Her relaterer han òg utviklinga av kunstnarisk forskning til det som er blitt kalla "the practice turn in contemporary theory"²⁶ – altså ei ny og breiare orientering mot kulturelle praksisar i ei rad andre fag enn kunstfaga.

Eg vil ikkje gå vidare inn i den overordna diskusjonen om kva kunstnarisk praksis kan tilføre ulike former for forskning her. Men eg noterer at tre representantar for det i musikkfagleg samanheng viktige miljøet ved Orpheus-instituttet i Belgia – som har lansert sin eigen serie av publikasjonar²⁷ – går endå lenger enn Borgdorff: dei hevdar at utviklinga av kunstnarisk forskning representerer ei like sterk vitskapleg nyorientering som den såkalla språklege vendinga på 1960-talet og den

²⁴ Ibid., s. 23.

²⁵ Michael Biggs og Henrik Karlsson, *The Routledge companion to research in the arts* (London: Routledge, 2011).

²⁶ Med referanse til artikkelsamlinga med same namn, red. T. R. Schatzki et al. (Routledge 2001)

²⁷ "<http://www.orpheusinstituut.be/en/publications.>" (lesedato 04.12.2012)

kulturelle vendinga på 1980-talet.²⁸ Så langt eg kan forstå ligg ei eventuell stadfesting av denne påstanden, signert Kathlyn Coessence, Darla Crispin og Anne Douglas i boka *The Artistic Turn*, eit stykke inn i framtida. Men eg synes dei utviklar interessante og relevante resonnement om den komplekse situasjonen den utøvande forskaren står i. Hennar plass er mellom disiplinær, hevdar dei:

The artist as researcher will have to find an equilibrium between content and discourse, between theory and practice, between personal experience and the rigorous nature of research, and between operating on the margins of artistic practice and appropriation of the tools and criteria that already exist in science.⁴

Spenningsfelt som blir skisserte her, kan seiast å finnast i mange forskningstradisjonar, men blir særleg tydelege i prosjekt der ein vekslar mellom å "stå i" det ein skal undersøke og å setje det inn i ein meir systematisert kontekst – som når eg ein kveld tolkar ein song av Hall på konsert – klingande i min kropp, mine nerver, mi personlege utforming – og så, like etterpå, skal strekke meg mot å tolke han som ein ytring i ein diskurs i Halls samtid, som eg undersøker på nærare avgrensa premiss, i lys av relevant litteratur og teori.

Spørsmålet om korleis ein utøvande forskar konkret kan løyse det å arbeide i slike spenningsfelt, held litteraturen om kunstnarisk forskning langt på veg ope, også *The Artistic Turn*. Men forfattarane tar til orde for hybride prosjekt:

Artistic research material could include the artefact, score or interpretation, pedagogical issues, the process of creation, the historical context, comparison with other interpretations or similar creations and study of the relationship between the artistic manifestation and its reception.²⁹

Valfridomen er med andre ord stor. Av dei elementa som er nemnte her, inkluderer mitt materiale manuskript og klingande tolkingar, studium av mottakinga og diskusjonar av den historiske konteksten til arbeida og ytringane til Hall. Alt dette kan i prinsippet kunstnarisk forskning romme. Men korleis elementa skal spele saman, er det i stor grad eit individuelt prosjekt å definere.

²⁸ Kathleen Coessens et al., *The artistic turn: a manifesto* (Leuven: Leuven University Press, 2009), s. 15.

²⁹ Ibid., s. 73f.

Det utøvande som dokumentasjon, tolking og argument

I mitt arbeid har det utøvande fleire funksjonar. Det mest openbare er at det produserer *dokumentasjon* av Halls verksemd som komponist. Då eg starta studiet mitt fanst knapt ei romanse av henne å få tak i i innspelt form.³⁰ I 2010 – etter min rekonstruksjon av debutkonserten til Hall – kom Tove Træsdahls innspeling av romansar,³¹ og utvala våre overlappar delvis. Fiolinsonatinen er dokumentert for første gong på CD i og med *Pauline Halls debut anno 1917* (CD1). Songane i "kabaretstil" – i vid tyding – er heller ikkje innspelte før, og viser nok for mange meir uventa sider av komponisten Hall enn romansane (CD2). *Fire Tosserier* finst innspelt frå før,³² men som eg vil kome tilbake til 6.3, i ei anna rekkjefølgje enn på urframføringa og hos meg.

Samtidig fungerer det utøvande som meir enn dokumentasjon, det produserer òg *tolkingar* av ein særeigen kvalitet. Desse er ikkje resultat av satstekniske analysar, men av mine personlege erfaringar med å innstudere og framføre verka. Eg har sjølvsagt studert notar og manuskript og nokre analytiske moment kjem inn i omtalane av songane, men like viktig er å skildre og diskutere korleis møta med dei har sett mine fordomar, tause og kroppslege kunnskapar på spel (sjå òg 2.2). Kunnskapane og tolkingane, som det sidan har vore interessant å drøfte opp mot mottakinga av verka i Halls samtid, har så i sin tur produsert *argument* til dei overordna diskusjonane om modernitet.

Det utøvande har dessutan lagt premiss for *strukturen* i prosjektet. At eg ville forske gjennom mitt instrument, stemma, har naturlegvis gjort at songane til Hall har fått stor tyngd og blitt vigde mykje tid, meir enn til dømes dei to instrumentalverka ho nok er mest kjent for i dag: *Verlaine-suiten* og *Suite for blåsere*. Ettersom desse verka alt finst innspelte og

³⁰ Biblioteket ved Noregs musikkhøgskole hadde nokre konsertopptak, og romansen "Ørneland" på ein LP (G 2037). Fleire fanst i NRK-arkivet, men dette kan ikkje seiast å vere allment tilgjengeleg.

³¹ Pauline Hall, *Til en kunstner. Komposisjoner for sang og piano*. Tove Træsdal, Per Arne Frantzen, og Ingrid Andsnæs (Proprio, 2010). To år tidlegare kom "Ørneland" og "Till en konstnær" i Svein Bjørkøy og Jorunn Marie Bratlies tolking på *Norwegian Neoclassical Music*. (Euridice EUCD 43, 2008).

³² Pauline Hall, *Verlaine-suite, Julius Cæsar-suite, Suiten for blåsere, Fire tosserier, Liten Dansesuite*. Kringkastingsorkesteret, et al. (Simax PSC 3105, 1990), CD.

presenterte andre stader,³³ kan ein seie at mitt prosjekt fyller ut bileta av Hall som komponist frå tidlegare framstillingar. Men med vektforskyvinga over mot songane – og særleg dei av meir lødig eller teatral karakter – ligg òg ei forskyving over mot sjangrar som har hatt ein mindre sentral plass i musikkhistorisk og biografisk skrivning, der symfoniske verk ofte har vore rekna som høgdepunkta i ein produksjon (sjå òg 2.1). Dermed kan det utøvande, i like sterk grad som meir teoristyrte agendaer, ha vore med på drive fram ein annan måte å skrive historie og biografi på, og skapt nye spørsmål til tradisjonane eg står i. Dette blir eit viktig aspekt ved refleksjonane både rundt kabaretsongane i 5.2. og verka av andre komponistar enn Hall på Ny Musikk-konserten, omtalt i 6.3.

Eg ser mitt arbeid – i alle fall dei utøvande delane av det – som eitt av mange bidrag til det unge feltet kunstnarisk forskning. Men i det vidare knyter eg ikkje an til den enno relativt opne teorien på feltet. I staden vil eg bruke annan relevant litteratur: om å skrive biografisk (sjå 2.1), om utøvande tolking som hermeneutiske spel (sjå 2.2) og om ulike forståingar av *modernisering*, *modernitet* og *modernisme* i ulike diskurs- og kultursosiologisk orienterte drøftingar (sjå under og 2.3).

1.2.3. Diskurs- og kultursosiologisk orientert

Dei diskurs- og kultursosiologiske kapitla 3.3., 4.2, 5.3 og 6.2. kan seiast å byggje på og vidareutvikle tema frå dei biografiske og utøvande delkapitla. Det første tar utgangspunkt i mottakinga av dei tidlege verka til den klassiske komponisten Hall – primært dei på debutkonserten i 1917 og orkesterverka på 1920-talet som kulminerte med *Verlaine-suiten* i 1929. Dette diskuterer eg ut frå ulike forståingar av feminine og franske trekk i musikken. I tillegg ser eg nærare på nokre av ytringane til Hall om desse spørsmåla og andre aktuelle debatter på 1920-talet. Eit viktig perspektiv er den pågåande profesjonaliseringa av musikkfeltet, som eg òg kjem tilbake til i 4.2. Der ser eg mellom anna på Halls vilkår for faktisk å bli ein profesjonell – i tydinga lønna – komponist.

I 5.3 ser eg først teatermennesket Hall i lys av korleis ho plasserer seg og verksemda som teaterkomponist i spennet mellom elite- og masse-

³³ Hør òg ———, *Suite for blåsekvintett*. Den norske blåsekvintett (Simax PSC 1835 2010).

kultur. Dette fører vidare til ein diskusjon om Hall kan seiast å vere ein *kulturradikal* komponist, skribent og musikkformidlar. Eg presenterer og drøftar dessutan nokre av ytringane hennar om "eksotisk" musikk – i spennet frå jazz til kinesisk opera og norsk folkemusikk. Alt dette kan seiast å handle om musikk som representerer "det andre" i forhold til det som har hegemoniet, verk for dei klassiske konsertsalane, og særleg for symfoniorkester.

6.2. er ein gjennomgang og drøfting av Halls rapportar til *Dagbladet* frå ISCM-festivalane rundt om i verda – mest Europa. Eg deler inn omtalane av samtidsmusikken som blei presentert der i ulike kategoriar, frå den mest eksperimentelle modernistiske til det som er for reaksjonært å rekne. Alle desse tema – frå Halls tidlege franske inspirasjon via det kulturradikale til omtalane av dei ulike nye verka presentert i ISCM – reknar eg som undertema til spørsmåla om det moderne i musikken og musikklivet i Halls levetid.

1.3. Forskingsspørsmål

Det overordna forskningsspørsmålet for arbeidet er formulert slik:

Korleis kan verksemda til Pauline Hall (1890-1969) seiast å ha medverka til moderniseringsprosessar på det norske musikkfeltet, korleis blei ho sjølv ramma av slike prosessar og kva syn på ulike modernitetar og modernismar kom fram gjennom hennar eigne komposisjonar og ytringar om musikk?

Det første leddet dreier seg særleg om profesjonaliserings- og differensieringsprosessar i eit stadig meir organisert og institusjonalisert musikkliv, som alle rørte ved Halls liv og verksemd – på godt og vondt. Gjennom tiltak som Norsk Komponistforening frå 1917, Filharmonisk selskaps orkester frå 1919 og Ny Musikk frå 1938, blei komponistrolla profesjonalisert, musikaryrket i stadig sterkare grad spesialisert, og samtidsmusikkfeltet eitt av mange felt som blir differensiert ut frå musikkfeltet elles. Slike tema kjem eg tilbake til på bakgrunn av primært kultursosiologisk litteratur i 2.3.1, og fleire stader utover i arbeidet (særleg 3.3, 4.2 og 5.3).

Det andre leddet av spørsmålet, som eg kjem tilbake til i eit musikkhistorisk perspektiv i 2.3.2, handlar mest om modernitet og modernisme i *musikk* – både i Halls eigne verk og i dei ho møtte og omtalte gjennom livet. Her forstår eg modernitet og modernisme som kontekst-avhengige og relativt fleksible omgrep. Mange vil til dømes hevde at Claude Debussys impresjonisme, som Hall møtte i Paris i 1912, representerte ein fransk modernisme den gongen. Men på ein ISCM-festival på 1950-talet representerte innslag av Debussy heller noko tilbakeskodande. I norsk samanheng blir Halls impresjonistiske orkesterverk på 1920-talet oppfatta som moderne, sjølv om dei neppe ville blitt det i Paris eller Berlin på same tid. Der representerte snarare tolvtonemusikken på den eine sida og Weill og Brechts operaer på den andre ulike slags modernismar eller modernitetar. Midt i dette møter Hall òg ei neoklassisk bølge, representert mellom anna ved den mangesidige Igor Stravinskij. Om ein prinsipielt kan diskutere om bølga er moderne eller anti-moderne, oppfatta i alle fall Hall henne som framtidsretta.

Som ein siste dimensjon ved det moderne i musikken og musikk-livet, kjem reaksjonane på og integreringa av impulsar frå musikkulturar utanom Europa og det som ikkje kan kallast den høgkulturelle sfæren. Ulike møte med dette "andre" er gjennomgåande motiv i musikkhistoria på 1900-talet, og engasjerer Hall. I det heile tatt framstår det som om musikkalsk modernisering for henne i stor grad handlar om å opne for og ta stilling til impulsar frå musikkulturar utanfor Noreg. Sjølv stiller ho seg gjerne i ein formidlarposisjon mellom det norske og det internasjonale musikkfeltet, både som komponist, skribent og leiar av Ny Musikk.

Slik fungerer omgrepa *modernisering*, *modernitet* og *modernisme* som omdreiingspunkt i arbeidet mitt, men utan å representere faste punkt i tydinga definert ein gong for alle. Halls liv, musikken og ytringane hennar er snarare å forstå som innspel til ein kontinuerleg samtale om kva det moderne kan seiast å ha vore i dei to første tredjedelane av 1900-talet, sett via verksemda og livet hennar i same tidsrom.

2. Å skrive, syngje og drøfte EIT MODERNE LIV

Utforminga av dette prosjektet – og særleg inndelinga i tre forskarposisjonar – opnar, som omtalt i kapittel 1, for tilknytningar til fleire ulike, meir og mindre etablerte forskingstradisjonar. I dette kapitlet vil eg diskutere det å skrive om eit liv (2.1), å syngje historie (2.2) og å drøfte modernitetar (2.3) ut frå ulike forskarperspektiv: det første tar utgangspunkt i litteratur om biografisk skriving, det andre i filosofi om tolking gjennom praksis og det tredje i sentrale tema og omgrep i dei diskurs- og kultursosiologisk orienterte drøftingane vidare.

Meir enn inngåande teoretiske og metodologiske diskusjonar og konklusjonar representerer dette kapitlet ei utprøving av tankar om kva som særpregar dei ulike forskarposisjonane eg undersøker Pauline Halls liv og verksemd ut frå, og korleis eg grunnleggjande sett forstår *modernisering*, *modernitet* og *modernisme* i lys av livet hennar.

Ettersom nettopp livshistoria er så gjennomgripande, vil stoff knytt til biografisjangeren gå igjen i alle delkapitla. Av same grunn står *eit moderne liv* som ei samlande overskrift.

2.1. Å skrive (om) eit liv

Når eg vel å la ei biografisk framstilling vere gjennomgripande i avhandlinga, har det fleire grunnar. Eitt konkret, viktig argument er at det i dag finst få andre større, allment tilgjengelege arbeid om Hall (sjå 1.1). Eg ser derfor mitt arbeid om ein sentral person i norsk musikkliv som eit bidrag til den større historieskrivinga.

Eg ser òg biografien som eit bidrag til forståinga av den generasjonen Hall representerte – menneske som levde frå slutten av 1800- til etter midten av 1900-talet, gjennom ei rad omveltande moderniseringsprosessar i samfunnet og musikken, som var vaksne gjennom to verdskrigar og med inn i fjernsynsaldere.

Samtidig er det biografiske disiplinerande: det er berre éin hovudperson i framstillinga, Hall, og eitt hovudtema: hennar forhold til det moderne og modernistiske. Det individuelle gir rom for å ta føre seg eit stort mangfald og tolkingar av ytringane *hennar*, men målet er overordna sett ikkje å kome fram til forståingar gyldige langt ut over det individuelle – eller på den andre sida: få hennar liv til å passe inn i frå før etablerte modernitetsomgrep.

Biografien som akademisk sjanger

Biografier har knapt nokon tradisjon for å bli godkjente som forskingsarbeid – sjølv om akademiske arbeid som omtalar ein person, særleg ein det er skrive lite om frå før, ofte får sterke drag av biografi. Mellom arbeid som ligg nær mitt, gjeld dette: Arvid Vollsnes' avhandling om Ludvig Irgens Jensen, *Modernisme på norsk*¹, Per Vollestad om Christian Sinding, *Jeg bærer min hatt som jeg vil*² og Elef Nesheims *Modernismens døråpner i Norge* om Finn Mortensen.³

¹ Arvid O. Vollsnes, *Modernisme på norsk: komponisten Ludvig Irgens-Jensen* (Jar: Garantiforl., 1996).

² Vollestad, *Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christian Sinding: en komponist og hans sanger*.

³ Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*.

Dei siste tiåra har det samtidig vore ei stiging i den akademiske interessa for biografisjangeren i Norden, og det har kome fleire bøker og artiklar om emnet, som eg står meg på i det vidare. Ambisjonen i dette kapitlet er ikkje å ta stilling i diskusjonen om biografens plass i academia, men å drøfte generelle problemstillingar knytte til framstillinga av Pauline Hall gjennom andre sine refleksjonar rundt sjangeren. Som det vil gå fram, peikar spørsmåla som dukkar opp, òg vidare mot det utøvande og diskursorienterte arbeidet.

2.1.1. Kronologi, utviklings- og heilskapskonstruksjonar

Historisk sett har biografien som sjanger vore tett knytt til den romantiske dyrkinga av individet. Dermed har han ofte fått form etter ein dannelsingsroman, der forfattaren – enkelt sagt – fører hovudpersonens liv, kamp og suksess fram mot eit høgdepunkt og så ei forsoning mot slutten, eventuelt ein dramatisk eller tragisk død. Knut Olav Åmås hevdar:

Forminga av kunstnarbiografiar – ja, andre typar òg – etter leisten av realismens psykologiske utviklingsromanar eller romantikkens dannelsingsromanar er eit tema som treng diskusjon. Den livs-filosofiske forventninga om at eit liv skal ha retning, rørsle og meining er ikkje svekt i denne konvensjonsstyrte sjangeren, sjølv hundre år etter modernismens gjennombrot. Hendingar og handlingar blir tillagt symbolsk verdi som var dei innhaldselementa i ein roman.⁴

Kronologien blir slik diskutert i litteraturen om biografisk skrivning, ikkje som eit problem i seg sjølv, men nettopp fordi han blir kopla med visse sjangerforventingar. Stephen Walton konstaterer på ei side at "ein kjem ikkje bort frå kronologien kor som er."⁵ På den andre átvarar han mot "trua på at eit menneskeliv kan skildrast som ein forståeleg og samanhengande heilskap ut frå eit kronologisk forløp"⁶, med "jakta på utviklinga som eit implisitt estetisk så vel som biografisk krav"⁷. Slike krav hører for han

⁴ Knut Olav Åmås, *Mitt liv var draum: ein biografi om Olav H. Hauge* (Oslo: Samlaget, 2004), s. 576.

⁵ Stephen J. Walton, *Skaff deg eit liv!: om biografi* (Oslo: Samlaget, 2008), s. 23.

⁶ *Ibid.*, s. 35.

⁷ *Ibid.*, s. 36.

til ein *moderne* – eventuelt realistisk eller positivistisk – biografitradisjon, med røter i moderniteten på 1700- og 1800-talet og ei ny blømingstid i og med dei positivistiske straumdraga etter andre verdskrig. Den moderne biografien gjer i ei eller anna tyding krav på å skildre sanninga(r) om eit menneske, og er forankra i ei tru på ei lineær utvikling og naturlege samanhengar mellom årsak og verknad i eit menneskeliv.

Som eit alternativ – interessant i mitt perspektiv – lanserer Walton den *modernistiske* biografien. Hovudkravet til ein slik er at forfattaren i staden for å basere seg på ”usynlege” forteljarstrukturar må blottstille konstruksjonen sin, for å vise at teksten er nettopp dét. I tillegg skal ho opne for og vise fram fleire alternative tolkingar av hendingar og handlingar, pluss vise eit kritisk forhold til framstillingar av ein meir heilskapsorientert, innlevd forteljande karakter.⁸

Waltons biografi om Ivar Aasen er konstruert med kroppen til hovudpersonen som berande metafor.⁹ Mi utforming er ikkje like radikalt biletleg, men etter Waltons distinksjon ligg også denne avhandlinga nærast den modernistiske biografien. I staden for å skrive éi samanhengande framstilling ut frå eitt overordna perspektiv, drøftar eg eksplisitt Halls modernitet frå ulike forskarposisjonar. Ved fleire høve bryt eg opp den kronologiske framstillinga for å ta føre meg utvalde verk og mitt arbeid med dei som songar, eller tema til diskusjon i eit modernitetsperspektiv. Ettersom det nettopp er *hennar* verksemd som er tema for dette, vel eg likevel å ikkje bruke distinksjonen mellom moderne og modernistisk vidare om mitt arbeid. I staden vil eg karakterisere det som *konstruktivistisk* – i den tydinga at eg aktivt viser fram at min måte å velje ut og stille saman stoff på er ein konstruksjon. Forma er altså langt frå gitt ut frå konvensjonar for biografisjangeren. På den andre sida bryt ho òg, særleg gjennom mi utøving, med meir etablerte akademiske framstillingsformer. Avhandlinga blir slik så å seie til i brytning mellom ulike sjangrar og metodar.

Sjølve strukturen i arbeidet har, som omtalt i 1.2, konsekvensar for kva stoff som kjem med og korleis det blir tillagt meining. Derfor bør også eg vere merksam på kva verdiar som, i tillegg til medvitne prioriteringar,

⁸ Ibid., s. 81-82.

⁹ ———, *Ivar Aasens kropp* (Oslo: Samlaget, 1996).

kan ligge implisitt i min konstruksjon. Litteraturen om biografisk skriving er til hjelp i å klargjere nokre fleire av desse.

2.1.2. Eksistensielle og psykologiske drivkrefter

Eit interessant spørsmål for dei som studerer biografiar – og som nokre meiner definerer ulike sjangrar¹⁰ – er kva som blir framstilt som drivkreftene i hovudpersonenes liv. Fleire forfattarar følgjer *psykologiske* utviklingslinjer, mens andre orienterer arbeidet mot det ein kan kalle *eksistensielle* dimensjonar: kva krefter styrer dei vala hovudpersonen til ei kvar tid gjer? Ein premiss – og eit mål – for slike framstillingar, er at ein skal kome "bakom" den offentlege fasaden til den ein skriv om, og finne noko "eigentleg".

Walton kritiserer premissen om "at det er mogeleg å leve seg inn i tankeverda til eit anna menneske."¹¹ Vi har i beste fall tilgjenge til ein del dokument om eit menneskeliv, men det meste av tilværet og i alle fall det indre livet til den vi skriv om er faktisk utanfor rekkjevidde. Ein bør derfor passe seg for "psykodramatiske rekonstruksjonar av alle slag."¹²

Ei slik varsemnd har eg lagt vinn på i mitt arbeid. Likevel er det vanskeleg konsekvent å unngå all medlevande dramatisering når ein møter kjelder og spor frå eit anna liv med både innleving og kulturelt nedarva forståings- og forteljarmønster i ryggmergen. Marianne Egeland minner om dette når ho drøftar *psykobiografien*, som per definisjon er skriven ut frå eit freudiansk mønster for menneskeleg utvikling:

Så vanlig er det blitt for oss å analysere både virkelige og oppdiktete personer at vi nesten ikke vet vi gjør det. Begreper som det ubevisste, fortregning, projeksjon og ambivalens, sublimering, skyldfølelse, narsissisme og forsvarsmekanismer refererer til grunnleggende ideer innenfor psykoanalysen, men inngår nå blant

¹⁰ For nærare sjangerdistinksjonar sjå Marianne Egeland, *Hvem bestemmer over livet?: biografien som historisk og litterær genre* (Oslo: Universitetsforl., 2000), s. 88ff. og Gunnar Erikson, "Att inte skilja på sak och person," i *Att skriva människan* red. Ronny Ambjörnsson, Sune Åkerman, og Per Ringby (Stockholm: Carlsson, 1997).

¹¹ Walton, *Skaff deg eit liv!: om biografi*, s. 35.

¹² Ibid.

tilværelsens selvfølgeligheter og benyttes av biografar som neppe ser på seg selv som freudianere.¹³

I arbeidet mitt vil eg ikkje gå inn i typiske tema i den psykoanalytiske tradisjonen, som barndom og seksualitet, og heller ikkje inn i korleis dette kan ha verka inn på det skapande arbeidet til Hall. Når den næraste familien blir nemnt, og sambuaren gjennom fleire år, Caro Olden, er perspektivet meir sosialt enn psykologisk. Relasjonane fortel mellom anna noko om Halls borgarlege bakgrunn (sjå 3.1) og om tilknytninga til eit nettverk av yrkesaktive og dels politisk radikale kvinner (sjå 4.1.3).

Samtidig tangerer slike delar av arbeidet såpass personlege spørsmål at eg har spurt meg om eg eigentleg kan *la vere* å tru at eg lever meg inn i tankeverda til Hall? Kan eg unngå ei nesten "automatisk psykologisering" i møte med kjeldene frå eit mangesidig liv og i freistnaden på å sy framstillinga saman? Og om ikkje eg ser etter freudianske mønster, kan eg bli fanga av mønster hovudpersonen meir eller mindre har lagt opp for meg?

Dagbøker, brev og anna privat materiale er ofte viktige kjelder for psykologisk og eksistensielt orienterte biografar, i tillegg til trykte skrifter og kunstnarisk produksjon. Men alt slikt materiale, ikkje minst frå seint i livet, vil ofte vere prega av konstruerte linjer og årsakssamanhengar som hovudpersonen tolkar sitt eige liv ut frå. Mange skriv også "intime" dagbøker vel vitande om at andre vil lese stoffet. Dei vil prege sitt eige ettermæle. Men framstillingane vil langt frå alltid samsvare med andres.

Hall har som nemnt (sjå 1.1) etterlate seg lite materiale av privat karakter, særleg frå tidleg i livet. Det er så lite at det ser ut til at ho ikkje ønskte at dette skulle kome ettertida i hende. Men det finst mange offentlege framstillingar av henne, fordi ho sjølv var ein skrivande person, og blei intervjuva ved fleire høve. Her framstår ho som relativt medviten om korleis ho vil profilere seg.

I eit intervju i NRK i 1961 omtalte ho til dømes seg sjølv som ein forkjempar for den nye musikken heilt frå ein artikkel ho skal ha skrive i 1917 – som om kampen alt då var eit program for livet ho skulle leve.¹⁴ Men dette kan ein vurdere kritisk: i 1917 debuterte Hall òg med eit utval

¹³ Egeland, *Hvem bestemmer over livet?: biografien som historisk og litterær genre*, s. 105.

¹⁴ "Gjester i store Studio". Pauline Hall i samtale med Øivind Bergh, NRK 26.03.1961. Eg har ikkje funne artikkelen ho nemner i *Dagbladets* arkiv for 1917.

stilistisk sett nokså konservative verk (sjå 3.2), og først 20 år etter, i 1938, stifta ho Ny Musikk, ei grein av ein organisasjon som blei stifta internasjonalt i 1922. Repertoaret på Ny Musikk-programma i Noreg og Halls omtalar av dei modernistiske komponistane som gjorde seg gjeldande frå 1950- og 1960-talet gir òg grunn til å spørje om ho heldt fram med å vere open for det nyaste livet ut (sjå kapittel 6).

Det ligg òg nokså store spenningar mellom kva ho skriv om personar og verk i private brev som er tatt vare på – trass i at ho har bedt om at dei skal brennast¹⁵ – og i trykt materiale. Dette tyder på at ho medvite skil mellom den offentlege rolla og privatpersonen, og det har gitt meg etiske dilemma: er det min rett som biograf og forskar å sitere frå brev ho bad mottakaren om å brenne? I dei få tilfella det har vore aktuelt og det har ført inn verdifulle poeng eller korrektiv, har eg valt å gjere det. Eg har vurdert det slik at konfliktstoffet i breva – nærmast bokstavleg talt – ikkje er like brennbart i dag, og ikkje dreier seg om nolevande personar.

Den generelle mangelen på private kjelder har elles i liten grad vore problematisk, ettersom eg har vore meir interessert i å sjå på *kva* Hall faktisk gjorde enn å spekulere i *kvifor*. Mitt mål er altså – i tråd med konstruktivistisk tenking – ikkje å finne den "eigentlege" personlegdomen bortanfor dei konkrete handlingane. Eg undersøker den offentlege kulturpersonen Hall gjennom dei ulike rollene og ytringane hennar på det norske musikkfeltet – først og fremst.

2.1.3. Livsverk som reisverk

Eit spørsmål som både er biografisk og knytt til den utøvande og diskursorienterte forskarposisjonen, har med Halls ytringar i form av musikkverk å gjere. Kor mykje og kva slags omtale skal dei ha i avhandlinga – i tillegg til å vere representerte på CD?

I biografiske arbeid om andre komponistar ser ein ofte at den kunstnariske produksjonen blir eit berande element, verklista blir nærmast linja framstillinga relaterer andre hendingar og tema til.

¹⁵ Dette gjeld først og fremst brev til Sverre Bergh i tida 1955-68, NB Hs. 673. Her er ho t. d. langt mindre diplomatisk mot Klaus Egge, Kirsten Flagstad og Arne Nordheim enn i avisspaltene.

Det vanliga är att liv och verk varvas: först ett kapitel om liv och verksamhet, därefter kommentarer kring verken från sama epok, og så vidare i en jämn lunk fram till begravningen.¹⁶

Slik er Henrik Karlssons oppsummering av sju av ti komponist-biografier han har undersøkt, og lista over bøker som passar karakteristikken kunne nok vore lengre. Samtidig rommar liv-verkbiografien stor variasjon med tanke på kva "kommentarer kring verken" kan innebere. I akademiske arbeid vil verkanalysar ofte utgjere størstedelen, som i Nesheims avhandling om Finn Mortensen.¹⁷ Her er det biografiske stoffet mest som innramming å rekne. Noko tilsvarende gjeld Hallgjerd Aksnes' meir filosofiske arbeid om Geirr Tveitt.¹⁸ Samanliknar ein denne med Reidar Storaas' meir populært orienterte biografi om Tveitt, blir òg skilnadane mellom ein nokså tradisjonell liv-verkbiografi, som hans, og akademiske forskingsarbeid tydelege. Uavhengig av slike ulikskapar har likevel alle desse framstillingane komponisten og hans verk i sentrum.

I forhold til Pauline Hall er det meir problematisk å sentrere heile framstillinga om henne som komponist, i alle fall av verk til konsertsalen. For meg har det alltid framstått som om rolla og ytringane hennar som "kulturperson" – særleg på musikkfeltet, men ikkje berre der – har vore vel så viktige både for sam- og ettertida, og eg har søkt å få fram denne profesjonelle breidda hos henne.

Hall var ein ambisiøs klassisk komponist frå starten av karrieren og i dei om lag tjue åra frå studietida fram til utframføringa av *Verlaine-suiten* i 1929. Her hadde ho ei utvikling mange har følgd før henne, og som biografier gjerne følger: stigande frå ein debut med romansar og kammermusikk fram til suksess med eit verk i fullt symfonisk format. Denne tradisjonelle utviklingslinja held eg meg òg langt på veg til i kapittel 3. Men frå rundt 1930, det året Hall fyller 40, blir historia nokså tynn dersom ein ser komponisten berre ut frå musikk for konsertsalane.

I kapittel 4 og 5 opnar eg for å inkludere musikk for andre arenaer, særleg teatermusikk, som Hall hadde ein stor produksjon av, pluss verk-

¹⁶ Henrik Karlsson, "Härliga ego! Reflexioner om tonsättarbiografier," in *Svensk tidskrift för musikforskning* (1999), s. 32.

¹⁷ Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*.

¹⁸ Hallgjerd Aksnes, *Perspectives of musical meaning: a study based on selected works by Geirr Tveitt*, vol. nr 139 (Oslo: Faculty of Arts, University of Oslo, 2002).

senda hennar som regissør og korrespondent. Det å omtale teatermusikken som "verk" er problematisk, ettersom svært lite av stoffet kan framførast som sjølvstendige konsertstykkje. Hall rekna òg musikken som underordna det dramatiske. Likevel vil eg skrive fram engasjementet hennar for scenisk musikk, inkludert det ho skreiv for film, ballett og kabaret. Dette, som knapt er omtalt i tidlegare arbeid, er tema under overskrifta *Teatermennesket*.

Her skriv eg meg lengst bort frå liv – verkforma i dei delane som omtalar Halls korrespondentbrev frå Berlin (5.1.1). Avsnitta om teater- og operaomtalane kan heller karakteriserast som ein type *intellektuell* biografi, som mellom anna presenterer viktige trekk ved Halls musikksyn på denne tida. Fleire av emna frå desse avsnitta blir så tatt med vidare i dei diskursorienterte drøftingane i 5.3 og av Halls referat frå ISCM-festivalane rundt om i verda i 6.2.

I desse kapitla kjem *kritikaren* Hall til orde, som eg ut frå det overordna forskingsspørsmålet mitt om modernitet, siterer nokså selektivt. Som omtalt i 1.3 legg eg til grunn at det moderne for Hall i svært stor grad har med impulsar *utanfrå* å gjere. Derfor er korrespondansane frå Berlin og ISCM-festivalane særleg interessante, i tillegg til omtalar av meir "eksotiske musikkformer" (sjå 5.3) og artiklar med tydeleg inspirasjon frå opphaldet i Paris (sjå 3.3).

I eit liv – verkperspektiv kunne kritikane i *Dagbladet* over om lag 30 år (1934-1964) vore interessante å studere som eit samla "livsverk" frå Hall. Denne innsatsen var viktig, og det er nok som kritikar Hall blir best hugsa i dag.¹⁹ Men dette er ikkje mitt prosjekt. Det ville òg i større grad måtte handle om Halls vurderingar av prestasjonane til norske utøvarar i – hovudsakleg – eldre repertoar, mens eg prioriterer det ho skreiv om verk som enno var samtidsmusikk i hennar tid. I og med dette blir rolla som Ny Musikk-leiar desto viktigare, inkludert det praktiske arbeidet i organisasjonen (sjå 6.1).

¹⁹ Her viser eg til fleire munnlege kjelder. Mange av dei som opplevde henne i levande live kan fortelje om den autoriteten ho utstrålte både som person og skriftleg, i rolla som kritikar.

Nykritikk og biografi

Halls egne komposisjonar spelar ulike roller i mi framstilling. Eit utval songar har eg framført og spelt inn på vedlagte CD-ar. Andre gir eg korte presentasjonar av, gjerne via sitat frå kritikkar i samtida, når dei går inn i dei biografiske avsnitta om Hall (som i 3.1 og 4.1). I andre tilfelle drøftar eg ikkje så mykje musikken som diskursane rundt han, som når mottakinga av romansane og orkesterverka er tema i 3.3. Frå tid til anna ser eg på samband mellom viktige personlege erfaringar, til dømes opphalda i Paris og Berlin, og musikken Hall skreiv. Men i tråd med avvegningane om den psykologiske dimensjonen i framstillinga (sjå 2.1.2), søker eg å unngå for tette koplingar mellom verka og konkrete livssituasjonar eller sinnsstemningar.

Historisk sett blei den biografisk styrte tolkinga av verk først utfordra av det som i litteraturvitskap heiter *nykritikk*, i musikkvitskap *criticism*. Egeland viser til litteraturvitaren Northrop Frye, som alt på 1940-talet hevda at biografen og kritikaren i prinsippet har motsette posisjonar i møte med kunstverket:

For en biograf stråler diktning ut av personligheten; for litteraturkritikeren gjør den ikke det, og problemet er å skille den fra personligheten og vurdere den på upersonlig grunnlag. Ingenmannslandet mellom biografi og kritikk, prosessen som omformer en dikters inntrykk av sine omgivelser til diktning, må betraktes av biografen og kritikeren fra motsatte synsvinkler.²⁰

Frå musiksida slutta Carl Dahlhaus seg til eit slikt syn på 1970-talet.²¹ Han hevda at biografiar ikkje gir større forståing av musikken, snarare tvert imot. Verka burde studerast isolert – som autonome fenomen – ettersom musikken og ikkje menneska bakom er objektet for musikkvitskapen.²² Musikalsk criticism har sidan blitt opna for å romme ei rad ulike slag vurderande møte med eit verk, anten det får form av ein aviskritikk, ein akademisk, hermeneutisk analyse eller drøfting av ei praktisk tolking gjort av ein musikar. Men det er stadig ein premiss at ein diskuterer eit sjølvstendig kunstverk. Ein annan premiss er at den som

²⁰ Frå "The Function of Criticism at the Present Time" (1949), sitert frå Egeland, *Hvem bestemmer over livet?: biografien som historisk og litterær genre*, s. 127.

²¹ Carl Dahlhaus, "Wozu noch Biographien?," *Melos 2* (1975).

²² Sjå òg Karlsson, "Härliga ego! Reflexioner om tonsättarbiografier," s. 47f.

ytrar seg om eit verk, har ein ståstad innanfor eit musikalsk og kulturelt fellesskap som deler visse grunnføresetnader.²³

Kritiske verkstudium kan gå inn i ein biografi som komplementære innslag til studia av livet. Eit forskingsarbeid vil ofte studere verka endå meir inngåande – som eg gjer i prosjektet mitt. Men mine nære studium av verka skjer verken frå posisjonen som biograf eller analytikar, men i arbeidet som songar (sjå òg 1.2). Her går eg så tett på eitt og eitt verk av Hall at både kontekstane i samtida og personlegdomen hennar blir skyvde i bakgrunnen. Slik sett får arbeidet trekk av musikalsk criticism. Men praksisen er – prinsipielt sett – like lite styrt av overordna teori som biografisk kontekstualisering. Dette spelar inn, men drivkreftene i det utøvande arbeidet er snarare *drastiske* impulsar. Dei er utgangspunktet for neste kapittel.

²³ Fred Everett et al Maus, "Criticism," *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (2. august 2012). Sjå òg Joseph Kerman, *Contemplating music: challenges to musicology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), s. 113ff, Leo Treitler, *Music and the historical imagination* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), s. 67ff.

2.2. Å synge historie

Eit verk av Pauline Hall kan potensielt vere kjelde til mange typar kunnskap – om livet hennar, om psyken, om samtida, den kompositoriske stilen hennar – eller om verket ”i seg sjølv.” Kva eg får ut av det, er i stor grad avhengig av posisjonen eg møter verket frå. I dette kapitlet vil eg sjå nærare på kva som karakteriserer den utøvande tilnærminga mi, forstått som syngande *tolking*. Eg vil først sjå på den drastiske kunnskapen som driv mange utøvande prosessar (2.2.1). Så vil eg sjå det å synge songar av Hall i lys av metaforen om eit *tolkingsspel* – forstått både ut frå hermeneutisk tenking og konseptuelt kroppssleg og taus kunnskap (2.2.2). Denne kunnskapen har òg ein historisk dimensjon, og ein biografisk – knytt både til Halls livshistorie og mine erfaringar. Det siste er tema i 2.2.3.

2.2.1. Det drastiske i utøvinga

Eg vil ta utgangspunkt i ein viktig observasjon frå arbeidet som songar: at eg i ”kampens hete” ofte snevrar perspektivet inn, bort frå historiske kontekstar og biografiske samanhengar og inn mot den eine songen. I det mest intensive innstuderingsarbeidet og særleg på konsert, blir konsentrasjonen sett inn mot relasjonen mellom verket, utøvarer og eventuelle medmusikarar, ikkje songen i relasjon til andre verk, til kunstnaren eller samtida. Både innstuderinga og framføringa er ei hending ”her og no”, til slutt vendt mot eit publikum av i dag.

Carolyn Abbate skildrar noko av dette i artikkelen – *Music – Drastic or Gnostic?*. Etter modell frå Vladimir Jankélévitch definerer ho situasjonar der merksemda først og fremst er retta mot det klingande uttrykket som ”drastiske”. Dette stiller ho opp som motsetnad til dei ”gnostiske”, hermeneutiske der ein analyserer eller reflekterer over verket i lys av historia eller biografiske fakta. Abbate illustrerer med eit personleg døme: mens ho akkompagnerer ein arie frå *Idomeneo* prøver ho å tenkje på kva trekk av opplysningsfilosofien som ligg i klaverstemma eller kva slags seksuell agitasjon som kling i arien. I augneblinken opplever ho dette som ”bizarre”.

Det som naturleg gjekk føre seg i hovudet, var refleksjonar av typen "doing this really fast is fun" eller "here comes a big jump."²⁴

Slike tankar minner òg om det Donald Schön omtalar som *reflection-in-action*. I mange yrkespraksisar – frå legen og ingeniøren til kunstnaren sine – ligg viktige praktiske kunnskapar som dei etablerte vitskapsfaga ikkje utan vidare femner om:

Their definition of rigorous professional knowledge excludes phenomena they have learned to see as central to their practice. And artistic ways of coping with these phenomena do not qualify, for them, as rigorous professional knowledge.²⁵

Ein slik opplevd motsetnad mellom vitskapleg og praktisk kunnskap om eit materiale eller ein situasjon, vil mange musikarar kjenne igjen.²⁶ Utøvaren sin kunnskap i handling er kvalitativt annleis enn den forskaren får gjennom analytiske og historiske studium, og den førstnemnde typen er vanskelegare å skildre i skriftleg form. I musikkvitskapen er dei "drastiske" tilstandane og kunnskapane underdokumenterte, hevdar Abbate. Framstillingane av slike er avhengige av eit *eg*, ein førsteperson som er til stades når framføringa – eller øvinga – skjer, og som vågar å blottstille det subjektive utan å skjule det bak vitskaplege generaliseringar. Fordi dette subjektive er så viktig, dreier heller ikkje *performance studies* seg utan vidare om det drastiske, ettersom det her gjerne er ein forskar som analyserer andre sine framføringar eller skriv meir filosofisk om framføring som fenomen, ofte i lys av historisk oppføringspraksis.²⁷

Ein av ambisjonane for mitt arbeid er å bidra til å skrive fram slike "drastiske" erfaringar, og kunnskapane dei får fram. Derfor er mi subjektive stemme svært framtrudande i skildringane av arbeidet med

²⁴ Carolyn Abbate, "Music - Drastic or Gnostic?," *Critical Inquiry* 30, no. 3 (2004): s. 510-11.

²⁵ Donald A. Schön, *The reflective practitioner: how professionals think in action* (Aldershot: Avebury, 1991), s. 42.

²⁶ Reflection-in-action er eit sentralt omgrep også i Sven Kristersson, *Sångaren på den tomma spelplatsen - en poetik: att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*, vol. nr 20 (Göteborg: Göteborgs Universitet, Konstnärliga fakulteten, Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete, 2010), s. 32f. og i Kjølborg, *Rom for romanser: om konsertdramaturgisk musikkformidling i romansekonserten*, s. 114ff.

²⁷ Sjå t. d. John Rink, *Musical performance: a guide to understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002). Richard Taruskin, *Text and act* (New York: Oxford University Press, 1995).

songane til Hall (sjå 3.2. og 5.2). Forma er dels inspirert av kollegaer med liknande prosjekt, dels av at forskningstradisjonen vi står i, er ung, noko som etter mitt syn gir rom for utprøving av framstillingsformer.

I avsnitta om arbeidet fram mot dei tre konsertane i prosjektet, vil det òg gå fram at det drastiske så å seie har drive prosessen: her er målet med å synge songar av Pauline Hall *framføringa* av dei, ikkje refleksjonane som kjem ut av arbeidet. Men at det klingande resultatet er overordna, tyder ikkje at refleksjonane er fråverande. Spørsmål, diskusjonar og tankar rundt verka er nesten alltid ein del av innstuderings- og iscenesetjingsprosessen, og her kan utøvaren fritt ta i bruk reiskapar som elles ofte sorterer under ulike musikkvitskaplege disiplinar – som analyse, teori, kritikk eller kulturelle studium.²⁸ Det ein musikar skal stå til ansvar for, er likevel ikkje forståing i form av analyse eller skrift, men framføringa.

For å la det drastiske vere førande, har eg lagt vinn på – i den grad det er muleg – å nærme meg songane til Pauline Hall som om eg ”berre” skulle synge dei på konsert, og ikkje ha forska på dei i meir tradisjonell vitskapleg tyding. Kunnskapane om Hall og samtida hennar har ikkje vore raderte bort, men i innstuderingsprosessen aleine og i lag med medmusikarar, har analytiske grep stort sett kome inn med eit praktisk siktemål. Det kan handle om å forstå eit rytmisk eller harmonisk forløp i klaveret for å plassere mi eiga stemme i forhold til det i ein romanse, eller arbeide med intonasjon i lag med blåsarane i *Fire Tosserier*. Det kan òg dreie seg om form – korleis fraserer eg eit motiv når det kjem tilbake for andre gong? Er tilstanden endra eller den same som sist gong eg song det? Og i nært samband med slike spørsmål: korleis forstå teksten?

Forståing av kva teksten dreier seg om, er sjølv sagt elementært for songarar. Systematiske analysar av form, mulege meiningslag eller konotasjonar i dikta ein syng, er likevel sjeldan ein premiss for å kunne framføre dei overtlydande nok. Om noko opplevast som ope eller mangetydig, vil ein ofte – aleine eller saman med medmusikarar – drøfte seg fram til ei forståing. Men førestillingane om ”kva romansen handlar om” treng ikkje vere artikulert eller samstemt anna enn gjennom det klingande spelet eller songen.

²⁸ Sjå t.d. kapittelinnendinga i Kerman, *Contemplating music: challenges to musicology*.

Samtidig har målet for arbeidet med songane til Hall på sikt vore meir enn dokumentasjon. Det bidrar òg til ein større diskusjon om det *moderne* ved henne: kva fortel det når Hall vel å presentere impresjonistisk farga harmonikk til ein tekst av Verlaine i 1917? Representerer dette éin modernitet, mens seinare songar som minner om Kurt Weill viser ein annan? Og kva representerer den utfordrande tonaliteten i *Fire to-serier*? Brukt på denne måten får songane i prinsippet same status som andre kjelder; eg tolkar dei for å forstå og bruke dei til ein argumentasjon. Men mi tolking av dei er fundert i noko anna enn lesing og lytting: ved sjølv å innstudere og framføre songane, får eg òg kjent på kroppen kva ulike modernitetar kan innebere: gir songar frå ulike tider meir motstand? Krev dei meir og mindre tid? Har dei appell i dag, og kvifor – eller kvifor ikkje? Slike spørsmål ligg nærare ein syngande forskarposisjon enn ein lesande, og vil kunne føre til andre svar enn den biografiske eller diskursorienterte lesinga av kjeldene. Slik vil dei ulike posisjonane både utfylle og utfordre kvarandre: som songar vil eg både finne svar, problem og nye spørsmål å ta med vidare inn i dei skriftlege refleksjonane.

Mykje i det følgjande kan i prinsippet overførast til tolking av anna materiale enn songane – til slikt som utsegner i eit brev eller eit moment i ein kritikk. Men eg held meg til det utøvande her fordi eg opplever – som fleire av filosofane eg vil vise til – at det på ein særeigen måte gjer levande kva tolking kan vere.

2.2.2. Halls songar – i tolkingsspel

For ein klassisk skolert muskar framstår det som ein nær opplagt premiss at å spele eller syngje eit verk er å *tolke* det. Mange tar dermed utgangspunkt i ein hermeneutisk tradisjon når dei skriv avhandlingar om utøving.²⁹ Denne ligg til grunn også hos meg, inkludert den hermeneutiske *sirkelen* – som eg ser som ein talande metafor for alt tolkingarbeid, også eit utøvande. Det sirkulære vil for mange muskarar vise konkret til

²⁹ Sjå t.d. Pedersen, *Spill og refleksjon: en studie av en musikalsk interpretasjonsprosess av Harrison Birtwistles Deowa i relasjon til sju andre komposisjoner for kvinnestemme og klarinett*, s. 100ff. og Kristersson, *Sångaren på den tomma spelplatsen - en poetik: att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*, s. 39ff. Kjølberg, *Rom for romanser: om konsertdramaturgisk musikkformidling i romansekonserter*, s. 24ff.

prosessane når ein gjennom stadige repetisjonar øver inn, fysisk meistrar og intellektuelt og emosjonelt forstår meir og meir av eit verk. Den karakteristiske vekslinga i merksemd mellom delar og heilskap, mellom subjektive, nære og meir objektive, analytiske møte med musikken, og mellom interpretasjon i lys av både fortidige og notidige ideal, kan òg mange musikarar kjenne igjen frå verksemda si.³⁰

For refleksjonar om mi utøvande tilnærming, opplever eg likevel Hans-Georg Gadamer's *spel* (das *Spiel*) som ein vel så produktiv metafor. I spelet er ikkje forståing eit jamt – sirkulært – vekselspel mellom eit tolkande subjekt og objektet som blir betrakta. Forståing er snarare ei hending som finn stad i det fortolkaren gir seg over til eit spel – analogt til både leik, eit brettspel, eit skodespel eller det å spele eit instrument. Her blir også fortolkarens førforståing – som Gadamer omtalar som produktive *fordomar* – sett "på spel," og gjerne endra.

Overgivinga er ein viktig premiss for spelet. "Å hengi seg til spillopggaven betyr i virkeligheten å utspille seg selv", skriv Gadamer, og utviklar metaforen vidare:

Vi har allerede sett at spillet ikke har sin væren i den spillendes bevissthet eller adferd, men at spillet tvert imot trekker den spillende inn i sitt felt og fyller denne med sin ånd. Den spillende erfarer spillet som virkelighet som overgår ham.³¹

Gadamer brukar vidare skodespelaren si overgiving til ei rolle, med mål om å vise henne fram, som eit bilete på sann forståing. Dette er interessant for ein utøvar. Mens hermeneutikk historisk sett har handla om å tolke tekstar og leggje ut forståinga av dei i ein ny tekst³² – likestiller Gadamer ei praktisk framføring av ein tekst, eller eit verk, med den forståinga som får form av ei verbal utlegging. Mine syngande tolkingar av Hall, på konsert og vedlagte CD-ar, blir då like gyldige som dei eg formulerer og drøftar skriftleg i avhandlinga. Likevel er ikkje mi utøvande overgiving til verket tilstrekkeleg. Gadamer understrekar at meininga i tolkingsspelet først er oppfylt når det opnar seg også for ein tilskodar eller tilhørar.

³⁰ Mi generelle framstilling av hermeneutisk tenking stør seg på innleiinga og eit utval artiklar i Jesper Gulddal og Martin Møller, *Hermeneutik: en antologi om forståelse* (København: Gyldendal, 1999).

³¹ Hans-Georg Gadamer, *Sannhet og metode* (Oslo: Pax, 2012 (1960)), s. 140.

³² Tradisjonen har røter i bibel- og lovtolking.

Gadamer skil ikkje prinsipielt mellom tolkingsmåtane til utøvaren og lyttaren eller betraktaren, alle er deltakarar i spelet. Han reflekterer heller ikkje kroppen inn i den hermeneutiske forståingshendinga.³³ Likevel – og det synes eg er interessant – ligg hans *spel* tett opptil metaforar som blir brukt av dei som forklarar kva *kroppslig* og *taus kunnskap* kan innebere. Også desse omgrepa framstår som uomgjengelege i litteratur om utøvande og kunstnarisk forskning (sjå 1.2), og er relevante for mitt arbeid.

Kroppen i spelet

Ein av dei flittigast siterte tenkjarane i forskning på teater, dans og musikk, er Maurice Merleau-Ponty. I *Kroppens fenomenologi* brukar han samspelet mellom ein organist og eit verk som illustrasjon på det han kallar kunnskap i form av kroppsleggjorte "vaneskjema":

Det etableres en så direkte relation mellem værkets musikalske væsen, således som det er angivet i partituret, og den musik som faktisk klinger omkring orgelet, at organistens krop og instrumentet kun er denne relasjonens gennemgangssted. Herefter eksisterer musikken i sig selv, og det er herigennem, alt det andet eksisterer.³⁴

Dette biletet, av musikaren og verket som "blir eitt", har slik eg ser det fleire felles trekk med Gadammers spelmetafor. Som muskar kan ein òg kjenne seg igjen i denne situasjonen, der "alt stemmer" og overgivinga til verket kjennes total. Det desse filosofane skriv desto mindre om, er arbeidstimane som oftast ligg bak slike opplevingar, og om når ein i staden for å vere "i eitt" med musikken, kan føle motstand mot uttrykket, stri med å forstå strukturen i det eller må forsere tekniske hindringar ved å terpe bit for bit. Dette er viktige delar av prosessane med å tolke eit verk for ein utøvar. I si avhandling om å tolke musikk for klarinett og kvinnestemme, seier Gjertrud Pedersen det slik:

Innen [det siste århundres vestlige musikkforskning] har man i stor grad beskjeftiget seg med det ferdige kunstverket, enten i form av et partitur eller en fremføring. For meg som utøvende musiker har imidlertid kunstverket også en høyst "uferdig" karakter, nemlig den musikken jeg stadig øver på... Før jeg kan fremføre et musikkverk i sin helhet må jeg øve på små deler i langsomme tempi, repetere

³³ Dette blir òg kommentert i Coessens et al., *The artistic turn: a manifesto*, s. 31.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi* (Oslo: Pax, 1994), s. 101.

vanskelige partier og lignende. Slik jeg ser det, gir dette en erfaring med musikkverket som er kvalitativt forskjellig fra en erfaring som utelukkende er knyttet til det "ferdige" resultatet.³⁵

Pedersen peikar slik, som Abbate, på korleis musikkvitenskapen i liten grad har fanga opp dei tolkingane – både klingande, fysiske og i form av refleksjonar – som finn stad *før* verket er klart til å møte eit publikum. Så langt eg kjenner til, skriv heller ikkje Gadamer om tolking av "uferdige verk" – uferdig i hermeteikn ettersom ei tolking aldri kan bli "ferdig", men alltid vil vere i endring, fordi mennesket er det.

Ein som betre fangar opp slike aspekt ved forståing, er Michel Polanyi, gjennom utlegginga av konseptet *taus kunnskap* – som ofte blir knytt til læringsprosessar, ikkje berre til tolking. I slike prosessar spelar erfaringsbasert kunnskap ei viktig rolle, kunnskap som ikkje treng å vere artikulert eller formalisert, som evna til å kjenne igjen eit ansikt eller smaken av eit eple, eller til å sykle. Polanyi skil mellom å "vite kva" og å "vite korleis", og han legg vekt på at menneskeleg persepsjon i stor grad skjer ved bruk av heile kroppen.³⁶ Også han brukar musikaren sitt arbeid som illustrasjon på korleis menneske tileignar seg og organiserer kunnskap, både del for del og som samansette heilskapar. Vidare argumenterer han for at å fokusere på det første, delane – i alle fall for ei stund – kan øydeleggje for det andre:

Ved å fokusere oppmerksomheten på fingrene kan en pianist midlertidig paralisere sin bevegelse. Vi kan få oss selv til å miste et mønster eller en fysiognomi av syne ved å undersøke dens deler tilstrekkelig forstørret.

Riktignok kan ødeleggelsen repareres ved å internalisere enkelt-delene igjen. Ordet, uttalt i dets riktige kontekst, pianistens fingre igjen brukt med en oppmerksomhet rettet mot musikken, trekkene til en fysiognomi og detaljene i et mønster, igjen sett på avstand: De

³⁵ Pedersen, *Spill og refleksjon: en studie av en musikalsk interpretasjonsprosess av Harrison Birtwistles Deowa i relasjon til sju andre komposisjoner for kvinnestemme og klarinett*, s. 109.

³⁶ Omgrepet finst òg i Ludwig Wittgensteins *Filosofiske undersøkelser* (1953). Frå han stammar inndelinga i "påstands- fortrolighets- og ferdighetskunnskap." Konseptet har sidan gjort seg gjeldande innan dei fleste vitkapeleg retningar. Sjå t. d. Mario Biagioli, "Tacit Knowledge, Courtliness and the Scientist's Body," i *Choreographing history*, red. Susan Leigh Foster (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1995).

kommer alle til liv, og deres mening og altomfattende relasjoner blir gjenopprettet.

Men det er viktig å legge merke til at denne gjenopprettelsen aldri bringer tilbake den opprinnelige meningen. Den kan forbedre den. ... Men skaden som har skjedd ved spesifiseringen, kan være uopprettelig. ... Hvis vi ser mer generelt på det, så er det fundamentalt feil å tro at fordi enkeltdeler er mer håndgripelige, så gir kunnskap om dem en sann oppfatning om ting.³⁷

På ei side representerer dette ein kritikk av positivismen, som kan seiast å ha vore på høgda i åra før utgivinga av *Den tause dimensjonen* i 1966. Å bryte objekta ned til dei minste bestanddelane for å forstå dei, fungerer ikkje innan alle former for vitskap, særleg ikkje dei som handlar om menneskeleg forståing, meiner Polanyi – og for den del: Gadamer.³⁸ På ei anna side er poenget gyldig langt ut over det vitskapsteoretiske – og svært gjenkjenneleg frå praktisk arbeid med musikk.

Å dele eit stykke opp i små bitar for å øve dei inn, er ein kvalitativt annleis prosess enn å arbeide i strekk med heilskapen i verket. Oftast trengs oppdelinga, men ho inneber òg ein fare: den naturlege organiseringa av kunnskap i større einingar – som ofte kjem umiddelbart i møte med eit musikkverk – kan bli øydelagt. I periodar kan ein til dømes fokusere intenst på ein teknisk vanskeleg passasje og berre den. Men ingen har ei heilskapleg tolking av eit verk inne før bitane er smidd saman igjen – fysisk og mentalt.³⁹

Sagt på ein annan måte *kan* musikaren det ikkje før ho kan framføre det heile, og kroppen må også kunne musikken. Og for Polanyi er dette i prinsippet slik mennesket kan alt det kan:

Fordi kroppen vår er involvert i persepsjonen av gjenstander, deltar den i vår kunnskap om alle ytre ting. I tillegg fortsetter vi å utvide kroppen vår ved å ta opp i den sett av deler som vi integrerer i

³⁷ Michael Polanyi, *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap* (Oslo: Spartacus, 2000), s. 28.

³⁸ Sjø Espen Schaaning, "Innledning," i *Sannhet og Metode* (Oslo: Pax 2012).

³⁹ John Dewey skilte alt i 1934 tilsvarande mellom "impulsar" og "impulsjonar" i menneskeleg erfaring: det første representerer det partikulære, det andre det heilskaplege, som er knytt til naturlege impulsar i levande vesen. John Dewey, *Art as experience* (New York: Berkley Publishing Group, 2005 (1934)), s. 60ff. Sjø òg Astrid Kvalbein, "John Dewey - ein pedagog for songarar?," i *Flerstemmige innspill 1999*, red. Elef Nesheim (Oslo: Norges musikkhøgskole, 1999).

fornuftige helheter. Slik danner vi, intellektuelt og praktisk, et fortolket univers⁴⁰

Slik eg les dette, er poenget ikkje å peike på korleis såkalla teoretiske og praktiske kunnskapar er ulike, men å argumentere for at det er ein praktisk dimensjon i all slags vitskap. På same måte som det er intellektuelle dimensjonar ved mi kroppslege tolking og framføring av ein song av Hall, er det ein fysisk dimensjon i forståinga av historiske dokument knytt til henne. Dei kroppsleggjorte, ofte umedvitne og tause, kunnskapane spelar inn i alle delar av arbeidet.

Også Polanyi legg vekt på innlevinga eller overgivinga. Det er ikkje "ved å se på ting, men ved å være i dem, at vi forstår deres samlede mening" skriv han,⁴¹ med referanse til hermeneutikaren Diltheys *innleving*.⁴² Når ein historikar undersøker noko, kan det dessutan minne om å vere i eit spel, skriv Polanyi vidare – som var han inspirert av Gadamer. Her kan ein ikkje skilje menneska og ferdigheitene dei eig:

undersøkelsen består, som i en vitenskapelig undersøkelse, i å finne frem til ledetråder som sådan, det vil si slike som har en antatt relevans for tilstedeværelsen til noe som de ser ut til å vise til. Og som i en vitenskapelig undersøkelse vil mange av ledetrådene forbli uspesifiserbare, og de kan være subliminale. Slik er bestrebelsene som vi går inn i den intime strukturen til en ferdighet eller et parti sjakk med, og på denne måten blir vi kjent med evnene til personligheten bak dem. Dette er også metoden som en historiker bruker når han undersøker en historisk personlighet.⁴³

Alt i alt framstår desse spel-metaforane som produktive tanke-modellar for mine møte med Hall, der mine erfaringar og min kropp – mest konkret når eg syng – aktivt spelar med i forståinga av dei modernitetane ho og verksemda hennar måtte representere. At Polanyi i tillegg brukar historikaren og biografen som døme på ein som opererer innanfor tolkingsspel, er ikkje minst interessant. Kva rolle har den historiske dimensjonen i spelet?

⁴⁰ Polanyi, *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*, s. 37-38.

⁴¹ *Ibid.*, s. 27.

⁴² Uttrykka er originalt *Einfühlung* og (*Sich*)*hineinversetzen* Sjø t. d. Wilhelm Dilthey, "Udkast til en kritik af den historiske fornuft," i *Hermeneutik: en antologi om forståelse*, red. Jesper Gulddal og Martin Møller (København: Gyldendal, 1999).

⁴³ Polanyi, *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*, s. 38-39.

Syngande historie

Eit viktig poeng for Gadamer, som over langt fleire sider enn Polanyi tematiserer historisk forståing, er at tidsavstanden mellom tilblivinga og tolkinga av eit verk ikkje er noko ein skal overvinne. Eit slikt syn hørte til i historismen, der føresetnaden for forståing var å "hensette seg i tidens ånd" og "tenke innenfor dennes begreper og forestillinger og ikke sine egne."⁴⁴ For Gadamer representerer tidsavstanden i staden "forståelsens positive og produktive mulighet"⁴⁵ Tolkingar blir til i spennet – spelet – mellom då og no. Også dette illustrerer han ved å vise til utøvande kunstatar:

Det er umulig å sette opp et teaterstykke, lese et diktverk eller oppføre en komposisjon med mindre man forstår tekstens opprinnelige mening og har denne for øye når man reproducerer eller utlegger teksten. Den som gjennomfører en slik reproduktiv utlegning hvor teksten får sanselig form, er samtidig nødt til å ta hensyn til dette andre normative momentet, som modifierer kravet til en stilriktig gjengivelse i tråd med den egne nåtidens stilvilje.⁴⁶

Som utøvande tolkar av historisk materiale opererer eg i slike spel, eller spenn. Dei får mest konkret uttrykk gjennom konsertane i prosjektet, som alle, ikkje ulikt den biografiske framstillinga, har vore *konstruksjonar*: samansetjingar og iscenesetjingar av verk og anna historisk materiale, alt framstilt av meg. I arbeidet med desse har eg på ei side retta merksemda mot kva Hall kunne ha meint med eit verk i si tid – og korleis det kan ha blitt framført den gongen. Eg har ikkje søkt å formidle "tekstens opprinnelige mening" i tru på at eg kan gjenskape denne, ettersom eg vil hevde at meining alltid blir til i notid, i møte mellom musikken og dei som tolkar han. Likevel er det interessant å diskutere om eller korleis det går an å strekkje seg i retning av framføringsmåtane og forståingane frå den

⁴⁴ Gadamer, *Sannhet og metode*, s. 335. Innan musikkvitskap og performance studies har historismen hatt størst påverknad på såkalla historisk informert oppføringspraksis av musikk frå renessansen til og med tidleg romantikk (sjå Harry Haskell, "Early music," *Grove Music Online. Oxford Music Online.*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46003>. 2012) Ettersom repertoaret eg tolkar er yngre, vil eg ikkje trekkje problemstillingar knytt til denne tradisjonen inn her.

⁴⁵ Gadamer, *Sannhet og metode*, s. 336.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 349.

gongen. Korleis skal eg artikulere teksten, frasere melodisk og velje tempi? Burde eg prøve å etterlikne songarane sin stil i 1917, 1932 eller 1961?

På den andre sida har merksemda gått mot publikum av i dag: på kva måtar kan Halls musikk, mine kommentarar og samansetjinga av repertoar stadig appellere og gi mening? Inn i dette dukka òg spørsmål opp om å overvinne tidsavstanden. Kunne "rekonstruksjonen" av Pauline Halls debut i 1917 nærmast fungere som ein tidsmaskin, som tok meg og publikum nær hundre år tilbake i tid, i alle fall i glimt (sjå 3.2)? Ville humoren som slo an då Hall skreiv kabaretsongar i 1932 eller *Fire tosserier* rundt 1960, enno slå an (sjå 5.2 og 6.3)?

Som utøvar har eg dessutan vore overgitt til noko som både er samtidig og knytt til lange tradisjonar: mine utøvande ferdigheiter og musikalske fordomar. Desse ligg til grunn både for den songtekniske meistringa og er noko som må til for å forstå songane og å forme dei ut frå kjennskap til stil og sjanger. Kunnskapane er skapt på historiske vilkår: etter kvart som tida har gått, har nokre verk blitt formidla vidare, andre blitt gløymde. Og ut frå dei eg kjenner – som har si *verknadshistorie* fram til vår tid, for å seie det med Gadamer – kan eg òg kjenne igjen det i Halls verk som liknar i stil eller uttrykk. Men kva gjer eg når eg ikkje kjenner ein stil igjen og må gjere meg kjent i nytt, ujamt og ukjent terreng?

I nokre tilfelle har songane til Hall verka framande, til og med "utdaterte". Då har det vore ei utfordring å både forme og like dei, som særleg 5.2 vil vise. Samtidig har slike erfaringar rørt ved det eg meiner er problematisk i Gadamers historiesyn, forholdet til *tradisjon*. For han er tradisjonen ein positiv autoritet, som med "gyldighet som ikke er begrunnet"⁴⁷ syter for at einskilte kunstverk blir hugsa og mange andre gløymde. Men ettersom det utøvande arbeidet har avslørt tradisjonar eg står i som songar, har eg også frå denne posisjonen stilt spørsmål om overleveringa av verk frå fortida. Kva tyder det når eg føler meg framand overfor samfunnsengasjerte songar i kabaretilstil frå 1950-talet, men heime i romanse-tradisjonen og Anton Weberns univers? Ligg mi skoloring som utøvar under for maktmekanismar, hegemoniske mønster for "viktige" og "mindre viktige" ytringar, som òg er diskutabile? Slike spørsmål rører det utøvande ved, saman med andre spørsmål om makt knytt til Halls liv, på hennar felt i hennar tid (sjå òg 2.3.1).

⁴⁷ Ibid., s. 318.

Korleis det utøvande arbeidet elles spelar seg ut, blir konkretisert og eksemplifisert i kapitla om konsertane – 3.2., 5.2. og 6.3. – og på CD-ane som ligg ved avhandlinga. Dei tener òg som illustrasjon av eit anna poeng som har med både det å synge og å skrive biografi å gjere: kor mykje av *meg* som faktisk kling med i dette doktorgradsarbeidet om Pauline Hall. Derfor vil eg runde av dette delkapitlet med nokre refleksjonar om forholdet mellom meg og henne eg forskar på, og korleis mi historie kan kunne prege framstillinga av henne.

2.2.3. Halls historie og mi

Biografar vel seg ofte eit objekt som liknar dei sjølve, eller som dei vil likne, hevdar dei som skriv om sjangeren. Egeland diskuterer temaet i lys av psykoanalyse og litteraturteori, og Walton hevdar at "alle biografar burde skrive ein sjølvbiografi."⁴⁸ Tanken hans er at ettersom skildringa av hovudpersonen gjerne blir prega av forfattaren si livshistorie, eller ei ho skulle ønskt seg, kan ho ved å teikne opp nokre linjer i kven ho sjølv er, leggje ope noko av det som kan spele inn. Inspirert av dette vil eg kort peike på nokre aktuelle moment for forholdet mellom meg og Hall.

For det første har eg ei interesse for *det nye*. Frå studietida av har eg vore opptatt av å synge og reflektere rundt samtidsmusikk, framfor det eg i størst grad blei introdusert for ved musikkhøgskolen: romantiske lieder og operaariar. Slikt repertoar er fundamentalt i mi skoloring, men i dag arbeider eg så godt som berre med ny musikk som frilans utøvar.

Interessa for ny musikk pluss journalistikk førte sidan til ei hovudoppgåve om pressedekninga av Ultimafestivalen.⁴⁹ I arbeidet med denne blei eg òg nyfiken på historia *før* Verdsmusikkfestdagane i Oslo i 1990, som Ultima sprang ut av. Særleg eit lite hefte, *25 år Ny Musikk*, forfatta av ei viss Pauline Hall, vekte interesse. Ut av dette kom òg ei erkjenning av at Hall har vore ein pådrivar på område innan det norske musikklivet som eg opplevde som "mine" – særleg for institusjonane på

⁴⁸ Walton, *Skaff deg eit liv!: om biografi*, s. 93.

⁴⁹ Astrid Kvalbein, "Spaltelangs med samtidsmusikken: ei hovudoppgåve om korleis pressa framstilte Ultimafestivalane i 1995 og 1996" (Norges Musikkhøgskole, 1998).

samtidsmusikkfeltet. I eit genealogisk perspektiv, kan ein seie at eg oppdaga henne som ei slags fagleg "oldemor".

Det siste gjeld ikkje minst fordi eg òg har erfaring som kritikar. Hall førte i over tretti år ein respektert penn i *Dagbladet*, medan eg i godt og vel ti år har vore kritikar av klassisk og ny musikk i andre dagsaviser i Oslo.⁵⁰ Ut frå dette har eg mellom anna fått kunnskapar, tause og artikulererte, om vilkåra som avisskribent. Mykje er endra sidan Halls tid, men utfordringane med å skulle skrive fagleg forsvarleg for eit breitt publikum innan dels stramme fristar og på avgrensa plass, er der no som då. Særleg utfordrande kan det vere å skrive om musikken som er heilt ny i samtida, som både lesaren og kritikaren kan streve med å relatere til noko kjent.

Eit anna fellestrekk ligg i at Hall og eg begge tilhører det såkalla andre kjønn.⁵¹ I biografiske arbeid er det ofte slik: menn skriv om menn og kvinner skriv om kvinner.⁵² Men mens eit kjønnsperspektiv sjeldan er å sjå når hovudpersonen tilhører det "første" kjønn, blir det ofte gjennomgripande i framstillingar av kvinner. I arbeidet mitt ønskte eg på ei side å tone det ned. Eg ville framstille Hall som ein *fagperson*, uavhengig av kjønn – for så vidt slik eg sjølv gjerne ville bli oppfatta som kritikar – og eg ville få fram at ho var eit menneske med makt på musikkfeltet, like mykje som ein representant for undertrykte kvinner. Hall problematiserte det å vere kvinneleg komponist, men samtidig overskreid ho mange grenser mellom "kvinnelege" og "mannlege" syslar – mellom anna ved å skrive for orkester og vere kritikar. Akkurat dette tvi- eller mangetydige ved henne som kvinne gjorde det på den andre sida ekstra interessant å drøfte trekk ved verksemda hennar i kjønnsperspektiv. Derfor ser eg mellom anna på diskursar om femininitet i omtalar av musikken hennar (sjå 3.3) og den økonomiske utteljinga hennar som komponist, i lys av at ho var kvinne (sjå 4.2).

Før eg starta arbeidet med Hall, skreiv eg ei portrettbok om pianisten Leif Ove Andsnes.⁵³ Eg følgde han gjennom ein konsertsesong med mål

⁵⁰ 1999-2004 i *VG*, 2006-2007 i *Dagsavisen*, 2007- d.d. i *Aftenposten*

⁵¹ Eg har òg arbeidd med kjønnstematikk i fleire samanhengar. Sjå t.d. Astrid Kvalbein, "Magnetiske eller umusikalske motpolar? Om maskulint og feminint i klassisk og samtidsmusikk," i *Musikk og kjønn - i utakt?*, red. Astrid Kvalbein og Anne Lorentzen (Bergen: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget, 2008).

⁵² Sjå t. d. Hans Fredrik Dahl, "Biografiens triumf. Om sakprosaens kommersielle suksess-sjanger," i *Prosa 06/07*, red. Karianne Bjellås Gilje (Oslo: Norsk Faglitterær forfatter- og oversetterforening, 2007).

⁵³ Astrid Kvalbein, *Leif Ove Andsnes: i og med musikken* (Oslo: Samlaget, 2005).

om, i tillegg til å teikne opp nokre biografiske linjer, å skrive fram kva det praktiske arbeidet til ein musikal kunne innebere. Kva handla det å tolke eit verk om for Andsnæs? Korleis såg han på si rolle i forhold til komponistens når verket lét frå podiet? Korleis utvikla musikken seg i samspel med andre musikarar, på prøver, i samtalar og på konsert? Slike spørsmål ville eg gjerne halde fram med å stille i rammene av eit forskingsprosjekt – då med mi eiga utøving som objekt, og med andre tilnæringsmåtar i tillegg.

I ønsket om å kombinere det utøvande med andre skriftlege og analytiske tilnærmingar, låg òg ein type identifikasjon med verksemda til Hall. Som henne, kjente eg frå mitt kritiker- og songarliv til spenningane som kan liggje i det å ha definisjonsmakt over andres uttrykk i den eine augneblinken og å stå fram med noko eige skapande eller utøvande i den neste. Slike spenningar har no nærmast gått inn i strukturen i dette prosjektet.

Samtidig vil eg ikkje overvurdere fellestrekk mellom Hall og meg. Å vere samtidsmusikkssongar, doktorgradsstipendiat og kritiker i Oslo dag er sjølv sagt noko heilt anna enn å vere komponist, kritiker og organisasjonsleiar i same by dei første to tredjedelane av 1900-talet. Ikkje minst har kva som til ei kvar tid har vore rekna som *moderne* vore i kontinuerleg endring, noko eg straks vil kome til. Men ved å peike på nokre av dei interessene og arbeidsfeltene eg har felles med hovudpersonen, håpar eg å få fram dette enkle poenget: at sjølv metodologien i doktorgradsarbeidet er motivert både av kven eg er og kven Hall var.

2.3. Å drøfte modernitetar

Den tredje av forskarposisjonane mine står i eit til dels spenningsfylt forhold til dei to andre. Frå denne vil eg supplere biografien si primære interesse for éin person og songaren si for enkeltverk med drøftande perspektiv på dei sosiale felta Hall opererte innanfor. Til felta hører diskursar som definerte både henne som person, verka ho komponerte, og korleis ho skreiv om andres musikk. I avsnitta der eg drøftar dette, vil omgrepa *modernitet*, *modernisme* eller *modernisering* fungere som omdreiingspunkt. Temaet er gjennomgåande i heile arbeidet, men står som overskrift over og vil vere mest eksplisitt framme i det eg har kalla dei kultursosiologisk- og diskursorienterte kapitla: 3.3, 4.2, 5.3 og 6.2.

I det følgjande vil eg kort presentere eit teoretisk grunnlag for drøftingane, i form av ein gjennomgang av omgrepa eg vil bruke. Eg vil altså langt frå gå inn i store teoretiske diskusjonar, men ved hjelp av relevant litteratur og moment frå Halls biografi sirkle inn nokre operative forståingar av det moderne, som eg igjen kan drøfte verksemda hennar i lys av. Første del (2.3.1) dreier seg om moderniseringsprosessar i musikklivet, andre del (2.3.2) om korleis den musikken Hall møtte gjennom livet, representerer ulike modernitetar eller modernismar.

2.3.1. Moderniseringar i musikklivet

Det første aspektet ved det moderne presenterer eg som *moderniseringsprosessar* som fekk konsekvensar for Hall og musikkfelta ho var ein aktør på, som nemnt i 1.3. I løpet av levetida hennar gjekk det føre seg ei rad prosessar av *institusjonalisering*, *differensiering* og *profesjonalisering* som Hall både var ein pådrivar for og blei påverka av.

Institusjonaliseringa som fenomen har røter tilbake til 1500- og 1600-talet, då mange vil hevde den *moderne* tida blei innleia. Karakteristisk for moderniteten er mellom anna at stat og kyrkje, kunst og vitskap blir skilde ut som sjølvstendige institusjonar i samfunnet – dei blei *utdifferensierte* frå kvarandre. Vidare veks ei sterk tru på framsteget og det frie

individet fram – i ulike former: frå trua på danninga av det fornuftige mennesket i opplysningstida til dyrkinga av kunstnargeniet i romantikken.

I mitt arbeid har *institusjonalisering* òg meir lokale og konkrete tydingar. Det handlar om korleis etableringa av nye institusjonar og organisasjonar verka inn på det musikklivet Hall arbeidde innanfor. I Oslo, lenge etter andre hovudstader i Europa, skaut nokre moderniseringsprosessar særleg fart etter første verdskrig: Filharmonisk Selskaps Orkester blei etablert i 1919, like etter prøvde ein å etablere operahus i hovudstaden – om enn med varierende hell fram til 1958. Ikkje minst viktig er skipinga av Norsk Komponistforening i 1917 og så TONO i 1928, som bidrog til at det å vere komponist i sterkare og sterkare grad blei eit sjølvstendig yrke. Frå 1800-talets ideal om den frie kunstnaren – som i praksis ofte enda opp med å vere fattig – blei komponistrolla *profesjonalisert* og spesialisert.

Alt dette greip inn i Halls liv, i form av endringar ho dels var med på å kjempe for, dels vann på og dels blei meir negativt ramma av. Hall var med då komponistforeininga blei skipa i 1917 og var aktiv i styret dei første åra. Gjennom NKF og opphavsrettsorganisasjonen TONO blei ho og andre sikra betre vederlag for komposisjonane som blei utgitte og ordningane med statlege stipend blei styrkt. I 1920 – den første sesongen – framførte Filharmonisk Selskaps Orkester hennar *Poème Elégiaque*, så *Verlaine-suiten* i 1922 og 1929 (sjå 3.1) og orkesteret skulle bli ein viktig samarbeidspartnar for Ny Musikk (sjå 6.1). Frå posisjonen som leiar her, var Hall dessutan ei drivkraft til at samtidsmusikkfeltet blei *utdifferensiert* frå det meir etablerte musikkfeltet i Noreg (sjå 6.1). Men det ser ikkje ut til at profesjonaliseringa av komponistyrket utan vidare styrkte posisjonen til dei kvinnelege representantane, heller ikkje hennar (sjå 3.3 og 4.2).

På 1900-talet er moderniseringa òg knytt til stadig sterkare industrialisering, folkevekst i byane og teknologiske nyvinningar som òg gjorde seg gjeldande på kulturfeltet. I musikklivet sytte særleg opptaksteknikk og plateindustri, radio, film og fjernsyn for endra vilkår utover i hundreåret. Dette bidrog frå ei side sett til sterkare skilje mellom ein spesialisert elitekultur – på musikkfeltet representert ved dyrkinga av dei mest atonale verka – og ein massekultur der populærmusikken rådde grunnen. Frå ei anna side ser Hall først og fremst ut til å vurdere ny teknologi og massemedia som ressursar i eit folkeopplysingsprosjekt, til musikalsk danning (sjå 5.3).

Aktørskap, felt og diskurs

Omgrepa institusjonalisering, differensiering og profesjonalisering har eg primært henta frå sosiologisk og kultursosiologisk tenking.⁵⁴ Frå dette området låner eg òg mykje brukte termar frå Pierre Bourdieus teori, når eg omtalar Hall som ein *aktør på musikkfeltet*. Eit *felt* blir konstituert av objektive relasjonar mellom ulike posisjonar, altså ikkje av individa som opererer på feltet, men snarare av dei felles logikkane som knyt dei saman. Innan eit felt finst ulike sett "spelereglar" som aktørane kjenner til og handlar ut frå. Døme på felt i denne tydinga er det religiøse, det økonomiske og det kunstnariske.⁵⁵ Ein aktør "tilhører et felt om dens eller deres handlinger har konsekvenser i feltet."⁵⁶

Ettersom handlingane hennar hadde ei rad konkrete konsekvensar der, reknar eg Hall som ein markant aktør på musikk- og kulturfeltet i Noreg i si tid. Omgrepa aktør og felt ligg òg under som ein teoretisk grunnpremiss når eg, som ei "underinndeling" av aktørskapen, skriv om dei ulike *rollene* hennar i musikklivet – som komponist, teatermenneske, kritikar og organisator. Særleg til dei to siste ligg òg trekk av det fleire kunstsosio-logar kallar ein *portvaktar* – ein som avgjer kva som er verdt innpass på eit felt – til dømes på ein konsert i Ny Musikk eller på ein ISCM-musikkkfest, og kva som blir halde utanfor.⁵⁷ Særleg som kritikar vil Hall òg vere ein viktig forvaltar av *symbolsk kapital* – førestillingar om kva som til ei kvar tid er rekna som (mest) verdifullt innan eit felt, og som i sin tur kan vere med på å definere og avgrense det.

Eg vil la mine referansar til Bourdieu vere med dette. Andre har brukt han meir gjennomgripande i biografiske arbeid om komponistar, ved til dømes også å inkludere omgrepa *habitus* og *kulturell kapital*, som er tett knytte til felt- og aktøromgrepa.⁵⁸ Med det kjem eit sterkare klassepers-

⁵⁴ Sjå t. d. Dag Østerberg, *Fortolkende sosiologi II: Kultursosiologiske emner* (Oslo: Universitetsforlaget, 1997), s. 44-45. ———, *Sosiologiens nøkkelbegreper og deres opprinnelse* (Oslo: Cappelen akademisk forl., 2003), s. 99ff.

⁵⁵ Pierre Bourdieu og Loïc J. D. Wacquant, *Den kritiske ettertanke* (Oslo: Samlaget, 1993), s. 82-83.

⁵⁶ Pierre Bourdieu og Philippe Fritsch, "Om det politiske feltet - intervju med Pierre Bourdieu," *DEMO* 2005, s. 38.

⁵⁷ Eit døme på bruk av omgrepet er i Per Mangset, "*Mange er kalt, men få er utvalgt*" (Bø: Telemarksforskning, 2004), s. 58.

⁵⁸ T.d. Boel Lindberg, "Mellan provins och parnass: John Fernström i svenskt musikliv" (Arkiv, 1997), Dag Østerberg, *Brahms* (Oslo: Gyldendal, 2003).

pektiv inn enn i mange moderne biografier, der hovudpersonens livsval og handlingsrom gjerne blir forklart på bakgrunn av individuelle eigenskapar eller "genialitet" og ikkje alltid blir sett i lys av økonomiske vilkår.⁵⁹ Eg trekkjer òg eit slags klasseperspektiv inn i kapitlet om Halls økonomiske forhold (4.2), men ser dette primært i lys av moderniseringsprosessar på musikkfeltet.

Samtidig er det ikkje uproblematisk å integrere eit biografisk og eit sosialkonstruktivistisk perspektiv. Ein annan som har inspirert mine forskarposisjonar, Michel Foucault, blir i litteraturen om biografisk skrivning omtalt som ein som nærmast tar avstand frå sjangeren. For han står interessa for individet i motsetnad til hans primære: han vil undersøke dei sosiale felta og diskursive systema som former tenkje- og handlemåtane deira. Til dette høyrer eit kritisk blikk på *makt* som ein gjennomgripande, både produktiv og undertrykkjande mekanisme.⁶⁰ Å fokusere på einskilde kunstnarar og livsverk er å forsterke illusjonar om individuell fridom, meiner Foucault – referert slik av Kjell Jonsson:

Det är en myt som fått oss att tro att individen, trots sin plats i en ofri värld, kan bli fri i sitt personlige medvetande, at hon kan forma sitt liv och sina tankar även om hon egentlig är diskursernas og maktens slav.⁶¹

Foucaults ideal er "subjektlaus" historieskriving, skriv Jonsson vidare, mens Egeland tar føre seg Foucaults dekonstruksjon av både forfattern og livsverket som konsept. Fleire stader taler filosofen for å løyse opp desse konsept, til fordel for å sjå kjeldene til eit forfattarskap – inkludert utkast, notat og anna uferdig materiale – som del av *diskursive formasjonar*:

⁵⁹ Ei slik orientering får ros i Karlsson, "Härliga ego! Reflexioner om tonsättarbiografier," s. 33. Som døme på økonomisk privilegerte, geniforklarte komponistar nemner Karlsson Sæverud og Sibelius. Som alternativ trekkjer han òg fram skildringa av ei klassereise i Laila Barkefors, *Gallret och stjärnan* (Göteborg: Musikhögskolan, Göteborgs universitet, 1995).

⁶⁰ For Foucault er makt ikkje per definisjon negativt eller noko ein må frigjere seg frå, men snarare ein uomgjengeleg dimensjon ved all kunnskap. Sjå t. d. Espen Schaanning, *Vitenskap som skapt viten* (Oslo: Spartacus forl., 1997), s. 277ff.

⁶¹ Kjell Jonsson, "Frihet eller determinism - principiella problem i den idéhistoriska biografins genre," i *Att skriva människan*, red. Ronny Ambjörnsson, Sune Åkerman, og Per Ringby (Stockholm: Carlsson, 1997). Sjå òg Walton, *Skaff deg eit liv!: om biografi*, s. 49ff og 188ff. Egeland, *Hvem bestemmer over livet?: biografien som historisk og litterær genre*, s. 131ff.

Før vi med sikkerhet har å gjøre med en vitenskap, romaner, politiske taler, en forfatters verk eller til og med en bok, er det materialet vi må behandle i dets opprinnelige nøytralitet, en mengde begivenheter i diskursens område generelt. Slik oppstår prosjektet med å *beskrive de diskursive begivenhetene*, for derigjennom å danne en horisont for utforskningen av de enhetene som skapes i den.⁶²

Utsegner som dette inspirerer til å bryte ned vande heilskapskonstruksjonar, som liv-verktenkinga (sjå 2.1.3), og dessutan stille spørsmål ved tradisjonen som berar av legitim autoritet. Mens Gadamer vil restaurere denne (sjå 2.2.2), vil Foucault snarare bryte ned dei store, opphøgde historiske forteljingane og heller fokusere på det ureine og kvardagslege, brot og avvik. Han insisterer òg på at *praksis* er berar av historie – kroppen er gjennomtrengt av diskursar⁶³ – eit poeng eg konkret har funne illustrerende for korleis tradisjonen eg er opplært i som songar, og autoriteten i han, òg er fanga i min kropp og tause kunnskap (sjå 2.2, 5.2 og 6.3).⁶⁴

Eg synes på linje med Jonsson og Egeland at den sosiale determinismen Foucault i ytste konsekvens står for, er problematisk. Men eg ser likevel prinsipielt på Halls ytringar og handlingar som delar av *diskursar* om modernisering, modernitet og modernisme. I dette ligg òg at ytringane potensielt kan vere *diskursive hendingar* som kan verke inn på og endre dei diskursive formasjonane. Mest konkret får dette uttrykk gjennom Halls arbeid som kritikal i *Dagbladet* og leiar av Ny Musikk. Arvid Vollsnes skriv til dømes om norsk musikkliv i mellomkrigstida, der "modernistisk" lenge var eit skjellsord, at "etterhvert tok Pauline Hall 'modernisme' opp som et hedrende epitet og brukte det positivt, og da minsket bruken av begre-

⁶² Michel Foucault, "Vitensarkeologien: De diskursive regelmessighetene," i *Agora 2-3* (Oslo: 2009 (1969)), s. 33. Sjå òg ———, "What is an author?," i *The Foucault Reader*, red. Paul Rabinow (New York: Pantheon Books, 1984).

⁶³ Han skriv: "Genealogien står altså, som herkomstanalyse, ved bindeledet mellem legeme og historie. Den må påvise hvordan legemet er fuldstændig gennemtrengt af historie, og hvorledes historien nedbryder legemed." Michel Foucault, "Nietzsche - Genealogien, historien," i *Epistemologi*, red. Søren Gosvig Olesen (København: Rhodos, 1983), s. 90.

⁶⁴ For ein meir inngåande diskusjon av forholdet mellom Gadamer, Foucault og "den andre" i relasjon til musikkhistorie, sjå Gary Tomlinson, *Music in renaissance magic: toward a historiography of others* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), kap. 1.

pet.”⁶⁵ Slik kan ein sjå henne som premissleverandør for korleis det moderne blir forstått i norsk samanheng. Både som skribent og gjennom praksisen i Ny Musikk er ho òg med på å definere kva som er ”innanfor og utanfor” (sjå 3.3, 6.1 og 6.2). Også det siste – utelukkingsprosedyrane – er eit aspekt ved Foucaults diskursomgrep.⁶⁶

Delar av arbeidet har slik trekk av *diskursanalyse*, om ikkje i finmaska metodisk tyding. Element frå Foucaults tenking ligg til grunn, samtidig er utgangspunktet i dei konkrete drøftingane ei relativt open forståing av diskurs som ”en bestemt måte at tale om og forstå verden (eller et utsnit af verden) på.”⁶⁷ Dette undersøker eg i form av ytringar om Halls musikk (som i 3.3.), andres ytringar om annan samtidsmusikk (i 6.1.4) og aller mest: Halls eigne ytringar – i form av både musikkverk, praksis og artiklar – til ulike tider og i ulike kontekstar. Avhandlinga vil slik gi innsyn i større diskursar ho tok del i, men sentrert om henne. Sett på spissen er det eg drøftar meg fram til *hennar diskurs* om det moderne i musikklivet og musikken.

2.3.2. Modernitet og modernisme i musikk

Éi utfordring har vore særleg overveldande i undersøkingane av Halls møte med, kompositoriske integrering av og omtalar av noko *moderne* eller *modernistisk* i musikk: avgrensing. Halls livshistorie tangerer svært mange nye uttrykksformer omtalt som moderne i litteraturen. Utfordringa har slik vore minst dobbel: korleis kan eg avgrense kva det moderne var for Hall, gjennom fleire tiår, og korleis vel eg ut frå tilfanget av bøker stoff som kan setje hennar ytringar inn i ein større kontekst?

Det *moderne* i musikken kan seiast å ha starta med utdifferensieringa av kunsten som felt og idealet om den frie kunstnaren og det autonome kunstverket (sjå over). Det *modernistiske* blir gjerne knytt til musikk frå 1900-talet og framover, frå tida etter Richard Wagner, då

⁶⁵ Vollsnes, *Modernisme på norsk: komponisten Ludvig Irgens-Jensen*, s. 179.

⁶⁶ Michel Foucault, *Diskursens orden: tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970* (Oslo: Spartacus, 1999), s. 9. Foucault talar her om endå sterkare, meir politiske utelukkingsprosedyrar, som tabuet og forbodet. Men eg synes likevel parallellen er relevant.

⁶⁷ Marianne W. Jørgensen og Louise Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode* (Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag Samfundslitteratur, 1999), s. 9.

Arnold Schönbergs og Igor Stravinskijs musikk peika i radikalt nye retningar.⁶⁸ Ettersom retningane med tida skulle bli mange og varierte, blei mi løysing å tenkje i fleirtal: eg stør meg på mange bøker, som dei fleste blir sparsamt referert for å gi mest muleg rom til ytringane til Hall i framstillinga. Dessutan opererer eg med mange *modernitetar* som er relevante for henne, dei åra og på dei felte ho var verksam. I det følgjande vil eg gi ein kort bakgrunn for dei viktigaste av desse, som eg så kjem meir utførleg tilbake til i seinare kapittel.

Eg vel her å ta dei i kronologisk rekkjefølgje, av praktiske årsaker, men òg som ei understreking av at mine drøftingar av det moderne i større grad skjer på historisk-biografiske enn teoretiske vilkår.

Det franske moderne

Under opphaldet i Paris i 1912-13 (sjå 3.1.3), møtte Hall verk av to komponistar som representerer tidlege 1900-talsmodernismar: Igor Stravinskij og Claude Debussy. Desse skulle ho stadig vende tilbake til som inspirasjonskjelder, og særleg impresjonismen som Debussy stod for. Retninga var inspirert av "eksotiske" former og tonalitetar, som pentatone skalaer og lite utviklingsorientert harmonikk. Einskilde hevdar at det nye musikalske hundreåret starta her, det vi seie ut frå impulsane frå verdsutstillinga i Paris i 1889:

this was where the twentieth century – the century of Modernism – begins, when a number of young composers, including Debussy... first encountered the music of Africa and Asia⁶⁹

Slik starta altså utviklinga av ein *fransk* modernisme, som saman med dei utanomeuropeiske trekka bar i seg sterke idear om klarleik og fornuft. Alt dette kunne sjåast som mottrekk til det seinromantiske Wagner hadde representert til då, som òg stod sterkt i Paris rundt 1900.⁷⁰ Michael Steinberg skriv – om *Pelléas og Mélisande*:

⁶⁸ Leon Botstein, "Modernism," *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (2012).

⁶⁹ Michael Chanan i *Musica Practica* (Verso 1994), sitert i Eduardo de la Fuente, *Twentieth century music and the question of modernity* (New York: Routledge, 2010), s. 25.

⁷⁰ Elaine Brody, *Paris - the Musical Kaleidoscope 1870-1925* (London: Robson Books, 1988), s. 21ff.

It is a nationalism of rationality and clarity rather than of mystification and darkness. It is a nationalism of negativity: the nation (France) and its music reconstituted against the countermodels (Germany and Wagner) – now models of what the nation should not be.⁷¹

For Hall var opplevinga av denne operaen – frå 1902 – skilsetjande, og liknande skiljelinjer mellom det "lette" franske og det "tunge", i visse tydingar amoderne tyske,⁷² går igjen i mange av ytringane hennar. Men ho skil òg mellom impresjonistane og Stravinskij, og trekkjer grenser mot det romantiske generelt:

Hans... kunst, spesielt "Petrouchka og "Sacre", betyr brudd med impresjonisme og romantikk. Impresjonismen er subjektiv, intim – men Stravinskij holder seg selv utenfor sin kunst.⁷³

Her legg Hall seg tett opptil det mange i samtida gjorde: dei karakteriserte impresjonismen og det franske som *feminint* og subjektivt mot det tysk-maskuline (sjå 3.3). Dessutan trekkjer ho ei skiljelinje mot den "objektive" Stravinskij – som ho synes er "mandig". Til det siste hører det rytmisk drivne repetitive som gjerne blir karakterisert som primitivistiske trekk. Han representerer altså ein modernisme som i tid og stad fell delvis saman med Debussys, og samtidig ein motpol, men utan å stå for ein eigen "skole", som Jonathan Cross understrekar:

Stravinsky worked with the defining traits of modernism – *inter alia*, its fragmentation, its discontinuity, its primitivism, its eclecticism, its pluralism, its oppositions – finding novel ways of balancing these powerfully contradictory elements without their losing their essential identity, their sense of difference.⁷⁴

Karakteristikken er interessant om Stravinskij, men òg som ein open definisjon av det modernistiske: essensen er at det er noko *anna* – enn det som har vore gjort før, slik eg tolkar han, men med fridom til å ta i bruk element av alt frå folkemusikk og tidlegare tiders klassiske verk til

⁷¹ Michael P. Steinberg, *Listening to reason* (Princeton: Princeton University Press, 2004), s. 208.

⁷² "Wagnerismen ble datidens sterkeste amoderne bevegelse i musikklivet" heiter det i Dag Østerberg, *Det moderne: et essay om Vestens kultur 1740-2000* (Oslo: Gyldendal, 1999), s. 211-12.

⁷³ Pauline Hall, "Igor Strawinsky," *Musik* 5 (1925).

⁷⁴ Jonathan Cross, *The Stravinsky legacy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), s. 7-8.

liturgi og parodi. Hall, som opplevde primitivismen gjennom *Vårofferet* i Paris i 1913, skulle vere opptatt av komponisten heile livet – i 1962 kom hennar omsetjing av *Samtaler med Stravinsky* ut.⁷⁵ Men som komponist blei ho sterkast prega først av impresjonismen og så av det *neoklassiske*, også slik dette er representert ved den Paris-baserte komponistgruppa "Les Six" (sjå 4.1, 5.3 og 6.1).

I kva grad det neoklassiske representerer noko regressivt – slik Adorno hevda⁷⁶ – er ikkje ein diskusjon eg vil ta her. I denne framstillinga lar eg det impresjonistiske og neoklassiske stå som to tidlege referansar for modernitet og modernisme, til stades både i musikken til Hall og i ytringane hennar om musikk av andre livet gjennom.

Berlin-impulsar, brei modernitet

Eit anna utanlandsopphald er inngangen til nye modernitetar. I overgangen mellom 1920- og 1930-talet var Hall korrespondent for *Dagbladet* i Berlin og skreiv engasjert heim om mellom anna Kurt Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* og *Tolvskillingsoperaen* og Ernst Kreneks *Jonny spielt Auf* (sjå 5.1). Desse representerer nye operaformer – "Zeitoper" – og blir saman med Paul Hindemiths "Neue Sachlichkeit" ofte knytte til eit oppgjer med den "smale" modernismen den andre wienerskolen representerte (sjå under). Fleire komponistar ønskte frå slutten av 1920-talet å skape musikk som kunne nå folk og helst verke dannande – ofte ved å trekkje inn populærmusikalske innslag eller gripe tilbake til enklare, førromantiske former. Dei søkte eit alternativ til den teknisk avanserte og elitære musikken, utan å gi avkall på alle moderne trekk. Slike ideal var hos fleire motiverte av engasjement på den politiske venstresida, og er i skandinavisk samanheng blitt knytte til det *kulturradikale*.⁷⁷ Dette tankegodset har òg – særleg gjennom omtalane frå Berlin og arbeidet Hall gjorde ved teatra og i film (sjå 5.1) – vist seg som interessant å sjå Halls modernitet i lys av.

⁷⁵ Igor Stravinsky og Robert Craft, *Samtaler med Stravinsky* (Oslo: Cappelen, 1962).

⁷⁶ I *Philosophie der Neuen Musik* i 1949, meir om dette i t.d. Cross, *The Stravinsky legacy*, s. 227ff.

⁷⁷ Sjå Michael Fjeldsøe, *Kulturradikalismens Musik* (København: Museum Tusulanum Press, planlagt 2013), kap. 3.

Å tolke det som kan kallast dei kulturradikale trekka ved verksemda hennar som ein freistnad på å byggje bru over det Andreas Huyssen kallar "the great divide"⁷⁸ mellom elite- og massekulturen, er samtidig problematisk. På 1920- og 1930-talet gjekk det inga kløft mellom ein hegemonisk elitær og "uforståeleg" modernisme og massekulturelle uttrykk i Noreg. Den atonale musikken var knapt introdusert, og i nesten alle kunstgreiner hadde dei nasjonalt orienterte og relativt tradisjonsbunde uttrykka hege-
moni.⁷⁹ Slik representerte til dømes Fartein Valens atonale tonespråk i like stor grad eit utskot som ei definisjonsmakt i Noreg. Når eg i 5.3 likevel stiller hans modernistiske orientering opp som eit ytterpunkt i spennet mellom det elite- og massekulturelle, er det fordi det så godt illustrerer korleis Halls verksemd representerer ein *annan*, internasjonalt orientert modernitet enn Valens.

Hennar modernitet kan kallast kulturradikal – noko eg vil drøfte nærare – men kan òg sjåast i lys av Miriam Bratu Hansens omgrep *vernacular modernism*. Med utgangspunkt i film frå åra mellom 1920 og 1950, skriv ho om ein modernisme som så å seie refererer til "daglegsspråket" til folk, slik det viste seg i ei tid der fotografi og film, reklame, nye transportmiddel og bymiljø vaks fram. Ut frå desse uttrykka tar Hansen til orde for å opne opp og så den akademiske forståinga av modernismen:

Whether or not one agrees with the postmodernist challenge to modernism and modernity at large, it did open up a space for understanding modernism as a much wider, more diverse phenomenon, eluding any single-logic genealogy that runs, say, from cubism to abstract expressionism... from Arnold Schoenberg to Karlheinz Stockhausen. For more than a decade now scholars have been dislodging that genealogy and delineating alternative forms of modernism both in the west and other parts of the world that vary according to their social and geopolitical locations... In addition to opening up the modernist canon, these studies assume a notion of modernism that is "more than a repertory of artistic styles", more that sets of ideas pursued by groups of artists and intellectuals. Rather, modernism encompasses a whole range of cultural and artistic practices that register, respond to and reflect upon

⁷⁸ Andreas Huyssen, *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1986).

⁷⁹Sjå òg Per Bäckström og Bodil Børset, *Norsk avantgarde* (Oslo: Novus forl., 2011), kap. 1. Eg held avantgarde-omgrepet utanfor i dette kapitlet, men kjem kort tilbake til det i 5.3.

processes of modernization and the experience of modernity, including a paradigmatic transformation of the conditions under which art is produced.⁸⁰

Eg siterer ein såpass lang passasje fordi Hansen opnar for ei forståing av det moderne som er sær s produktiv for mitt arbeid. Ut frå breidda hos Hall søkjer eg bort frå ei framstilling med den kanoniserte tradisjonen etter den andre wienerskolen i sentrum, der andre modernitetar og -ismar blir perifere,⁸¹ over mot ei opnare og breiare forståing. Mellom anna derfor vil eg her skrive om forholdet til det "eksotiske" i musikken, pluss populærmusikken, i lys av det moderne, før Halls omtalar av Schönberg og Webern, tolvtonemusikken, serialismen og den elektroniske musikken.

Det eksotiske og folkelege – reaksjonar på det moderne?

Som omtalt var det "eksotiske" ein viktig komponent alt i dei modernismene Hall blei kjent med i Paris i 1912-13. Ikkje-europeiske impulsar var òg framtreddande på musikkscenene i Berlin femten år etter, då særleg gjennom "negermusikken," som han blei omtalt som. Jazzen fann vegen frå Paris til både kabaretscenene og operahusa i Berlin Særleg populær blei *Jonny spielt auf*, med ein mørkhuda fiolinist i tittelrolla.⁸² Halls ytringar om jazz – i denne operaen og på 1930-talet i Oslo – og eit utval tekstar om andre ikkje-europeiske musikktradisjonar og europeisk folkemusikk, undersøker eg i 5.3 lys av omgrepa *orientalisme* og *eksotisme*, i tradisjonen etter Edward Said.⁸³

Dei same omgrepa brukar eg så som tolkingsnøklar også til polemikken mot ideologiane om noko ur-norsk eller -norrønt i musikken, der Hall ser ut til å kritisere norske komponistar for å integreere folke-

⁸⁰ Miriam Bratu Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," *Modernism/Modernity* 6 - 2 (1999): s. 59-60.

⁸¹ Ei kanonisering som ikkje minst er styrkt gjennom Theodor Adornos skrifter, sjå t. d. Theodor Adorno, "Schönberg og fremskrittet," i *Essays i utvalg* (Oslo: Gyldendal, 1976).

⁸² Brody, *Paris - the Musical Kaleidoscope 1870-1925*, s. 225ff. J. Bradford Robinson, "Jazz reception in Weimar Germany: in search of a shimmy figure," i *Music and performance during the Weimar Republic*, red. Bryan Gilliam (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

⁸³ Edward W. Said, *Orientalism* (London: Penguin Books, 2003), Ralph P. Locke, *Musical exoticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

musikken frå sitt eige land på ein like "orientalistisk" måte som europeiske komponistar tar opp andre "eksotiske" element. Slik prøver eg å sjå denne polemikken i eit noko anna perspektiv enn ut frå motsetnadene mellom dei nasjonale, ofte reaksjonære og dei nyskapande europeisk-orienterte kref- tene i norsk musikkliv.⁸⁴

Dei nasjonalistiske straumdraga i Noreg tolkar eg òg i lys av at inter- essa for og mytologiane rundt dei nasjonale kulturane blei så sterke i Europa nettopp på ei tid då musikk frå andre verdsdelar gjorde seg særleg sterkt gjeldande. Moderniteten, i form av det eksotiske, verka trugande for ein opplevd einskap i vestleg kultur, hevdar Said. I *Musikalske Betrak- ninger* ser han til dømes Wagnerismen og Adornos tenking om musikken frå den andre wienerskolen i lys av dette:

i møtet mellom Vestens og dens forskjellige "Andre" ... var det ofte selve taktikken med å tegne en beskyttende omkrets, rundt alt som var gjort av individuelle nasjoner eller personer som opplevde seg som bærere av Vestens vestlige essens. Denne taktikken var en beskyttelse mot forandring og en fryktet smitte som den Andres blotte og bare eksistens brakte med seg⁸⁵

Noko tilsvarande kan etter mitt syn seiast om dei nasjonale straum- draga i Noreg tidleg på 1900-talet. Ved å teikne ein omkrins rundt "det norske" fann kunstnarane vern mot det dei meinte var oppløysings- tendensar i det moderne, og styrkte nasjonalkjensla i eit land som var blitt sjølvstendig så seint som i 1905. I og med dette stengde fleire av kompo- nistane i nord ikkje berre det "eksotiske" ute, men òg impulsane frå dei musikalske modernismene ute i Europa. Halls plass var i dette feltet, men ho søkte samtidig alltid ut. Gjennom opphalda i Paris og Berlin og arbeidet i Ny Musikk og ISCM både oppsøkte og formidla ho ei rad meir internasjonale, moderne og modernistiske impulsar.

ISCM: den andre wienerskolen og brei internasjonalisme

Frå same år som Hall stifta den norske seksjonen av International Society for Contemporary Music – i 1938 – var ho fast gjest på dei årlege musikk-

⁸⁴ Som i t. d. Vollsnes, *Modernisme på norsk: komponisten Ludvig Irgens-Jensen*, s. 163ff. Ingrid Loe Dalaker, *Nostalgi eller nyskaping?: nasjonale spor i norsk musikk: Brustad, Egge og Groven* (Trondheim: Tapir akademisk forl., 2011).

⁸⁵ Edward W. Said, *Musikalske betraktninger* (Oslo: Pax, 2005), s. 102-3.

festane i regi av organisasjonen. Ho skreiv fyldige omtalar om i alt femten slike til *Dagbladet*, fram til 1959, og desse er mitt materiale når eg i kapittel 6.2 går gjennom hennar syn på musikken og modernismane som blei presenterte i regi av ISCM. Inn i dette stoffet går omtalar av komponistane som var sentrale då organisasjonen blei skipa i Salzburg i 1923, men som knapt var kjente i Noreg, som Arnold Schönberg og Anton Webern. Vidare skriv Hall om tolvtonekomponistar og serialistar fram til Karlheinz Stockhausen og Pierre Boulez. Først gjennom dette stoffet, i all hovudsak frå etter andre verdskrig, kjem altså Halls syn på denne modernismen, med røter på 1910- og 1920-talet, fram for alvor.

Omtalane av dei nemnde komponistane plasserer eg i to fasar av *det moderne eksperimentelle* på ISCM, og dei er viktige for mi undersøking. Men like viktig er omtalane av andre nye uttrykk som var like godt representerte på ISCM-festane i dei åra ho var aktiv – frå Bela Bartók og Paul Hindemith via Matyas Seiber til Vagn Holmboe og Harald Sæverud. Desse uttrykka fell inn i andre kategoriar i mi drøfting, den *seriøst musikantiske*, den *diverterande og franske* og den *folkloristiske populære*.

Inndelinga er henta og modifisert frå ei samtidig kjelde, ein artikkel om ISCM-festen i København i 1947,⁸⁶ som eg vil presentere nærare i 6.2. I og med dette har eg valt bort kategoriar fundert i historisk eller teoretisk litteratur skriva i ettertid. Motivasjonen er først og fremst å kunne møte stoffet med utgangspunkt i diskursen frå den gongen, då det var langt meir uvisst kva verk, stilar og komponistar som seinare ville bli skrivne inn i musikkhistoria eller rekna som viktige. Samtidig har eg prioritert å skriva fram Halls ytringar framfor å bruke plass på å diskutere den potensielt enorme mengda litteratur som kan knytast til dei fleire hundre komponistane og verka ho møtte på musikkfestane.

Framstillinga skjer naturlegvis på bakgrunn av kjente musikkhistoriske hovudlinjer. Men det går òg an å seie at kapittel 6.2 – og rapportane frå musikkscenene i Berlin i 5.1 – produserer sin eigen teori: Pauline Halls historiske framstilling av og refleksjonar om dei musikalske modernismane ho møtte på internasjonale arenaer gjennom fleire tiår.

⁸⁶ Frede Schandorf Petersen, "http://dvm.nu/periodical/dmt/dmt_1947/dmt_1947_04/iscms-21-musikfest-i-k%c3%b8benhavn-29-maj-4-juni-1947/," *Dansk Musik Tidsskrift* 04 (1947). (lesedato 29.11.2010)

2.3.3. Biograf og forskar ”på tre bein”

Å leggje opp eit doktorgradsarbeid ut frå tre ulike forskarposisjonar som igjen inviterer til ulike teoretiske tilknytingar, har ikkje vore å gjere arbeidet enkelt. Men eg har valt å halde fast ved ein idé om at vekselspelet og spenningane mellom posisjonane kan produsere kunnskapar éi tilnærming ikkje ville gi. Ambisjonen er heller ikkje å sy stoffet saman til ei heilskapleg, harmoniserande framstilling av Hall. Tvert imot er det eit mål å få fram motsetnader og spenningar i det, og inkludere også moment som bryt med ein muleg einskap.

Slik tar struktureringa på alvor den utfordringa Birgitte Possing har hevda gjeld for alle biografar i dag. Ho forsvarer den stigande interessa for biografien innan historiefaget og vil til livs ideen om at det å skrive om eitt menneske tyder ei innsnevring av perspektivet:

For mig er perspektivet udvidet... Kan vi magte så at sige at stå på tre ben, kan vi føre den historiske biografi vidt: at udforske personlighedens livsforløb, hans eller hendes værk og den samtid som dette udspillede i. At tackle disse tre variable og modsetningen mellem dem paa een gang, er den store udfordring i den historiske biografi i dag.⁸⁷

Mitt arbeid kan seiast å vere konstruert på dei tre beina Possing skildrar her. Biografens interesse for ”personlighedens livsforløb” er eit berande element. Songaren supplerer og fyller ut den biografiske interessa frå ein annan posisjon, i det ho rettar merksemda mot einskilte verk av Hall – som blir dokumentert både i skrift og lyd. Den diskurs- og kultur-sosiologisk orienterte forskaren vender så blikket mot dei sosiale felta og diskursane i og rundt verksemda til Hall – altså samtida hennar.

I det vidare vil eg søkje å vise tydeleg kva for ein av forskarposisjonane eg til ei kvar tid står i, kva for bein eg så å seie legg tyngda på. Samtidig er det opplagt at dei tre alltid vil verke inn på kvarandre, rett og slett fordi dei hører til same ”kropp” – eller snarare *konstruksjon*: mitt arbeid om éin historisk person, Pauline Hall.

⁸⁷ Birgitte Possing, ”Biografien ud fra et kvinde- og et historievitenskabelig synspunkt,” i *Att skriva människan*, red. Ronny Ambjörnsson, Sune Åkerman, og Per Ringby (Stockholm: Carlsson, 1997), s. 71.

3. Den klassiske komponisten

I dette kapitlet skal det handle om Pauline Halls første periode som komponist, fram til og med dei første framføringane av *Verlaine-suiten* i 1929. Eg har her kalla henne "klassisk" ikkje fordi det indikerer noko om musikalsk stil, men for å avgrense komposisjon av romansar, kammermusikk og orkesterverk mot det som skulle kome seinare: komposisjon for teater, kabaret og andre meir populære sjangrar (sjå kapittel 5).

Det biografiske 3.1 tar føre seg oppvekst og studietid, opphalda i Paris og Dresden i 1912-13 og København like etter, og andre hendingar som skulle bli viktige i Halls komponistliv. Til dette hører òg nokre innblikk i dei sosiale nettverka ho etablerte seg innanfor. 3.2 er eit nærstudium av éi viktig hending: den offentlege debuten som komponist, i Kristiania i 1917. Dette gjer eg først og fremst frå posisjonen som songar. I 3.3 gir eg så diskurs- og kultursosiologiske drøftingar av om og korleis Hall fram til rundt 1930 representerer noko moderne i norsk musikkliv: både som fransk-inspirert kvinneleg komponist, og gjennom ytringar i offentlege debattar.

3.1. Frå familiekonsertar til fransk filharmonisk selskap

Mor spilte klaver og far cello, så jeg hørte en hel del musikk. Far hadde 5 brødre som var flinke til å spille alle sammen, og når de en gang imellom kom sammen var det musisering til langt på natt. Jeg er vokst opp med musikk omkring meg og verdien av det kan ikke måles høyt nok – det er i barneårene en mottar de aller sterkeste inntrykkene.¹

3.1.1. Familie og skuleår

Pauline Margrethe Hall blei født 2. august 1890, inn i ein apotekarfamilie på Hamar. Foreldra hennar møttes truleg då faren, Isak Muus Hall, var provisor ved Hamar Apothek frå 1878 hos enkefru Agersborg, Hanne Margrethe (f. Smith). Ho dreiv apoteket mannen, Andreas Vilhelm Agersborg, som opphavleg var dansk, hadde etablert der i 1850, som det første på Hamar. Dei hadde dottera Magdalena Agersborg, som Isak gifta seg med i 1883. I 1884 blei så Hanne født, i 1886 kom Hans, Pauline følgde i 1890 og Vilhelm i 1895.

På farsida var besteforeldra til Pauline Hans Hall og Pauline Irgens Holmboe Stoltenberg, eit presteektepar som arbeidde store delar av livet i Nord-Noreg. Dei to fekk sju barn. Isak, faren til Pauline, var født i Vefsn som nummer fem i rekka og flytta nordover igjen etter at han hadde etablert familie på Hamar. Formelt ser det ut til at han hadde ansvaret for apoteket i Kabelvåg frå 1887,² men truleg flytta dei ikkje dit før like etter at Pauline var født, tre år seinare. Familien blei der til Pauline fylte 10 år, i 1900. I 1901 fekk faren løyve til å drive det som då blei Hamars andre

¹ Pauline Hall i *Programbladet* nr. 31 1950

² Håkon Brun, "Gatelangs i Kabelvåg - Storgata," *Årbok for Vågan* (2003).

apotek, Løveapoteket, og det var Hamar Pauline Hall sidan rekna som heimstaden sin.

Når ho seinare i livet skildra barndomen, la ho vekt på at ho var omgitt av musikk. Mora spelte klaver og faren var ein ivrig amatørcellist som "gjorde meget for å vekke sansen for musikk i Kabelvåg".³ Frå åra i Lofoten fortel Hall òg at ho lærte seg notar sjølv og øvde særleg flittig i mørketida. Om sommaren fekk barna "tumle som vi ville både på sjøen og i 'haugene'"⁴. Her var ho dessutan på barneball⁵ og fekk det første skilsetjande møtet med teater: ho var "sånn en åtte år" og fekk mast seg til å bli med mora på *Et dukkehjem*.⁶

På Hamar heldt ho fram med musikk – ho spelte piano – og teater. Frå ho starta på katedralskolen som 14-åring var Pauline aktiv i gymnas-samfunnet Fram. Ho var ofte referent frå møta, som stort sett bestod av eit føredrag om eit aktuelt tema, diskusjon og val av tema til neste gong, pluss høgtlesing av skuleavisa, der Hall i periodar var eit frittalande medlem av redaksjonen. I tillegg blei gjerne eit dikt eller ei novelle deklamert, Pauline bidrog i oktober 1904 med skrøna "En national industriridder" frå Harald Meltzers *Politinotitser*.⁷

Referata i protokollane viser stor breidde i tema.⁸ Det var føredrag om fleire store politiske saker; "Unionssagen" var brennaktuell, målsaka gjekk igjen, pangermanismen, sosialismen og om det kunne vere liv på andre planetar blei diskutert, pluss "Kvindeemancipationen". Ei frk. Krefting tar føre seg spørsmålet om stemmerett og verneplikt og konkluderer med at kvinner nok er mogne for begge delar. Pauline – ei anna av eit fåtal frøkner mellom fleire unge herrar – bidrar med føredrag om Amalie Skram og "Sladderer og den skade den gjør". I referatet frå siste tema har referenten skrive at sladderer i Hamar bør "bekjæmpes f. eks. ved dannelsen av en antisladderforening." Men dette er korrigert med ei overstryking av ei som har skrive inn i mergen: "referenten anmodes om at høre bedre etter

³ Ibid.: s.103.

⁴ *Komponistportrett*, Programbladet nr. 31, 1950

⁵ Hos Erna Schøyen, iflg. Hall i intervju i *Dagbladet* 02.08.1950

⁶ Intervju med Haagen Ringnes, NRK TV 22.07.68. Hall var truleg på ei framsyning på "Nordlandstourneen" sommaren 1900, det året ho fylte 10. Sjå www.ibsen.net/index.gan?id=11164795&subid=0 (lesedato 09.10.2010)

⁷ H. Meltzer, *Smaabilleder af Folkelivet: Politinotitser* (Christiania: Cammermeyer, 1874).

⁸ I Statsarkivet, Hamar (SAH). Denne framstillinga baserer seg på desse.

det hele foredrag og ikke bare referere enkelte løsrevne setninger. Det viktigste er udeglemt! Ærb. P. Hall". På omtalte møte blei Hall valt inn i komiteen for Fram-ballet, men ho var endå meir aktiv i Fram-teatret frå starten, mest som muskar: "Pauline Hall utgjorde hele orkesteret under en Holbergforestilling i 1904" står det ein stad,⁹ og på 25-årsjubileet til samfunnet i 1906 dirigerte ho "et fulltallig orkester".¹⁰

Pauline Hall fullførte eksamen artium på Hamar katedralskole i 1907 med gjennomsnittskaracteren "Meget tilfredsstillende". Etter dette blei ho med til Tromsø i eit års tid då faren tok over Svaneapoteket der. Men så flytta ho til Kristiania – for å studere musikk.

3.1.2. Studium i Kristiania, konsertar i Tromsø

I hovudstaden hadde Hall i 1908 fått studieplass på universitetet, men ser ikkje ut til å ha brukt denne.¹¹ I staden blei det klaverstudium med Mariane Evensen og Johan Backer-Lunde og sidan komposisjon med Catharinus Elling. Av dei fekk ho gode attestar. Hall "viste i den tid et udpræget musikalsk temperament, arbeidede med stor flid og energi",¹² skreiv Lunde, og seinare Elling:

Hennes egenartede fantasi og eiendommelig farvede lyriske temperament har herunder givet sig mangt et tiltalende utslag, og jeg nærer det sikre håb, at en fortsat udvikling [...] vil kunne føre til smukke resultater.¹³

I 1910 arrangerte Hall den første konserten med egne komposisjonar på programmet, i Tromsø. Ho spelte sjølv to avdelingar med små stykke for klaver og akkompagnerte Svava Ege Mohr i eit knippe songar. Avisomtalane – tre av dei¹⁴ – roste alle komponistens talent og eigenart, men var elles noko reserverte. I Tromsø Stiftstidende meiner P. Chr. at programmet

⁹ Harald Bergh, *Hamar katedralskoles historie* (Hamar: Skolen, 1953).

¹⁰ Hanne Lystad, "Pauline Hall," *Glimt fra Hamars musikkliv* (2011).

¹¹ Vitnemål i NB Hs. ureg. 442

¹² Frå vedlegg til søknad til Tollkasserer Schäffers legat 1915, RA

¹³ Frå vedlegg til søknad til Tollkasserer Schäffers legat 1915, RA

¹⁴ *Tromsø Stiftstidende, Nordlys og Tromsøposten*, alle frå 19.08.10 (Halls utklippbok NB ms. Td54)

vidnet om en original toneverden hos komponistinden... Vort indryk var, at pianostykkerne ubetinget vant prisen. – Næsten alle virket tiltalende og vidnet om dyp, musikalsk opfatning... Frk. Pauline Halls sang-kompositioner trænger man at høre flere ganger før man uddaler sig. De virket temmelig egent.

To år seinare var "komponistinden" tilbake i byen, no på podiet med songaren Maria Mack, faren Isak på cello og onkelen Karl på fiolin. Mens konserten i 1910 var nokså tynt besøkt, trekte denne to fulle hus i Haandværkerforeningens sal. Etterpå fekk ho attest på at ho "staar sikkert paa begge sine ben i kunstens tempel", noko ho i utklippsboka si har kommentert med understryking og fem utropsteikn.¹⁵

Truleg bidrog slekta til suksessen, sjølv om ein kritikar kommenterte at "Karl Hall har man hørt spille fiolin bedre".¹⁶ I Tromsø var Hall eit kjent musikk-namn, og fleire av brørne til faren markerte seg i byen. Faren til Pauline, Isak Hall, heldt fram som aktiv amatørcellist også her. Onkelen, Karl Hall, var saman med kona Marie (født Hoel) ei drivande kraft i musikklivet; han spelte fiolin i diverse kammerensemble, bygde opp Avholdsforeningens Orkester og ivra for bygginga av kulturarenaen Alfheim, i tillegg til å drive musikk- og interiørbutikk. Ein annan onkel, Anton Christian Hall, var domprost i Tromsø. Når Pauline 70 år gamal er på ferie i Nord-Noreg, leitar ho òg etter grava til onkel Conrad. Alt i alt framstår familien Hall på denne tida som godt økonomisk stilte borgarar som var kulturelle ressursar i lokalmiljøet der dei til ei kvar tid budde.¹⁷

3.1.3. Paris – Dresden – København

Hall søkte sitt første stipend året ho fylte 22, i 1912. I brevet til Tollkasserer Schäffers legat fortel ho at ho no har forlate klaverstudia for "kun at arbeide med komposisjon", og ho understrekar:

¹⁵ C. H. i *Nordlys* 19.02.12 (Halls utklippsbok, NB ms. Td54)

¹⁶ K. i *Nordlys* 19.01.12 (Halls utklippsbok, NB ms. Td54).

¹⁷ Pål Christensen og Gunnar Pedersen, *Ishavsfolk, arbeidsfolk og fintfolk : 1900-1945* (Tromsø kommune, 1995), Nils A. Ytreberg, *Tromsø bys historie* (Tromsø: Peder Norbye, 1946).

Det er som komponist at jeg nu søker om understøttelse av dette legat, for eventuelt at benytte stipendiet til et studieopphold i Berlin.¹⁸

Det blei ikkje stipend og heller ikkje Berlin, men hausten 1912 reiste den unge Pauline med pengar frå familien i ryggen til Paris, på det som både ho og andre sidan har kalla eit studieopphald. Men når Olav Gurvin i 1956 i eit brev spør etter litt meir presis informasjon om studia til sitt *Musikkleksikon*¹⁹ svarer ho slik:

da jeg kom til Paris og skulle begynne å studere med en lærd mann som het [Georges]Caussade, kom jeg meg aldri til, fordi selve byen og atmosfæren fengslet meg så intenst. Den første kvelden etter at jeg kom opplevde jeg russer-balletten med Karsavina, Fokina, Blom og Nijinskij, den neste kveld Petersburger-operaen med bl. a. Chaliapin (Boris Godunov), det var nokså overveldende for en som aldri hadde vært lenger sør enn i Oslo. Og dermed var jeg solgt. Så ble det konserter og opera og alt mulig ustanselig i Paris, bortsett fra to sommermåneder i Bretagne hvor jeg arbeidet litt for meg selv, men noen lærer kom jeg meg ikke til, og jeg tror jeg lærte mer av den opptatte tilværelsen jeg førte, enn om jeg hadde satt meg selv på skolebenken.²⁰

Læraren venta altså forgjeves, men same korleis ein definerer "studium" eller "læring" er det ingen tvil om at Paris-opphaldet blei skilsetjande for Hall. Ho kom som 22-åring frå Kristiania til ein by som var ein smeltedigel for dei nyaste impulsane i mange kunstgreiner, og som gjennom gigantiske utstillingar hadde opna seg for impulsar frå "det orientalske" frå Japan via Tyrkia til Spania. Ho kom til eit musikkliv der ei Wagner-bølge var i ferd med å ebbe ut, mens ei bølge av fransk musikk reiste seg, leia an framfor alt av Claude Debussy. Samtidig inntok russiske opera- og ballettkompani byen, dels med "sine" komponistar, som Igor Stravinskij og Modest Mussorgskij, og dels bestilte leiaren Sergej Diaghilev musikk av franske komponistar til framsyningane (sjå òg 2.3.2).²¹

¹⁸ Søknad til Tollkasserer Schäffers legat 1912, RA

¹⁹ Olav Gurvin og Øyvind Anker, *Musikkleksikon* (Oslo: Dreyer, 1959).

²⁰ Brev datert langfredag 1956, NB Hs. 710, som eg vel å sitere sjølv om avsnittet startar med "Mellom oss:"

²¹ Brody, *Paris - the Musical Kaleidoscope 1870-1925*.

Ut frå skildringar seinare i livet – som er det Hall først og fremst har etterlate seg – kan det sjå ut som dei sceniske produksjonane, opera og ballett, gjorde aller sterkast inntrykk. Slik summerer ho opp i 1963:

Mitt første utenlandsopphold (Paris 1913) brakte meg – jeg kan nesten si sjokkerte opplevelser som Strawinskys «Le sacre du printemps» og «Petrusjka», Debussys «Jeux» og Ravels «Daphnis et Chloë», Mussorgskijs «Boris Godunov» og fremfor alt Debussys «Pelléas et Mélisande»²²

I eit fjernsynsintervju litt seinare fortel ho meir personleg om møtet med *Vårofferet*:

Jeg kan huske at da jeg gikk fra den forestillingen, så hadde jeg følelsen av at jeg var blitt aldeles gal, for jeg var så full av musikk av noe som jeg aldri hadde tenkt meg muligheten av, at jeg kunne ikke skjønne at det var meg selv som gikk der for å komme på en undergrunnsbane og komme hjem. Jeg var aldeles forvirret.²³

Hall har ikkje etterlate seg mange konkrete opplysingar kven ho kan ha hatt følge med på undergrunnsbanen i Paris. Men truleg blei ho trekt inn i eit liberalt og internasjonalt miljø der det var fleire unge norske kunstnarar, mellom dei den kubistiske målarer Alfred Hagn, som eg snart skal kome tilbake til. Truleg la ho òg grunnlaget for eit langt venskap med Sara Fabricius, som seinare skulle bli forfattaren Cora Sandel, i Paris. Dei hadde begge røter i Tromsø og kan ha møttes i gravferda til Fabricius' far, forretta av stiftsprost Anton Christian Hall i 1910, eller i Kristiania like etter.²⁴ På Oslo bymuseum finst eit portrett av Hall måla av Sara Fabricius, som på den tida ville bli målar, og eit anna bilete, truleg frå ein sommar dei to seinare budde i lag i Son, har gått i arv i familien.²⁵

I 1914 reiste Hall til Dresden for å studere med komponisten og pedagogen Erich Kaufmann-Jassoy. Frå dette opphaldet fekk ho med seg ein attest frå ein som på kort tid

...zu der immer mehr gefestigsten Überzeugung gekommen bin, dass frl. Hall ein sehr starkes kompositorisches Talent besitzt, das sicher...wäre durch ernstes Studium zur reife gebracht zu werden,

²² Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 10.

²³ NRK TV, sendt 22.07.1968

²⁴ Janneken Øverland, *Cora Sandel: en biografi* (Oslo: Gyldendal, 1995).

²⁵ Hilde Mørch et al., *Kvinnelige pionerer fra nord: Sara Fabricius - Ragnhild Kaarbø - Pauline Hall* (Tromsø: Nordnorsk kunstmuseum, 1997).

denn es handelt sich bei ihr...nicht nur um eine musikalische Durchschnittsbegabung, sondern um ein wirkliches ungesprochenes Talent dessen Proben schon heute stellenweise Beachtung verdienen.²⁶

Studieopphaldet i Dresden tok slutt etter eit halvt år, då Isak Hall døde. Med faren ser det òg ut til at det økonomiske grunnlaget for utanlandsopphalda til Pauline blei borte, og ho måtte søke stipend for å kome seg ut igjen. I 1920 og 1921 fekk ho statens komponiststipend, som rakk til eit halvt år i Paris hausten 1921, eit opphald det elles finst få opplysningar om.²⁷ Før dette lukkas det henne å få Enkedronning Josephines legat, nok til å finansiere eit studieopphald i København.

Det må ha vore i den danske hovudstaden at Hall blei kjent med den norskfødte dikteren Jacob Anker-Paulsen. I januar 1916 skriv ho til han om eit økonomisk uføre, ein "pinagtig situation" familien er hamna i, nokon har "gjort attentat på min store og velsituerte familie". Kva konkret dette kan ha dreidd seg om, har eg ikkje funne ut av – brevet er eitt av svært få frå så langt tilbake i Halls liv – men om faren etterlét seg nokon arv, ser han ikkje ut til å ha kome dottera til gode. Enka Magdalena dreiv apoteket i Tromsø ei kort stund etter at mannen døde, men flytta så tilbake til Hamar.

I brevet frå 1916 skriv Pauline om jula ho akkurat har feira med mora og den yngste broren, Vilhelm, på Hamar, som ho kallar ein "ravnekrok". 25-åringen lengtar ut, til København: "ikke fortell om rådhuset under fuldmånen..." tryglar ho. Ho har rett nok funne trøst i ein "rangel" på Lillehammer, med "snibelklædte herrer og udringede damer – til en forandring, og for en kort tid". Men Hall verkar ikkje så glad i nordmenn, og særleg ikkje byfolk: "Ved de, hva jeg tror er grunden til al den hjemlige surhet og steilhet? At vi nordmænd er så forbandet red for at virke latterlige" skriv ho. Berre utanfor byen "der findes naturlige, oprindelige stort anlagte personligheder"

²⁶ "...er blitt meir og meir overttydd om at frøken Hall har eit sterkt kompositorisk talent, som heilt sikkert vil kunne mognast gjennom seriøst studium. For henne handlar det ikkje berre som gjennomsnittlege evner, men om eit verkeleg uhørt talent. Dette har vist seg i fleire samanhengar gjennom prøver som fortener at ein legg merke til dei." (mi oms.) Frå vedlegg til stipendsøknad til Tollkasserer Schäffers legat 1915, RA.

²⁷ Søknad til A. C. Houens legat 1922, RA. Opphaldet er òg nemnt kort i eit "Komponistportrett" i *Programbladet* august 1950.

Frå Hamar skal Pauline tilbake til Kristiania, og lovar at ho snart skal sette musikk til "Faunedansen" – eit dikt som gav tittelen til Anker-Paulsens debut-diktsamling frå 1917. Eg har aldri funne denne songen – kan hende blei han aldri ferdig? Eller kan hende kvitta ho seg med eventuelle songar til dikta hans då han etter 2. verdskrig fekk "misbilligelse" i æresrett for dei tyske sympatiane sine?²⁸

3.1.4. På programmet i Kristiania – debut 1917

Den første gongen eit verk av Hall stod på eit konsertprogram i Kristiania var ifølgje hennar egne notatar 15. mars 1915: Ingeborg Sandvik framførte "Auf einer Wiese", og kritikar Per Reidarson i *Tidens Tegn* er positiv:

Den unge, norske komponistinde, Pauline Hall viste i sin lille sang adskillig talent, teksten var friskt og smukt behandlet med god melodisk og endnu bedre harmonisk virkning.

Reidarson var nøgd også då Else Nikitits Jørgensen framførte "Winterabend" og "Berceuse" i oktober 1915. Her var han på linje med publikum, dei ville ha førstnemnde to gonger. Same år blei *Fire Klaverstykker op.1* og *Fire sange op. 2* gitt ut på Wilhelm Hansen. Hall har notert i utklippsboka at ho betalte utgiftene (kr. 204) til trykkinga av *opus 2*, med det tildelte Enkedronning Josephines legat. I 1916 kom *Tre Sange op. 3* på Norsk Musikforlag, og "Winterabend" blei kalt "årets romance" av Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten*.

I april 1916 arrangerte Hall ein halvoffentleg konsert i Musiklærerforeningen i Kristiania med egne verk på programmet. Her framførte Else Nikitits Jørgensen seks songar og Mathilde Røer Halls ambisiøse klaversonate i fiss-moll. Også denne får hyggelege omtalar i *Dagbladet* og *Musikbladet*. Førstnemnde avis karakteriserer Hall som eit " allerede kjendt navn, som oftere har forekommet paa konsertprogrammene i den senere tid", mens sistnemnde skriv om "et hittil saagodt som ukjendt Komponistnavn Pauline Hall".²⁹

Konserten i Musiklærerforeningen var truleg ei slags generalprøve før den offentlege debuten, som for alvor skulle løfte Hall ut av rekkjene til dei "saagodt som ukjendte". Debutkonserten fann stad i Brødrene Hals'

²⁸ "http://da.wikipedia.org/wiki/Jacob_Anker-Paulsen." (lesedato 23.10.2008)

²⁹ Usignerte og -daterte klipp, Halls utklippsbok. NB Ms. Td54.

konserterlokale 7. mars 1917, og på programmet stod elleve romansar, to små stykke for solo klaver og ein fiolinsonatine. Også her song Else Nikitits Jørgensen, pluss mezzosopran Agnes Wollebæk, Mathilde Røer spelte solo klaver og Hall akkompagnerte songarane og Villen Dannevig på fiolin.

Repertoaret på denne konserten – og mine møte med det over 90 år etter – vil bli inngåande omtalt i neste kapittel, 3.2, og mottakinga i 3.3. Men kort fortalt her var debutkonserten ein suksess og lovande for det vidare kompositoriske arbeidet til Hall. Truleg var han òg medverkande til at ho, etter fleire forgjeves søknader, fekk tildelt Tollkasserer Schöffers legat i 1917 og slik fekk økonomisk rom til å arbeide vidare som komponist.

Hall tente likevel pengar på fleire vis på 1910- og 1920-talet. Ho var i mange år akkompagnatør hos Mimi Hviid som dreiv privat songskule, omsette operalibretti for Opera Comique,³⁰ dreiv konsertbyrå ein kort periode, i 1924-26, og prøvde seg som skribent og kritkar i tidskrift og aviser. Slik etablerte ho sine nettverk i ein periode Vollsnes skildrar slik:

Dette er "de tusen sangerinders tid", og sangerne, pianistene og fiolinistene stod fram i en nærmest endeløs rekke, både norske og utenlandske. En viktig bakgruppe her ble agentene, konsertarrangørene eller impresariene. De får både nasjonalt og internasjonalt en viktig rolle ikke bare som formidlere, men også som kulturpolitiske aktører og påvirkere.³¹

Som komponist hadde Hall truleg fordel av å arbeide tett med mange og ulike songarar, som ikkje sjeldan inkluderte ein romanse eller to av henne på sine program. Særleg til dei mykje omtalte – og på den tida mange – debutkonsertane, har nok dette vore med på å gjere namnet og musikken hennar kjent. Samtidig var den einaste kjente konserten med songar berre av Hall, sunge av Bergljot Berg, arrangert av hennar eige

³⁰ Operaen eksisterte i 1918-21, sjå [http://snl.no/Opera Comique](http://snl.no/Opera_Comique). (lesedato 20.11.2010)

³¹ Vollsnes, *Modernisme på norsk: komponisten Ludvig Irgens-Jensen*, s. 13. I ein kåserande artikkel i 1925 skriv "Pueblo" (Paul Gjesdahl) om "Vort konsertpublikum": "ved siden av de virkelig musikkinteresserte har vi vordende sangere og komponister. Deres antal var i de gode tider legio – hvert fint hus skulde ha en datter som tænkte paa at debutere. Nu er gudskjelov de blit færre." Og: "Impresarioene er et kapitel for sig. Ingen er saa lutende lei av musik og sang som de og ingen er mer begeistret paa en konsert." (*Musik* 1925 s. 276)

byrå, og ho sat sjølv ved klaveret.³² Denne konserten fekk ei blanda mottaking, som eg kjem til i 3.3. Det kan ha hatt med å gjere at ho på dette tidspunktet hadde ytra seg både som kritikar og om kritikk som fag.

Same kva viser Hall dei tidlege åra av yrkeslivet sitt at ho evner å komponere, organisere konsertar og byggje nettverk som kan kome henne til gode. Men ikkje alle kontaktar i kunst- og avisverda var like heldige.

3.1.5. I kontakt med storpolitikken?

I mai 1917, like etter debutkonserten, blir eit brev adressert til Pauline Hall frå London. Avsendaren er Alfred Hagn, sendt til byen som journalist for *Dagbladet*. Men brevet blir snappa opp av britisk overvaking, og kort tid etter at det er sendt, blir Hagn arrestert. Han har vore spion for tyskarane og blir dømt til døden.

Hagn og Hall kjende kvarandre mest truleg frå opphaldet i Paris og det norske kunstnarmiljøet der. Han var målar, kubist og futurist og fekk ikkje særleg varm mottaking på haustutstillinga i Kristiania i 1912-16. Hagn, kritikaren Reidar Mjøen og Hall skal ha vore nære vener, og ho skal helse Reidar, står det i brevet. Kanskje var Pauline til og med den ulykkelige kjærleiken som fekk Hagn til å reise ut av landet, sjølv om han påstod det handla om ei tysk jente.

I september 1917 fekk Hagn nåde og blei dømt til livsvarig straffearbeid. Ifølgje hans eiga framstilling tidleg på 1930-talet skal eit telegram frå kong Håkon ha gjort utslaget, og i eit intervju i 1932 takkar han Pauline Hall for innsatsen:

- Hvem var det som reddet Dem?
- Pauline Hall gikk opp til kong Haakon og så telegraferte kong Haakon til sin svoger kongen av England. Henrettelsen blev da utsatt. Sånn var visst sammenhengen.³³

Dette stemmer neppe, truleg var det utanriksminister Niels Ihlen og andre politikarar som sytte for kontakten. Men at Hagn kontakta Pauline Hall som ein av tre då han sat dødsdømt på cella og som den eine i tillegg

³² 1. februar 1925 i Universitetets Aula, program i Halls utklippsbok. NB Ms. Td54

³³ Tidens Tegn 03.12.1932, sitert frå Nikolai Brandal et al., *Den mislykkede spionen: fortellingen om kunstneren, journalisten og landssvikeren Alfred Hagn* (Oslo: Humanist forlag, 2010).

til mora då han slepte ut av fengslet i 1919, fortel noko om eit nært forhold. I tidens Tegn 24. februar 1923 seier han vidare om september 1917:

Mine malerier beordret jeg brændt. Og det maa være mig tilgit at jeg paa en slik dag avledet min musikervens opmerksomhet fra den forestaaende begivenhet ved at foreslaa at min skjæbne omskrevet til en symfoni.³⁴

Det er uklart kva "begivenhet" Hagn siktar til, om det er Pauline Hall som er muskarvenen. Etter debutkonserten i mars 1917 – altså før Hagn blir arrestert og dømt – blir verka hennar framførte på fleire konsertar, men ingen av dei er så store som debuten. Kan hende snakker Hagn her om tida etter at han slepte ut av fengsel, eventuelt då han blei fri frå straffe-arbeid. I tilfelle er vi i 1919-20 og Pauline Halls *Poème élégiaque* er sett på programmet til det nystifta Filharmonisk Selskaps orkester.

3.1.6. Fransk poesi i filharmonisk selskap

Pauline Halls veg inn på repertoaret til Filharmonisk Selskaps orkester gjekk via tiltaket *De unges konsert*. Ideen om at staten skulle trå til med ekstra støtte slik at unge komponistar kunne få framført symfoniske verk, var først lufta av Edvard Grieg og Ole Olsen så tidleg som på slutten av 1800-talet. Den gongen fekk dei ikkje gjennomslag, men Olsen prøvde å snakke med politikarane etter Griegs død – forgjeves, fram til han møtte Reidar Mjøen. Olsen fortel:

han [Mjøen] hørte på mig, gik op i thinget, blunkede til høire og venstre, smilede til socialistene og udviklede i det hele taget den mest anerkjendelsesværdige alsidighed i sagens anledning, så at andragendet, støttet af Komponistforeningen og høinet af de kårnes tillid og tro, ifjor gnog sig igjennem thinget og det enda med en aktværdig majoritet.³⁵

Søknaden i 1917 var på kr. 5000, og det kom støtte nok til å gjennomføre konserten i mars 1920, i Filharmonisk Selskaps første konsertsesong. Orkesteret, som primært veks ut av Nationaltheatret sitt,

³⁴ Sitert frå e-post frå Ola Teige 15.02.2008

³⁵ *Aftenposten* 28.02.1920, sitert frå Hampus Huldt-Nystrøm, *Fra munkekor til symfoniorkester: musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo* (Oslo: Filharmonisk selskap, 1969), s. 116.

blei realisert som sjølvstendig institusjon takka vere større, private donasjonar i løpet av åra 1914-1918. Den siste og største var på 500 000, oppretta av skipsreiar A. F. Klaveness, i glede og takksemnd over at første verdskrig var over. I gåvbrevet skriv han:

nu må alle gode krefter forene sig om å bygge op igjen. Krigens sår må læges. ... Store oppgaver melder sig da for oss som ufortjent er blitt forskånet for krigens helvede. Det burde gi forpliktelse.

Her kan musikken gjøre en stor gjerning. Musikken gir i videste forstand uttrykk for det almenmenneskelige, det dulgte i menneskenes sinn og hjerte – det være sig sorg eller glede – det som ikke kan uttrykkes i ord. Derfor forstår alle lands musikkvenner hverandre, de spør ikke hvilket folkeslag innfanget tonen. Derfor er der kanskje intet bindeledd mellom nasjonene hvis vekst burde vernes så meget som musikken. Den må søke å spille det forrevne og sønderslitte sammen til ny harmoni.

I takk for erkjennelse burde vi skaffe oss et førsterangs symfoniorkester... Et selvstendig orkester i et eget konserthus kunde skape et fredet møtested for folk fra alle land.³⁶

Denne historia fortel noko om Halls nettverk og tida ho etablerte seg i som komponist. For det første var den gode venen, juristen og kritikaren Reidar Mjøen ein mann med stor påverknadskraft, på måtar som skulle gripe inn i karrieren til Hall ved fleire høve. Han signerte fleire positive omtalar av musikken hennar, også ein hyggeleg kritikk av *De unges konsert* som han sjølv ivra for, og det var som vikar for Mjøen ho signerte sin første kritikk i Dagbladet, i 1921.

For det andre er Klaveness' håpefulle optimisme på vegner av musikkens kraft til å sameine folk på tvers av landegrensene etter ein lang, øydeleggjande verdskrig verd å merke seg.³⁷ Tankegodset liknar påfallande på det Hall seinare skulle formulere når ho skriv historia om Ny Musikk og bakgrunnen for organisasjonen ISCM. Dette kjem eg tilbake til i kapittel 6. Eit heilt anna spørsmål er om kritikarane i Kristiania rundt 1920 er opne for nye, internasjonale impulsar i musikken ut over velkjent tysk tradisjon, som dei franske. Dette kjem eg tilbake til i 3.3.

³⁶ Ibid., s. 96.

³⁷ Det er òg interessant å merke seg Klaveness' forventing om eit konserthus, som låg i tida. Dette blei seinare ei kampsak for Hall, sjå kap. 7.

4. mars 1920 blei Pauline Halls *Poème élégiaque* som eitt av seks verk av unge komponistar framført på *De unges konsert*. Som underoverskrift til verket stod dette utdraget frå Paul Verlaines "Chanson d'automne":

je me souviens des jours anciens et je pleure.
Et je m'en vais au vent mauvais qui m'emporte³⁸

På programmet stod elles David Monrad Johansens *Suite for orkester*, Waldemar Sommerfeldts *Sommeraften*, første del av Harald Sæveruds *Symfoni i g-moll*, heile Arne Eggens *Symfoni i g-moll* og Ole Hjellemos *Suite for orkester*. Kapellmeister i Filharmonisk Selskaps orkester, Torolf Voss, var dirigent på dei tre første verka, Arne Eggen dirigerte Halls og sitt eige, og Hjellemo leia framføringa av sitt. Dagen etter var kritikane mange og varierte og eg vil kome kort tilbake til dei i 3.3. Men Hampus Huldt Nystrøms oppsummering i 50-års jubileumboka til orkesteret, er òg interessant:

Denne konserten inneholder liksom i et nøtteskall den musikk-historiske situasjon i Kristiania anno 1920; forrige århundres uttrykksmåte hadde ennå et fast grep på sinnene og dette bestyrkedes ytterligere av kritikerkorpset som vesentlig bestod av eldre herrer hvis musikalske vaner var blitt innarbeidet under påvirkning av tysk musikk omkring århundreskiftet.

Dette måtte uvilkårlig prege de unge, og gjøre det vanskelig for dem å orientere seg i samtiden. Blant disse synes Pauline Hall den gang å ha vært den mest avanserte. Både David Monrad Johansen og Harald Sæverud hadde ennå en lang, mødefull vei å gå. Arne Eggen, som var av de eldste, hadde allerede stabilisert sin uttrykksmåte, og det var lite ventelig at han skulle sale om på dette tidspunkt. Derfor ble han også den som representerte norsk nasjonalromantikk kanskje lengst inn i vårt eget århundre.³⁹

Waldemar Sommerfeldt, som døde året før konserten, 34 år gamal, skal ha skrive "i lys svømmende Wagnerstil, med små islætt av Grieg"

³⁸ "Eg hugsar år/som glid forbi,/bleik som død/med andenød/eg græt og lid.//Eg virrar blind/i kastevind/og fyk avstad". Frå *Paysages Tristes*, giendikta i Paul Verlaine og Håkon Dahlen, *Songar utan ord* (Oslo: Bokvennen, 2004). Hall har brukt same dikt i romansen "Chanson d'automne" sjå programheftet til Pauline Halls debut anno 1917 (vedlegg 3).

³⁹ Huldt-Nystrøm, *Fra munkekor til symfoniorkester: musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*, s. 117.

ifølge Reidar Mjøen. Kritikaren avskriv Hjellemos verk som "en skraldende Sousa-marsj" men spør 22 år unge Sæverud – "et ungt brushode" – ei lysande framtid. Så spør han:

Var allikevel tross alt Halls stykke aftenens beste del? ...skrevet til et trist lite vers av Verlaine. Sikkert noget av det kresneste og eiendommeligste som er skrevet for orkester her hjemme.⁴⁰

To år etter *Poème élégiaque*, 30. april 1922, står Hall igjen på programmet til Filharmonisk selskaps orkester, no under overskrifta "Unge Norske Komponisters Værker". Her står òg *Norsk overture* av Sigurd Islandsmoen, *Lotusland* av Arvid Kleven, *Preludium* og *Fantastykke* av Fridtjof Kristoffersen, *Ved stranden* av Julius Dahl, *Serenade* av Oscar Gustavson, ein fiolinsonate av Eyvind Hagerup Bull, *Sinfonietta* av Carsten Carlsen⁴¹ og ein *Meditation* av ein komponist som ønskjer å vere anonym. Hall presenterte *Nocturne Parisien*, med tittel frå eit dikt av Verlaine, og desse linjene var trykt i programmet, etter overskrifta "...quand vient le soir" (...og når det blir kveld):

Qu'il fait bon aux rêveurs descendre de leurs bouges
et, s'accouant au pont de la Cité, devant
Notre-Dame, songer, cœur et cheveux au vent⁴²

Gjennom desse orkesterverka fekk Hall eksponert inspirasjonen frå Paris og fascinasjonen for fransk musikk i stort format, og slik tatt steget ut i nye kompositoriske landskap i forhold til debutkonserten (sjå òg 3.3). Ho skreiv framleis romansar for song og klaver, og større vokalverk av Hall blei framført med Filharmonisk Selskaps Orkester: i 1923 akkompagnerte det elevane til Mimi Hviid på ein større konsert med norske verk, mellom dei *Gebet der Mädchen zur Maria* (til tekst av Rainer Maria Rilke) for fire damestemmer og *Nachtwandler* (til tekst av Gustav Falke) for to dame- og fire herrestemmer. Sistnemnde får i kvinnebladet *Urd* karakteristikken "det vittigste lille orkestermaleri om unge mennesker som holder leven på veien hjem efter en riktig rangel."⁴³

⁴⁰ *Dagbladet* 21.03.1920

⁴¹ Som seinare skulle bli mest kjent som kapellmeister på Chat Noir, sjå 5.2.

⁴² Omsett slik av Hall i programheftet til ein konsert 24.11.1965, NB Ms. Td54: "hvor skjønt for en drømmer å krype ned fra sin hule/og stå der ved broen til la Cité,/under Notre-Dame, og drømme/med hjertet og luggen flagrende i vinden!"

⁴³ *Urd* nr. 24, 1923

I løpet av litt over tre år har altså verk av Hall blitt framførte tre gonger av Filharmonisk Selskaps orkester. Ho var òg tilknytta Filharmonisk selskaps kor som dirigent for kortare periodar. Det kan sjå ut som ho hadde stor suksess, men ho var enno berre presentert som ung og lovande på to konsertar, og orkesteret var leigd inn av Mimi Hviid på den tredje. 1920-talet var slik meir av eit tiår der Hall ved hjelp av fleire strategiar søkte å etablere seg som komponist, og orkesterkomponist spesielt, enn ei definitiv gjennombrøtstid. I 1928 blei ho avvist då ho sendte eit nytt orkesterverk i fire satsar, *Verlaine-suiten*, til Filharmonisk Selskaps Orkester. Det var ikkje noko meisterverk, skal dirigent Issay Dobrowen ha sagt om det. "Men dét hadde han jo ikke behøvd å fortelle meg," kommenterte Hall då same orkester skulle spele verket hennar i 1965, og fortalde så om korleis ho då endra strategi og like godt søkte om å få leige orkesteret.⁴⁴

3.1.7. Verlaine-suiten 1929

Ut frå den første søknaden, datert 1. oktober 1928 og innvilga like etter, ser det ut til at ein heil orkesterkonsert skulle vere fylt med Halls musikk og finne stad i desember 1928. Men arrangementet blei utsett, Hall inviterte med Ludvig Irgens-Jensen og Arne Eggen til òg å presentere nye verk, og datoen blei sett til 19. januar 1929.⁴⁵ Dirigenten Odd-Grüner Hegge blei leigd inn, for å dirigere *Verlaine-suiten* og Irgens-Jensens *Passacaglia*, Eggen dirigerte sjølv sin *Symfoni i G-moll*, som på konserten i 1920.

Konserten i Universitetets Aula blir ei storhending. Den får rikeleg og absolutt mest av entusiastisk omtale i form av intervju og notisar på førehand og kritikkar i etterkant, som vil bli meir systematisk drøfta i 3.3. Både *Verlaine-suiten* og *Passacaglia* blei dessutan sette på programmet i Harmonien i Bergen like etter, Irgens Jensens verk 24. januar og Halls verk den 21. februar 1929, den siste under leiing av sjefdirigent Harald Heide. Orkesteret i Bergen var i sesongen 1928/29 særleg opne for å setje nytt stoff på repertoaret.⁴⁶

⁴⁴ Programhefte til konsert 24.11.1965, NB Ms. Td54

⁴⁵ Vollsnes, *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen: europeer og nordmann*, s.145-46.

⁴⁶ Kåre Fasting, *Musikselskabet "Harmonien" gjennom to hundre år : 1765-1965* (Bergen: Selskabet, 1965).

Filharmoniske Selskap i Oslo framstår her som mindre vakne, sjølv om *Verlaine-suiten* blei sett på programmet igjen i 1931.⁴⁷ Når Hampus Huldt-Nystrøm om lag førti år seinare samanliknar orkesteret sin eigen *De unges konsert* – med verk av Karl Svensen, Alfred Andersen-Wingar og Arne Eggen – med Hall, Irgens-Jensen og Eggens same år, meiner han at det var den sistnemnde som markerte eit tidsskilje:

En begivenhet som det kunne ha vært all mulig grunn til å se fram til, var tre norske uroppførelser den 31/1 – 29. Men begivenheten ble på mange måter et antikklimaks, særlig på bakgrunn av den konsert som komponistene Pauline Hall, Ludvig Irgens-Jensen og Arne Eggen hadde fått i stand noen uker tidligere...

Tydligere kunne ikke det generasjonsskiftet som hadde funnet sted i norsk musikk i 1920-årene, bli illustrert. Forrige århundres musikalske uttrykksmåte var og ble et tilbakelagt stadium og representantene for den gamle generasjon kunne ikke mer hevde seg, selv med nykomponerte verker.⁴⁸

Trass suksessen gjekk konserten i Oslo med solid økonomisk underskot. Det hjelpte lite at Hall i forkant forhandla leigeprisen ned frå 1200 til 1000 kroner, og prøvde å prute endå meir i etterkant av konserten. Billetinntektene var på berre 398 kroner. Irgens-Jensens far, kjøpmann P. M. Jensen, skal ha dekt tapet til slutt.⁴⁹

I slutten av 1920-åra hadde altså Hall hatt større kunstnarisk enn økonomisk framgang, og pengar var ei tilbakevendande bekymring, som eg vil kome nærare tilbake til i kapittel 4. Frå hausten 1926 reiste ho til Berlin, ikkje for å studere eller skrive musikk, men som korrespondent for *Dagbladet*. Dette opphaldet er utgangspunktet for mitt kapittel 5. *Verlaine-suiten* var eit verk ho så å seie kom heimom for å få sett opp i 1929, og året etter importerte ho noko heilt a nna frå den tyske hovudstaden – *Tolvskillingsoperaen*. Den og fleire av impulsane frå Berlins teater- kabaret- og musikkscener skal det òg handle om i kapittel 5.

Men først skal denne framstillinga ta føre seg ein songars møte med repertoaret på Halls debutkonsert i Kristiania i 1917.

⁴⁷ Omtalt i *Dagbladet* 14.03 og 17.03.1931

⁴⁸ Huldt-Nystrøm, *Fra munkekor til symfoniorkester: musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*, s. 247.

⁴⁹ Vollsnæs, *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen: europeer og nordmann*.

3.2. Pauline Halls debut anno 1917

”...hun har noget paa hjertet og kan faa sunget det ut”⁵⁰

28. januar 2009 stod eg ved eit flygel i Levinsalen på Noregs musikkhøgskole og ønskte velkomen til ”en konsert som absolutt foregår her og nå (det kan jeg kjenne på pulsen), men som også er en slags reise tilbake i tid, til en marskveld i 1917, da 27 år gamle Pauline Hall presenterte seg for Oslopublikum for alvor for første gang.”⁵¹ Før eg tok ordet, hadde eg framført dei tre songane som opna debutkonserten til Hall, ”Till en konstnær”, ”I skymningen” og ”Du Blomst i Dug”. Desse fekk stå ukommenterte, mens eg gjekk over til å gi eit kort tidsbilete av Oslo i 1917. Konserten fann stad ”i Brødrene Hals’ konsertsal, i forlengelsen av pianofabrikken som lå i Stortingsgata, der hotell Continental ligger i dag, i et bysentrum der det knapt fantes en bil, og et sentrum som sluttet før man kom til Majorstua, derfra var det heller landlig. Vi er altså i en liten hovedstad, som også ligger helt i utkanten av Europa og den pågående første verdenskrig, med sitt eget lille, til dels provinsielle kulturliv.”⁵²

Eg gjorde så eit poeng av at det berre var kvinnelege utøvarar på podiet i 1917, fire år etter at kvinnene fekk stemmerett i Noreg, før eg kort presenterte bakgrunnen til Hall og posisjonen ho såg ut til å ha hatt i musikklivet ved debuten. I introduksjonen av neste verk hinta eg om at ein her kunne ane påverknad frå Paris, og gjorde samtidig merksam på at dei tre av Halls *Fire klaverstykker* erstatta to verk eg ikkje hadde funne i noko arkiv. Så tok pianist Jorunn Marie Bratlie over,⁵³ mens eg gjekk på bakrommet og summa meg så smått.

⁵⁰ Frå Per Reidarsons kritikk, *Tidens Tegn* 08.03.1917

⁵¹ Frå manuskript til dei munnlege programkommentarane mine (på bokmål fordi eg snakkar austlandsdialekt).

⁵² Frå manuskript til dei munnlege programkommentarane mine.

⁵³ Førsteamanuensis i klaver ved Noregs musikkhøgskole, kort omtale på http://no.wikipedia.org/wiki/Jorunn_Marie_Bratlie, (lesedato 14.11.2012)

3.2.1. Kvifor debutkonserten?

Å gjere ein konsert handlar for meg om å synge, å få kroppen og konsentrasjonen til å formidle det eg opplever som den best mulege klingande tolkinga av stoffet eg har på programmet. Situasjonen er slik drastisk, som omtalt i 2.2.1. Mens Bratlie spelte klaverstykkja og eg mentalt førebudde dei neste songane rakk eg òg ein kort "reflection-in-action", nærmast på refleks: blei opninga *fin*? Eg huskar ikkje svaret den gongen, men det ligg i prinsippet ved som dei første tre spora av CD1.

Som skildringa over er meint å illustrere, bestod samtidig konserten *Pauline Halls debut anno 1917* av meir enn framføringar av musikken til Hall. Den var òg ei eksponering av det pågåande doktorgradsarbeidet mitt. Innanfor dei første femten minutta hadde eg ikkje berre sunge tre songar som får fram nokså ulike karaktertrekk ved Hall som komponist, og som eg vil skildre nærare seinare i dette kapitlet. Eg hadde òg gitt peikarar til konteksten i Oslo 1917 og gjennom dei vist til tema eg tar grundigare føre meg i andre delar av arbeidet enn det syngande: eg gav eit kort biografisk riss basert på stoff eg har presentert i førre kapittel (3.1) og to diskursorienterte spørsmål blei indirekte lansert: er det eit poeng at konserten var eit slags kvinneleg prosjekt, og oppfatta dei som var der ein "fransk tone" i noko av musikken til Hall? Desse spørsmåla vil eg ta nærare føre meg i neste kapittel (3.3).

Publikum fekk òg eit glimt inn i arkivarbeidet mitt, ved at eg avslørte at klaverstykkja frå programmet i 1917 ikkje så lett lét seg finne og framføre og var blitt erstatta med andre. Slik gav eg eit innblikk i *prosessen fram mot* konserten, som er det dette kapitlet først og fremst skal handle om. Det sentrale er utforskinga av songane til Pauline Hall frå det utøvande perspektivet, og tolkingane dette arbeidet har produsert. Men før eg kjem til songane på nært hald, i 3.2.4, vil eg skrive nokre ord om valet av program og edisjon av manuskripta.

Konserten som sjølvpresentasjon

Debutkonserten kan seiast å representere *sjølvpresentasjonen* til Hall anno 1917. Eg går ut frå at ho relativt fritt har valt ut både repertoaret, rekkjefølgja på konserten og utøvarane. Slik kan ein sjå heile konserten, ikkje berre kvart verk, som ein komposisjon av Hall, noko som gjer han ekstra

interessant å ta føre seg. Eg var defor glad då eg fann så godt som alt repertoaret frå den gongen i samlingane etter Hall.⁵⁴

I ei tid og ein by der ho både før og etter 1917 til vanleg var representert på konsertprogramma med ein, to eller eit lite knippe roman-sar, var ein kveld med verk berre av henne – også instrumentalverk – sjeldan (sjå òg 3.3.1). Halls "Kompositions-Aften" er derfor òg ei storhending i eit biografisk perspektiv, som den første større offentlege framvisinga i hovudstaden. Konserten fekk dessutan omtale i ei rad aviser og andre publikasjonar, både i for- og etterkant, og etterlet seg eit fyldig materiale å studere mottakinga ut frå. Slik er han spennande ut frå både ein utøvande, biografisk og diskursorientert forskarposisjon.

3.2.2. Edisjon og val av erstatningar

Notematerialet til det som stod på konsertprogrammet i 1917, låg føre dels i trykt og dels i handskrive format. Ettersom verka stort sett fanst i ein eller få ulike versjonar, har edisjonsarbeidet i all hovudsak dreidd seg om å få reinskrive dei – i musikkprogrammet Finale – for slik å gjere dei leselege for meg og oss å på sikt: tilgjengelege for fleire. Eg har ikkje brukt mykje tid på edisjonsfaglege avvegingar knytte verken til komponistens intensjonar eller eventuelle notatar frå utøvarane si side, men tatt nokre praktisk-estetiske val som eg vil gjere greie for her.

Songane

Av songane fans trykte utgåver av seks,⁵⁵ og éin i ei handskriven utgåve (i ei anna skrift enn Halls) som nærast var trykkeklar.⁵⁶ Mellom desse fann eg med eit par unntak ingen handskrivne manuskript å konsultere for eventuelle feil eller variantar, og dei få som fanst, stemte godt overens

⁵⁴ I manuskript i Norsk Musikk-samling (NB Ms.), pluss nokre trykte songar. Etter å ha hatt ei rad ulike idear med tanke på ein konsertpresentasjon av Hall som romansekomponist, noterte eg i mi loggbok 05.09.2008: "Fann alle songane frå debuten!" Frå då var programmet fastsett.

⁵⁵ "Till en Konstnär", "Du blomst i dug", "Winterabend", "Berceuse", "Auf Einer Wiese", "Tagelied"

⁵⁶ "Vöglein Schwermut"

med dei trykte utgåvene.⁵⁷ Desse brukte eg derfor i praksis som dei stod. Dei fem andre songane fekk eg reinskrivne og editerte i samarbeid med Audun Sand Jonassen.⁵⁸ I korte trekk var dette vurderingane vi gjorde:

”I skymningen” låg føre i to i all hovudsak like versjonar, der den eine, med karaktertilvisinga ”Allegretto, ma tranquillo”, var korrigert med overstrykingar og nye notar tilsvarande den andre. Eg valde å bruke denne andre, med karaktertilvisinga ”jevnt glidende”, som var utan korreksjonar, og der det òg var notert inn ekstra pusteteikn og ein pianissimo i ei anna skrift enn komponistens, truleg frå ein pianist eller songar som har framført denne versjonen, kan hende på debuten.⁵⁹

”Der Verschlossene Garten” fanst i to versjonar, også der med marginale skilnader, bortsett frå heilt mot slutten. Strofa ”Und in unsre Gedanken...” (takt 58ff) var i ein av versjonane endra frå

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The tempo is marked 'piu mosso'. The lyrics are: 'at - me-ten tief. Und in uns - re Ge - dan - ke er - stand der heim - li - che Gar - - - ten:'. The piano part has a 'poco rit.' marking and a 'p' (piano) dynamic marking.

til

This image shows a second version of the musical score for 'Und in unsre Gedanken...'. It is similar to the first one but includes a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking for the vocal line and a 'p' (piano) dynamic marking for the piano accompaniment. The tempo remains 'piu mosso'.

⁵⁷ Ein orkestrert versjon av ”Tagelied“ og ”Auf Einer Wiese“ for song og klaver. Sistnemnde blei korrigert for eitt kryss som mangla i den trykte utgåva (i takt 11 skal det vere a, ikkje aiss i klaveret, høgre hand).

⁵⁸ Han hadde då nyleg levert si edisjonsfaglege masteroppgåve om Geirr Tveitts *Tri Fjordar* ved universitetet i Oslo. Jonassen er p. t. (2013) doktorgradsstipendiat ved Griegakademiet.

⁵⁹ I Halls utklippsbok (NB Ms. Td54), som går fram til ca. 1930, finn eg ingen fleire framføringar av denne enn på debutkonserten.

Piu lento

p

End - lo - ses Ro - sen - ge - flüst - er.

53 Piu lento

pp

perdendosi

The image shows a musical score for a piece titled 'End-loses Rosengeflüster'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G minor, 3/4 time, and begins with the lyrics 'End - lo - ses Ro - sen - ge - flüst - er.' The piano accompaniment starts at measure 53 and features a dense texture of chords and arpeggios, marked 'pp' and 'perdendosi'.

Her valde eg den siste, med hovudvekt på ei vurdering av kva eg – i samråd med pianisten – syntes var den dramaturgisk mest spennande linja. Den stemte òg best med den stilkjensla vi var i ferd med å opparbeide for Halls musikk: med sprang opp til ess i "unsre" (takt 59) og så til høg f i "heimliche" (takt 62) blei det skapt eit sterkare høgdepunktet enn i den andre versjonen. Det verka òg naturleg å understreke den høge septimen i b-durakkorden i siste staving av "Gedanke" (takt 60), ved å gå via ein a (saman med høgre hand i klaveret) som leiar opp til ein b. Dette skapte større kontrast til den meir harmonisk konsonerande siste strofa "end-loses Rosengeflüster" (takt 65-68). At takt 58-64 ser ut til å vere limt inn over ein eldre versjon i den andre av versjonane, styrkte òg avgjerda om å bruke han.

"Chanson d'Automne" fanst i fem versjonar. I tre av desse var klaverstemma notert over tre system og (etter vår vurdering) unaudsynt tungvinn å lese og spele, så dei blei valde bort av praktiske grunnar. I dei to andre var to takter ulike i strofa "Au vent mauvais". Eg valde bort denne:

Et je m'en vais au vent mau - vais qui m'em -

20

por - te de - çà, de - là, pa - reil à là

24

The image shows two systems of a musical score for the song 'Au vent mauvais'. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in D major, 3/4 time. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are 'Et je m'en vais au vent mau - vais qui m'em -' and 'por - te de - çà, de - là, pa - reil à là'.

I den andre versjonen (under) samsvarte melodien med versjonane med klaverakkompagnement over tre system. Musikalsk gav han større rom – her kjem ei ekstra takt – til høgdepunktet i linja, forsterka med ein lang leietone opp til grunntonen fissa, før ei raskare rørsle ned i ”m’em porte” (takt 24-25). Slik opplevde eg linja meir elastisk:

The image displays two systems of musical notation. The first system includes a vocal line in G major with lyrics: "Et je m'en vais au vent mau - vais". The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a similar rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with lyrics: "qui m'em por - te de - çà, de - là, pa - reil à la". The piano accompaniment maintains the same rhythmic structure.

Avslutningsnummeret ”Mein Herz” låg føre i fire så godt som like versjonar i ulike toneartar: ein i Dess, ein i D og to i E-dur. Her valde eg den som låg best i mi stemme, i D-dur, og justerte eit par einskildtonar i akkompagnementet – til dei som best samsvarte med mine melodilinjer.

Fiolinsonatinen

Av fiolinsonatinen låg der føre éin versjon av både første og andre sats, blei reinskrivne slik dei stod. Nokre utydelege notar og andre notatar som var skribla inn, kunne greitt tolkast ut frå samanhengen.

Tredje sats låg føre i tre versjonar, der ein såg ut til å vere meir av ein kladd enn dei to andre. Mellom dei to som var best reinskrivne var det nokre mindre skilnader, og eg valde ut frå musikalsk smak og vurdering å ta utgangspunkt i den som var ”luftigast” – i nokre overleiingar var det lagt til ei takt eller to – og som dessutan var nokre nyansar meir ryddig skrivne. Slutten av denne satsen låg føre i to versjonar, og ettersom vi ville prøve ut

begge, laga vi i ein note med to alternativ og overlet til musikarane å velje kva for ein dei meinte fungerte best av desse:

Pianist Bratlie og fiolinist Birgitte Stærnes valde bort den kanskje mest originale varianten (som var i begge dei mest reinskrivne utgåvene), som slutta på trykklett tid med ein synkopert fjerdedel og tre åttandedelar (takt 126), og landa i staden saman på den lange akkorden i siste takt ("alternative ending").⁶⁰

Erstatning av klaverstykke

Den einaste eigentlege utskiftinga av stoff på programmet blei gjort fordi eg ikkje fann fram til dei to verka som i 1917 står oppført som "Klaver-solo": *Allegro* og *Scherzino*. Ein av satsane i *Fire klaverstykker op. 1*, som blei gitt ut i 1913, har tittelen *Scherzino*, og kunne godt ha vore den same. Dette sette meg på tanken om å bruke fleire stykke frå opus 1 staden for dei som stod på programmet i 1917. Dessverre måtte Bratlie av tids- og kapasitetsomsyn velje den virtuose *Scherzino* bort. Slik blei tre andre stykke enn dei frå 1917 ståande som eit innslag av solo klaver på same stad i programmet: "*Traum durch die Dämmerung*", *Erotik* og *Vals* (CD1 spor 4-6)⁶¹. Men ettersom stykka var publiserte då, kunne dei godt representere Halls stil på denne tida.⁶²

⁶⁰ Det same valde Catharina Chen og Sveinung Bjelland, som framførte sonatinen til Hall under Festspela i Bergen 29. mai 2011.

⁶¹ Alle *Fire klaverstykker op. 1* finst i Ingrid Andsnes' tolking på Hall, *Til en kunstner. Komposisjoner for sang og piano*.

⁶² Nokre månader etter konserten min (hausten 2009), fekk eg overta noko privat materiale etter Trygve Røer, ein nevø av Mathilde Røer som framførte klaver-soloane i 1917. Her fann eg i eit brev frå Hall datert 21. august 1916: "Vil De assistere mig i februar hos Hals? Jeg skal ha en liten kompositionsaften og vilde ved den anledning gjerne få spillet siste sats av sonaten (med noen småforandringer) og scherzinoen i det utkomne klaverhefte." *Scherzino* var altså den same som i 1917, slik eg gjekk ut frå, *Allegro* viste seg å vere siste sats av sonaten Røer hadde fram-

3.2.3. Debuten: der og då, her og no

Når eg har kalla denne første av prosjektkonsertane ein "rekonstruksjon" (alltid i hermeteikn), er det vel vitande om at det eg har produsert er noko ganske anna enn det komponisten, utøvarane og publikum erfarte i 1917. Eg har ikkje hatt tilgjenge til den same salen (Brødrene Hals' konsertsal finst ikkje lenger), dei same instrumenta og – sjølv sagt – ikkje dei same muskarane som den gongen.

Eg har heller ikkje hatt tilgjenge til opptak av nokon av desse utøvarane: verken Hall, som i 1917 sjølv akkompagnerte songarane Agnes Wollebæk (sopran) og Else Nikitits Jørgensen (mezzosopran) og fiolinist Villen Dannevig eller Mathilde Røer som tok seg av satsane for solo klaver.⁶³ Ut frå opptak av andre romansesongarar frå tidleg 1900-tal, meinte eg likevel det var grunnlag for å hevde at den individuelle fridomen i stil, klang "skole" var stor på denne tida.⁶⁴ Derfor følte eg meg òg fri til å ha ei anna rollefordeling enn i 1917, då to pianistar og to songarar var med. I 2009 var éin pianist, Jorunn Marie Bratlie, med gjennom heile programmet og eg song songane både for sopran (CD1 spor 1-3 og 15-17) og mezzosopran (CD1 spor 7-11). Det overordna argumentet for dette var at eg som forskar skulle gå inn i så mykje som muleg av repertoaret ved å syngje det sjølv. Sjølv om eg reknar meg som (lys) sopran, vurderte eg det slik at eg har godt nok *mezzo-register*, om ikkje typisk *mezzo-klang*.

ført på konserten i Oslo musiklærerforening i april 1916. Også denne (manuskript i NB Ms.) er ei virtuos kraftprøve som pianisten neppe ville innstudert til min konsert.

⁶³ Eg har ikkje prioritert å finne ut meir om desse utøvarane nærare. Men i følgje <http://www.ontopedia.net/tmv/topic.jsp?tm=NorwegianOpera.xtm&id=id3446> (lesedato 21.12.11) debuterte sopran Agnes Wollebæk i 1902 og hadde fleire operaroller ved Den Nationale scene i Bergen i 1910-14. Mathilde Røer debuterte som pianist i 1918 og var ut frå hjartelege brev på 1940-talet å døme ven av Pauline Hall livet ut. Nevøen huskar klaverspelet hennar på eldre dagar, då hørselen hennar var svekt, som svært kraftfullt. Else Nikitits Jørgensen song både på den nemnde konserten i Oslo musiklærerforening i 1916, på debuten til Hall i 1917 og Røers debut i 1918.

⁶⁴ Hør t. d. Edvard Grieg, *The Vocal Music in Historic Interpretation* (Pro Musica PSC1810, 1993). Dette stør òg Hilde Haraldsen Sveens og Wencke Ophaugs pågåande forskingsprosjekt ved Universitetet i Bergen, om norsk songuttale rundt 1900. Sveen hevdar òg at påfallande mange har ekstremt tydeleg deklamasjon av tekstane, og at ein skodespelarbakgrunn slik skin gjennom. (Samtale med AK 14.11.2012).

Mitt materiale å "rekonstruere" ut frå var slik primært skriftleg: programheftet og handskrivne eller trykte notar av repertoaret, pluss stoff om dei historiske omgivnadene og den kulturelle konteksten rundt hendinga. Derfor var eg samvitsfull med å seie at konserten både skjedde "her og no" og var "en slags reise tilbake i tid". Den var slik ikkje "autentisk" i tydinga "historisk etterliknande", men ein historisk informert dokumentasjon og ei tolking av repertoaret frå den gongen, der ein eventuell autentisitet låg i mi evne til å formidle, klingande, den meininga som oppstod i møtet/relasjonen mellom meg, pianisten og kvar song – og til slutt: publikum. Med i dette spelet – i Gadamer og Polanyis tyding (sjå 2.2.2 og 2.2.3) – var både mine og våre samtidige ideal for gode framføringar, kjennskap til romansetradisjonen og kunnskapar om Halls historie og biografi – på måtar dei følgjande avsnitta er tenkte å illustrere. Men som dei òg vil vise, fekk det drastiske (sjå 2.2.1) føringa i dei siste vekene før konserten.

3.2.4. Repertoaret på nært hald

Om lag to månader før min "rekonstruksjon" gjekk eg for alvor i gang med innstuderings og tolkinga av romansane frå Halls debut i 1917. Frå då av hamna mine forforståingar om Hall, musikken hennar og tida ho levde i, pluss spørsmål om moderniteten i repertoaret i bakgrunnen. I staden gjekk eg inn i ein slags ein-til-ein-relasjon til kvar song, fylt av bilete og stemningar, songtekniske utfordringar, musikalske lykkestunder og spørsmål som utelukkande "fans" i dette møtet mellom meg og verket. Mine refleksjonar "in action" sette frå tid til anna songane i samanheng med andre kunnskapar om Hall. Men det handla mest om å forme ein og ein romanse, berre frå tid til annan med blick og øre for den næraste samanhengen: kva han var plassert saman med i programmet i 1917.

I det følgjande vil eg gi nokre korte inntrykk frå desse ein-til-ein-møta med verka, gjennom ein kort presentasjon av kvar romanse, pluss klaverstykk og fiolinsonatinen, i same rekkjefølgje som dei stod på programmet i 1917. Dei små "portretta" er forma i ein fri litterær stil, og særleg i skildringane av songane er perspektiva svært subjektive og vekslar nokså fritt. Tekstane er forfatta ut frå ulike kjelder: viktigast er minna

mine om songane, som eg lærte utanåt – dei sit så å seie i kroppen.⁶⁵ Det er støtta av notatar og opptak frå samarbeidet med pianist Bratlie og med rettleiaren til det songlege, Barbro Marklund,⁶⁶ som begge i høg grad spelte med i tolkingsarbeidet. I tillegg har eg sjølv sagt konsultert partitura.

Før konserten var det ikkje eit mål å ha analysert verka, men å forstå og kunne dei i praktisk og kroppsleg tyding (sjå 2.2.3) – romansane godt nok til å gi dei musikalsk form, karakter og meining. Tekst og musikk blei tolka og i nokre få tilfelle delvis analysert "in-action", men oftast utan at eg tok i bruk presise fagtermar – om lag slik eg ville om eg ikkje hadde hatt forskarambisjonar (sjå 2.2). I denne framstillinga vil eg likevel trekkje inn nokre analytiske poeng eg har innhenta og sett meir presise ord på i ettertid. Ønsket er å få fram noko karakteristisk for kvart verk og samtidig – for songane sin del – å gi nokre innblikk i måten vi arbeidde på. Fiolin-sonaten og klaverstykket blir presenterte frå eit lyttar- og lesarperspektiv. I dette kan det òg liggje poeng, og ikkje minst spørsmål, å ta med vidare til ei drøfting av trekk ved programmet i eit modernitetsperspektiv (sjå 3.3). Som inndeling brukar eg mellomoverskriftene frå programheftet i 1917:

I. Sange for sopran

Till en konstnär (CD1 spor 1)

Den liksom profetiske opninga set meg i givakt her: ein lang ass-moll-akkord, tonika, og så må "Jag säger dig:" vere kjempemyndig.⁶⁷ Kan ei lys og lett stemme som mi ha *den* autoriteten? Same kva vandrar musikken vidare etter ein klar dominant (B7), til Ess-moll med mange sekundsteg i bassen. Vi diskuterer kor tungt "vandringstempoet" kan vere utan at det

⁶⁵ Størstedelen av dette kapitlet blei skriva ut i 2012, om lag tre år etter at konserten fann stad. Etter dette har eg framført nokre få av songane i andre samanhengar, men arbeidet fram mot debutkonserten er det eg både hugsar best og har loggført.

⁶⁶ Professor i song ved Noregs musikkhøgskole, sjå www.barbromarklund.no (lesedato 07.11.2012) Av arbeidet med henne refererer eg her minst muleg til det som handla om songtekniske utfordringar, men prioriterer det som dreier seg om forståing og formidling av *meining* i romansane.

⁶⁷ "Tenk gamaltestamentleg profet her! Skjegg og alt," oppmuntra Barbro på ei øving, opptak 15.01.2008

blir for stangande. Det skal jo vere ein kamp her, illustrert med korte "stappla , stupa", stilig når det fungerer rytmisk med pianoet.

"Du måste striiiiida!" etter diverse harmoniske transformasjonar til f-moll er vrien, med spranget opp til ein høg f på ein trong vokal. Så blir alt opnare og meir sårbart i den resitativiske åtvaringa frå "och vän skal svika dig..." i C-dur. Men innan vi har landa på "skuggor om din själ" er vi tilbake i ess-moll. Så kjem ei flukt off-beat igjen mot "en flyktig regnbogsbild..." og opp til "lyckan". Målet når vi med å "tänka varmt när livvet blåser kaldt" – gjennom ein lang kadens, frå oversekunden (f-moll) via dominanten (B7) og ei lang sløyfe av forholdningar før alt landar i Ess, no i dur!

- Hør korleis ho illustrerer blesten her, seier Jorunn Marie på ei prøve og spelar tredje siste takt, akkordar på ubetont tid, bølgjande opp mot diskanten frå forslag frå langt nede i bassen.

- Ho hadde nok vore ute i storm!⁶⁸

Ja, tøff dame, er vi samde om. Sterk tekst òg! Men det må vel vere eit mannleg kunstnar-eg Bo Bergman skriv om? Kva slags ytring er denne å opne med frå Pauline Hall si side?

I skymningen (CD1 spor 2)

Denne er søt – og så trist! Eg tenkjer meg ein som sørgjer over nokon som har dødd altfor tidleg, ein kjærast eller kanskje til og med eit barn, og står under stjernene og ser opp mot minnet etter han eller henne "Du var en stjerna i kvelden...". Så mange søte små melodiar i klaverstemma, pluss melodiske og harmoniske vriar på noko som eigentleg kling så enkelt. Eit par stader har eg notert inn akkordane: over "Jag önskar ingenting nu" – der tonaliteten karakteristisk vrir frå H-dur til Giss-dur og så til ein D der eg må vite at eg syng none og septim (ciss og e) i melodien, og på slutten, der i "mörkret" ikkje vil falle på plass før eg noterer at akkorden er ein A med høg septim, og min melodi startar på den høge septimen. Denne syng eg om lag som ei vise, enkelt og dempa, nesten utan vibrato, og treng ikkje gjere stemma større enn ho vil vere. Lurer på korleis songen lét i 1917?

⁶⁸ Opptak 15.01.2008.

Du blomst i dug (CD1 spor 3)

For ein yndig tekst om draumar, lengt og "elverlandsluft... Kompet er som bølsgjande syrnar, som angar søtt og nesten for mykje, med harmonikk som vekslar snedig mellom dur og moll på same trinn, via dim-akkordar som opnar opp for overgangar som frå Ess-dur til Gess-dur til Ciss-moll i "hvisk meg drømmene dine". Eit markant stemningsskifte. Ikkje så enkel melodikk, sjølv om opningstemaet er enkelt, kjem det raskt mykje kromatikk og mange transponeringar å henge med i. Det kan verke som harmonikken legg premissane for melodikken, ikkje omvendt, både her og i mange andre av songane hennar – som i "I skymningen", eg må via klaverakkordane for å skjønne linjene mine. Det er til dels frustrerande.⁶⁹

I det heile tatt her: hardt teknisk og mentalt arbeid for å få det som skjer til å verke lett og brusande (mange konsonantar på kort tid), og å våge å sleppe alt laus (inkludert kjevespenningar som måtte vere der) i den siste "leeeengsel" – før "jeg lever," som sluttar på lett betoning og er elegant delt i to over Jorunn Maries tredelte komp. Pjuh!

- Har ikke Agathe laga ein melodi til den teksten?, spør Jorunn Marie etter første gjennomspeling.

- Det skulle ikkje forundre meg. Songen minner om "Alle de duggvåte blomster..."⁷⁰ nynner eg, og pianisten tar nokre taktar av kompet. Vi ler.⁷¹ Men eg finn ikkje ut om det finst ein versjon av Agathe Backer Grøndahl før lenge etterpå.

⁶⁹ I attest frå 1914 skriv Iver Holter om nokre verk Hall har sendt han (vedlegg til søknad til AC Houens legat 1914, RA): "de er allerede nået langt i formel sikkerhet... De modulerer godt, men ofte unødigt sterkt, specielt i sangene, så det delvis går ut over og hæmmer den melodiske flyt, uagtet der er megen sans for klang og karakteristisk farvelægning i harmoniseringen. Men de må være opmærksom på, at det melodiske element dog til syvende og sist er det bærende i sange..." Dette er innvendingar eg som songar kan skrive under på.

⁷⁰ "Mot kveld", Opus 42 nr. 7

⁷¹ Opptak 11.12.2008

II. Klaver-solo

(CD1 spor 4-6)

Opninga av *Traum durch die Dämmerung* gir både harmonisk og melodisk ein spontan assosiasjon til Grieg: med det vesle ornamentet i melodien og den kromatiske nedgangen i bassen frå ein giss-mollakkord, tonika. Neste kromatiske nedgang fører heilt til ein A7 og som går vidare til ein D7+9. Heile satsen er prega av overgangar via kromatikk, mellom nær og meir fjerntliggjande toneartar, altså seinromantiske drag.

Erotik har mykje av det same harmoniske preget, med eit midtparti som i mine øre minner om Rachmaninoff⁷² men òg impresjonistiske drag i opning og avslutning, der funksjonsharmonikken er tilslørt og flytande.

Vals har ein enklare struktur enn dei to andre klaverstykkja, både melodisk og harmonisk, med enkle motiv som blir gjentatte gjennom det heile. Satsen gjer få utsving langt vekk frå hovudtonearten E-dur.⁷³

III. Sange for mezzosopran

Winterabend (CD1 spor 7)

Denne er ur-moderleg vakker – Maria græt over Jesus, med sorg som liksom syng heilt frå mørkret i livmora ho har bore sonen fram i. Skulle gjerne hatt skikkeleg mezzo-klang her, også i dei fortvilte "mein Herz ist hohl und tot" – med fine bokstavrim – i høgt register. Og så må han ha framdrift, sjølv om eg ser føre meg eit statisk, sakralt bilete.

- Situasjonen er nesten som i Dichterliebe "Im Rhein",⁷⁴ når hovudpersonen nesten har gått under, men finn tilflukt i katedralen og ser biletet av Maria, seier Barbro på ei prøve – før vi endar opp i ein lengre samtale om Maria og andre kvinnelege historiske førebilete.⁷⁵

⁷² Hovudtemaet i 2. sats i klaverkonsert nr. 2. Andre finn "wagnerske" drag i midtpartiet av denne, som i Rune Andersen, "Debussy-påvirkning i romanser av Alf Hørum og Pauline Hall," *Studia Musicologica Norvegica* 24 (1998).

⁷³ Det siste stykket i Opus 1, *Scherzino* finst i Ingrid Andsnes' tolking på Hall, *Til en kunstner. Komposisjoner for sang og piano*.

⁷⁴ Robert Schumanns opus 48.

⁷⁵ Opptak 01.12.2008

Også stilistisk minner songen om Schumann og andre romantiske komponistar.⁷⁶ Han er i ein nokså klar ABA-form, og har ein funksjons-tonalitet som dels er tilslørt av mange septim- og noneakkordar. På bakgrunn av harmonikken og forma har Faurdal òg plassert denne i ein seinromantisk tysk tradisjon.⁷⁷

Vöglein Schwermut (CD1 spor 8)

For ein uhyggeleg song! Mørk og skummel med den vesle fuglen som flyg rundt og varslar om døden! Harmonisk mange raritetar, snikande halv-tonetrinn – eller sekundforholdningar. Eit lite melodrama dette, der rollene skifter mellom forteljaren og Døden som seier "Flieg, mein Vöglein!" med lys stemme, først i mezzoforte, så i piano, over skarpe dissonansar, som ikkje blir løyst opp.

- Det er unaturleg å gå ned i dynamikk der, eg vil opp, klagar eg på ei prøve ein gong.

- Det har nok noko med den "farligheten" å gjere, seier Jorunn Marie.

- Som i Schuberts "Der Tod und das Mädchen", eller i „Erlkönig“ – den lokkande dødens stemme...⁷⁸

Berceuse (CD1 spor 9)

Dette må vere den mjukaste songen av alle – så øm i tonen, nesten som til eit barn.⁷⁹ Men det er vel til ei kvinne Obstfelder har skrive teksten? Ei han drøymmer om? Uoppnåeleg? Død, til og med? Tolkinga kan vere open.

Her er to nesten like vers, med roleg harmonisk puls og ein melodi med pentatone drag, eit snev impresjonisme. På første prøve vil pianisten intuitivt ha langt lågare tempo enn eg, for få fram den heilt fjetra forels-

⁷⁶ Dette var også assosiasjonen til songar- og forskarkollega Sven Kristersson som akkompagnerte meg då eg song denne som del av eit innlegg på kurset *Art & Research* i juni 2008, ved Universitetet i København.

⁷⁷ Inger Lokjær Faurdal, "Pauline Hall (1890-1969): komponist og overgangskvinde i norsk musikkliv" (Speciale, Københavns universitet, 1993), s. 55-60.

⁷⁸ Opptak 14.01.2008

⁷⁹ Assosiasjonen til ei voggevisse låg nær også fordi eg var gravid mens eg arbeidde med stoffet. Tilstanden er med i minnet om prosessen, men var i liten grad framme i samtalanene om denne eller dei andre songane – heller ikkje "moderlege" "Winterabend". Etter mitt syn fortel dette noko om overgjevninga i tolkingsspelet, slik Gadamer skriv om, at eg meir eller mindre "mista meg sjølv" i det.

kinga i uttrykket. Eg er redd for å ha for lite pust og vil ha meir framdrift. Vi endar opp ein stad midt i mellom, men på den rolege sida.

- Så fin variasjon på andre vers når "i duft hun vågne", sukkar eg overgitt ein gong, utan å ha sjekka kva som eigentleg er skilnaden i forhold til det første. Vi samanliknar med "hun hviler kjølig". Berre éin tone er ulik, men han endrar tersen i akkorden i høgdepunktet, frå ciss-moll til Ciss-dur.⁸⁰

Chanson d'automne (CD1 spor 10)

Ein virvelvind! Songen skal vere så lett, men det er mykje som skjer i akkompagnementet – mørkret i den melankolske teksten murrar liksom der.

- Ganske svarte lauv, det der, kommenterer Barbro på ei øving.⁸¹

- Jo, det er nok i november, ser eg føre meg, svarer eg.

Ein fascinerande og tvers gjennom fransk song om haustens fiolar, død og sagn og minnet om gamle dagar, der eg i starten likevel nesten tenkjer meir på å uttale orda riktig enn akkurat kva dei betyr. Må ha kompet der for å ha framdrift!⁸² Og så gjeld det å ikkje snuble i stega, då mister eg kursen på eit blunk. Melodien ligg liksom berre og snor seg rundt den modale fiss-mollkjensla frå starten.⁸³ Og så er han over. Håpar publikum kan fange inn stemninga på under eitt minutt!

Auf einer Wiese (CD1 spor 11)

Denne lét som ein typisk tysk Lied, i grunnen: med bileta av blomar på enga, jenter som plukkar og ein som blir forelska i ei av dei. Men ein tøtsj moderne schwung òg – melodien og harmonikken er litt på skeiva og sluttar fint på ei trykklett staving.

Vi øver han svært sakte nokre gonger, for at vi skal rekke å høre dei harmoniske raritetane – mange tilleggstonar, dreiiingar via forminska akkordar og sjeldan doblingar mellom song og høgre hand i klaver. Her må

⁸⁰ Opptak 11.12.2008

⁸¹ Loggnotatar 15.01.2009

⁸² I ein analyse av denne heiter det "Det som først og fremst skaper framdrift i sangen, er melodiens parallellbevegelse med første note i hver figurasjon i klaveret i tillegg til den uro som figurasjonen i klaverstemmen skaper." Andersen, "Debussy-påvirkning i romanser av Alf Hurum og Pauline Hall," s. 142.

⁸³ "Størstedelen av sangen er en klangflate med fiss dorisk som fundament", Ibid.

mi stemme ofte med for at pianisten skal høre dei fullstendige akkordane. Songen minner meg om tidleg Webern, men Wolf ligg vel nærare i stil? Eller Mahler, med det litt skakke og liksom folkelege?

IV. Sonatine for violin og klaver

(CD1 spor 12-14)

Første sats opnar med at fiolinen ligg på kvinten og seksten i tonearten fiss-moll, som gir ei open tonal kjensle. Så snart klaveret kjem inn, skapar den harmonisk langsame – men figurativt raske, med sekstendelar i høgre hand – vekslinga tonika-dominant (Ciss-dur) stabilitet. Her er berre utsving til ein bidominant mot slutten av første del. I gjennomføringsdelen blir tonaliteten meir vekslande, med modulasjonar til B- og Ess-dur og større melodisk kromatikk. Hovudtemaet kjem så tilbake med små variasjonar, som i ei klassisk sonatesatsform, men med eit impresjonistisk preg mellom anna på grunn av det modale hovudtemaet, som lenge spelast utan høg leietone, med høg sekst – altså kling dorisk.

Andre sats er den som er sterkest funksjonsharmonisk forankra, i A-dur og med utstrakt bruk av kromatiske leietonar. Rytmikken i akkompagnementet gir samtidig eit flytande preg – med unntak av den (rytmisk) koral-aktige midtdelen – og i slutten viser det frie forholdet til trykklette og trykkunge kadensar seg ved at fiolinstemma, melodien, dør ut på trykklett tid i takta.

Hovudetemaet i *tredje sats* har eit nærmast orientalsk anslag i ciss-moll, med eit pentatont motiv ciss-fiss-giss-h-ciss2-e2-ciss2 og vidare utover går mange stigande linjer i heiltoneskala. Harmonikken er i starten rik på vekseldominantar, med mange opne, dels parallelle kvintar, i venstre hand, så det blir tilsørt om han er i dur- eller molltonalitet. Vidare utover kjem langt parti der klaveret legg gjentatte figurar i raske noteverdiar – sekstendedelar og triolar. Med andre ord er fiolinsonatinen rik på impresjonistiske trekk.⁸⁴

⁸⁴ I karakteriseringa av impresjonistiske trekk står eg meg i stor grad på Nils E. Bjerkestrand, *Om satsteknikken i Claude Debussys musikk* (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 1998).

V. Sange for sopran

Tagelied (CD1 spor 15)

Også denne er ein fin liten song, lett å høre på, men krevjande å syngje, med høg tessitura og lange linjer som eg tenkjer må vere ungjente-aktige. Mellomaldervisa med hemmeleg elskov i natta og vektarar som ikkje får lov å varsle at dagen må i gang – han bør sitre, men samtidig verke enkel, enkel – og søt. Akkompagnementet går som ein speledåse gjennom tre så godt som like vers i Gess-dur, her er det ikkje så mange tonale utfordringar.

Der verschlossene Garten (CD1 spor 16)

For ei historie, så store spenn, over eit liv! Melodramatiske, sterke saker: minna om ømme stunder, ønsket om å kunne vere der igjen når den andre er einsam – framfor peisen, tenkjande på rosehagen. Den dei aldri våga seg inn i, den forbodne kjærleiken?

Eg les litt om den for meg ukjente tekstforfattar Irene Forbes-Mosse, som var gift to gonger, levde eit dels omflakkande liv i Europa og så budde i lag med ei kvinne siste del av livet. Etter dette har det indre biletet blitt av to vaksne kvinner som møtes og ser tilbake på den kjærleiken dei kunne hatt seg imellom som unge. No er den berre eit sus, eit minne: "Endloses Rosengeflüster..."

- Det er vel så impresjonistisk som hun kan bli, det der, seier Barbro om slutten av songen, synkopane frå "Und in unsre gedanken..." og vidare til vogginga mellom Ess og Ass-dur der alt tonar ut.

Tidlegare har assosiasjonane gått til Beethoven, i den lange c-mollakkorden til opning – "Skjebnefylt!" gliser pianisten – og via instruksjonen "tenk romantisk!" i arbeidet med å få sus over dei store kontrastane.⁸⁵ Ein dissonans i opningspartiet – ein Fiss i melodistemma over ein D dim – som vi på eitt punkt var i tvil om var ein feil, vel vi å framheve: "Nun bist du still und krank und ganz allein". Jorunn Marie ber meg òg vere med å understreke høgdepunktet mot slutten av songen i "Dann aber, als ich dich wieder fand..." – frå ein forminska e-mollakkord til ein jublande Ess7

⁸⁵ Alt om arbeidet med denne songen frå opptak 15.01.2008

med mi stemme på niande trinn, ein høg f. Ein rein Ess-dur kjem først med den harmonisk langt rolegare codaen (sjå døme i 3.3.2).

Denne lange songen – lengst på programmet – kjennes som ei vandring gjennom eit liv, og nærmast gjennom musikkhistoria: frå Beethoven via Schumann til Debussy, og innom ein smak av Satie mot slutten.

Mein Herz (CD1 spor 17)

- Den er jo raitantaitan! Glad og smittsam! bryt Barbro ut første gong ho hører denne. Eg vedgår at han ikkje min favoritt, med alle durtreklangane og dei digre akkordane i pianoet. Hadde Pauline stor hender? hadde pianisten spurt på ei øving.⁸⁶ Men det gjorde seg sikkert med litt "kjekkas-optimisme" om det evig unge hjartet til slutt på ein debutkonsert, tenkte eg. Assosiasjonane går til Griegs "Å, jeg vil ha mig en hjertenskjær" og "En fuglevise".⁸⁷

Midtpartiet er spennande å forme, bølgjande musikalsk gjennom bilete av klar haustsol og fargerike blad – naturen er enno vital. Heile songen viser seg meir kronglete enn karakteren kunne tilseie, vi må øve sakte for å få inn alle mine melodiske forholdningstonar og dei harmoniske skifta – typisk igjen med desse seinromantiske dim-akkordane som overgangar, i høgdepunktet til slutt med dominant A i bassen under ein f-dim: "Deine immer unverdrossne" ... og så sterk og klar D-dur i "Jugend!" Joda!

3.2.5. Konserten som heilskap, franske frampeik:

I presentasjonane over har eg søkt å fange inn både dei inngåande, kroppsleggjorte erfaringane av songane eg sjølv har framført og dei innlevde, men ikkje like nærgåande studia av klaverstykkja og fiolin-sonatinen. Både tolkingane og språket eg skildrar dei i, blir slik kvalitativt ulike, avhengig av mi tilnærming til dei. Mens eg har kjent ein viss motstand mot å "plukke frå kvarandre" songane i ettertid ved hjelp av nokre analytiske grep, syntes eg at ei nærare lesing av klaverstykkja og fiolin-sonatinen var opnande og gav ei rikare oppleving av dei.

⁸⁶ Opptak 11.12.2008

⁸⁷ Opus nr. 60 nr. 5 og Opus 25 nr. 6

Dette kan tene som ein illustrasjon på det Polanyi omtaler som ulikskapane mellom tilskodar- og deltakarposisjonen i eit spel, eller i tileigninga av nye kunnskapar (sjå 2.2.2). Verk eg ikkje sjølv framfører, er det på sett og vis mindre smertefullt å analysere enn dei eg treng ei heilskapleg oppleving av for å kunne synge. I "drastiske" augneblink må også ein harmonisk progresjon eg har analysert sitje i kroppen, saman med teksten, kan hende som del av eit heilskapleg bilete av ei stemning eg vil formidle. Det inneber ei kvalitativt annleis forståing enn den eg fekk av å lese eller lytte til instrumentalverka.

Likevel vil eg hevde at eg fekk privilegiet av å kjenne dramaturgien i heile konserten så å seie på kroppen, sjølv om eg gjekk ut av rommet då klaverstykkka og fiolinsonatinen blei framført. Eg kjente verka godt, opplevde kor lang tid det tok å framføre dei, og gruppene av songar var plassert slik at eg var aktiv til opning, i midten og til slutten av programmet. Eg stod òg for introduksjonen av instrumentalverka, i dei munnlege programkommentarane.

I den andre av desse, etter dei fem songane for mezzosopran, peika eg på det som var den største forundringa mi i møte med repertoaret til debutkonserten: at berre éin av songane – til alt overmål den kortaste – faktisk var på fransk. Likevel brukte eg tid på å presentere denne spesielt, fordi den var "av poeten som senere skulle hefte sterkest ved Pauline Hall: Paul Verlaine."⁸⁸ Så gav eg eit frampeik til framføringane av *Poeme Elegiaque* i 1922 og *Verlaine-suiten* i 1929.

I ettertid har eg reflektert over om eg i ein "rekonstruksjon" skulle unngått presentasjonar av verk som skulle kome etter 1917, og halde meg meir konsekvent til eit "der og då"-perspektiv. Men måten eg presenterte stoffet på, avslørte heller berre at Halls verk har ei *verknadshistorie*, i ei musikkhistorie skriven før denne avhandlinga. Denne har igjen vore med å skape mine, i Gadamers tyding, fordomar om henne. Det var ut frå dei eg valde å trekke fram det på programmet i 1917 som peika fram mot noko som skulle skje tolv år etter debuten – uframføringa av *Verlaine-suiten* – og vidare mot den Hall *skulle bli*. Samtidig kunne dette knytast til fortida, til Paris-opphaldet i 1912-13, og inspirasjonen derfrå, som ho sjølv sidan skulle leggje stor vekt på.

⁸⁸ Frå manuskript til dei munnlege programkommentarane mine.

I introduksjonen til fiolinsonatinen, nytta eg med rette høvet til å peike på eit sterkare impresjonistisk preg i det instrumentale hos Hall. Av alt på programmet var kanskje denne den mest "franske", og fylte like mykje tid som den siste avdelinga med romansar. I klaverstykkka var dei impresjonistiske draga færre og svakare.

Fleire songar hadde nokre impresjonistiske trekk: "Berceuse", "Du blomst i dug" og "I skymningen". Men endå fleire minte om tyske lieder i seinromantisk stil: "Auf Einer Wiese", "Tagelied" og "Winterabend" og "Mein Herz". "Till en Konstnär" og "Vöglein Scwermut" og "Der Verschlossene Garten" er meir harmonisk komplekse og har i tillegg drag av noko melodramatisk. Slik var hovudtyngda av programmet i ein romantisk tradisjon, med langt sterkare preg av tyske enn franske skolar.

Samtidig er noko av det mest påfallande – slik eg og vi stadig kommenterte i det praktiske tolkingsarbeidet – kor *mange* stilistiske retningar programmet rører seg innanfor. Spennet er stort, både mellom songane – frå korte, svært impresjonistiske "Chanson d'automne" til den typisk romantiske lied'en "Winterabend" – og innanfor einskilde songar, med "Der Verschlossene Garten" som det mest talande dømet. Dette kan tyde på at Hall i 1917 var open for påverknad frå mange uttrykk og tradisjonar. Dette blir styrkt om ein ser på tekstane og tekstforfattarane ho gjorde bruk av.

Dikta og tekstforfattarane

Songane på repertoaret til Halls debut er skrivne over elleve dikt av til saman ti poetar som alle har kvar sine forfattarskap og posisjonar estetisk og historisk. Til programheftet fann eg gjendiktingar, eller eg omsette sjølv dei tekstane som ikkje fanst på nordiske språk (sjå vedlegg 3). I 1917 var tekstane i programmet berre på originalspråket. Poesien har eg elles primært tolka "in-action" i samspel med musikken, og forfattarane har eg gjort meg overflatisk kjent med dels før konserten, dels i etterkant. I tillegg har eg gjort søk i utvalde digitale basar for å få eit heilt generelt bilete av om eller i kva grad einskilde dikt eller forfattarar har vore brukte av andre komponistar i Halls samtid eller før.⁸⁹

⁸⁹ Bibsys.no, NMHs bibliotekatalog, Naxos Music Library, Amazon.com m. fl.

Det mest openbart slåande med tekstane er at berre ein av songane er på fransk. Mellom dei andre er fleirtalet, seks, på tysk, medan fire er på nordiske språk – av dei ein på norsk. Denne fordelinga er nepp unik i forhold til samtidige komponistar, som var fortrulege med tysk og nordiske språk og så vidt prøvde ut poesi på fransk.⁹⁰ I kva grad Hall tok omsyn til kva språk ho kunne vente at publikum forstod – langt fleire forstod nok tysk enn fransk i Kristiania i 1917 – har eg ingen informasjon om. I tilfelle tok ho dette omsynet så lenge ho skreiv romansar, mellom 60 og 70 i alt: av dei har eg funne i alt 5 med fransk tekst totalt, 23 med tysk og om lag 40 med tekst på nordiske språk – alt av ei mengd ulike forfattarar.⁹¹

Av dei fem på fransk veit eg berre sikkert at "Un grand sommeil noir" var skriven og framført før debutkonserten.⁹² Denne og dei tre andre – "Il pleure dans mon Coeur", "Ariette oubliée" og "Le Ciel" – er alle med tekstar av Paul Verlaine (1844-1896), som slik er den einaste franske poeten Hall har tonesett. Dikta til den franske symbolisten var svært populære mellom komponistane i samtida hennar: Gabriel Faure, Claude Debussy, Ernest Chausson, Darius Milhaud og Paul Hindemith er mellom dei som har skrive musikk til dikt av Verlaine. J. A. Carpentier og Reynaldo Hahn har skrive til den same teksten Hall valde å bruke: "Chanson d'automne."

Av dei tyske tekstane, viser "Mein Herz" seg å vere skriven av ein populær forfattar, Gustav Falke (1853-1916). Alma og Gustav Mahler, Richard Strauss og Anton Webern har mellom andre skrive songar til tekstane hans. Eg finn ingen andre tonesetjingar av "Mein Herz", men i Arnold Schönbergs Brettlieder (som er kabaret-songar) finn vi hans "Der Nachtwandler", som Hall i 1923 skreiv sin versjon av, ein ensemblesong av det humoristiske slaget.

Fleire av dei same komponistane har brukt tekstar av Christian Morgenstern (1871-1914). Hans "Vöglein Schwermut" har òg Alexander Zemlinsky og Yrjö Kilpinen skrive songar over. Alfred Mombert (1872-1942), som har skrive "Winterabend" er i dag ein meir ukjent tysk poet –

⁹⁰ Av Agathe Backer Grøndahls om lag 240 songar er éin på fransk kjent. Johan Svendsen har skrive til franske dikt i to av sine opus, nr. 23 og 24. Få andre norske romansekomponistar ser ut til å bruke fransk i nokon utstrekt grad rundt 1900. Sjå <http://www.nb.no/baser/samnoter/>

⁹¹ Sjå verkleste, vedlegg 1

⁹² På konserten i Oslo Musikkklærerforening i april 1916

men er brukt av Alban Berg i hans *4 Lieder* (op. 2). Eduard Grisebach (1845-1906), diplomaten og dikteren bak "Auf Einer Wiese" har sett endå færre spor i litteraturhistoria, og "Tagelied" har henta tekst frå ein hollandsk folkesang. Den einaste kvinnelege poeten, Irene Forbes-Mosses (1864-1946) som er representert med "Der Verschlossene Garten", ser heller ikkje ut til å ha inspirert mange komponistar i si samtid – sjølv om ho har gitt ut titlar som *Peregrinas Sommerabende. Lieder für die Dämmerstunde* (1904) og *Regenliedchen* (1905)⁹³.

Mellom dei nordiske forfattarane var Sigbjørn Obstfelder (1866-1900) populær i Halls generasjon: både Ludvig Irgens Jensen, Alf Hurum og David Monrad Johansen brukte hans dikt. Av "Berceuse" har eg berre funn ein annan versjon: Thorvald Lammers', som i stil må kunne seiast å vere meir konvensjonelt melodisk og funksjonsharmonisk forankra enn Halls.⁹⁴ Hall skreiv òg musikk til Obstfelders "Har gåt og higet".

Bo Bergman (1869-1967), som stod bak både "Till en konstnär" og "I skymningen" var òg ein av dei populære nordiske diktarane, og særleg i heimlandet Sverige. Wilhelm Stenhamar, Ture Rangström og Yrji Kilpinen skreiv songar til fleire av hans dikt, men eg har ikkje funne andre til akkurat dei Hall skreiv over. Ho skreiv òg musikk til Bergmans "Barnvisa".

Den mest interessante observasjonen er nok knytt til Jens Peter Jacobsen (1847-1885) sitt dikt "Du blomt i dug". Eg har rett nok ikkje funne nokon versjon av denne av Agathe Backer Grøndahl, slik pianisten og eg trudde vi kunne. Men både Johan Backer Lunde og Catharinus Elling, som Hall studerte klaver og komposisjon hos, har skrive romansar til dette diktet. Det same har Signe Lund, som i 1917 var ei av drivkreftene bak opprettinga av Norsk komponistforening saman med Hall (sjå 3.3.3), og før henne Johan Selmer. I tillegg kjem danske Fini Henriques og svenskane Ture Rangström og Wilhelm Stenhammars versjonar. Eg har ikkje gått grundig inn i alle desse, men merkt meg at alle er for lys kvinnestemme, at alle bort sett frå Hall i første halvdel av sin, går i 6/8 eller 6/4 takt, og den høgste tonen i songstemma i anten ein av dei avsluttande to "lengsel" – eller i "spirende" eller "sang", like før. Diktet har med andre ord ikkje berre vore populært, men tydeleg inspirert komponistar til å skrive i ein relativt

⁹³ Den siste er tonesett av Susanne Wosnitzka i 2007.

⁹⁴ Op. 14 nr. 1, i *På sangens vinger*, Norsk musikforlag NMO 7482.

lik fasong. Slik kjem ei sterk tilknytning til både ein tysk og nordisk roman-
setradisjon endå tydelegare fram når ein ser på dikta Hall valde å bruke.

Kvinneleg og framtidsretta

Mitt hovudinstrykk av komponisten Pauline Hall slik ho presenterte seg for publikum i Kristiania i 1917, kan samlast om nokre få hovudtrekk. For det første framstår hendinga som utprega kvinneleg, i meir enn ei tyding. Alle utøvarane var kvinner, slik dei ofte var når Halls romansar blei sungne,⁹⁵ og slik det òg blei på min konsert. Det siste var i utgangspunktet ikkje planlagt frå mi sine. Men når det likevel blei slik, skapte det ein viss identifikasjon med Halls nettverk av musiserande kvinner den gongen. I tillegg var eg klar over at dei musikalske formata var aksepterte for kvinnelege utøvarar og komponistar i Halls samtid: songar, klaververk og små kammerverk, som fiolinsonatinen. Stemningane i mange romansar, som "Du blomst i dug", "Tagelied" og "Winterabend", var òg utprega yndige, søtlege eller moderlege. Men nokre skilde seg ut som meir "mandige" og ambisiøse, som "Till en konstnär" og "Der Verschlossene Garten."

Repertoaret på konserten heldt seg hovudsakleg innan ein romantisk eller seinromantisk tysk tradisjon som eg kjente igjen ut frå mi skole-
ring. Tradisjonen var òg Hall sin frå den gongen, formidla gjennom under-
visninga hos den tyskinspireerte Catharinus Elling (sjå 3.1.2). Fiolinsona-
tinen, det mest utvikla instrumentalverket, var mest impresjonistisk, og
peikte slik framover – mot framføringar av stadig fleire romansar med
tekstar av Verlaine og impresjonistiske drag utover på 1920-talet,⁹⁶ og
orkesterverka som skulle kome.

Slik framstod konserten som forankra i sterke tradisjonar, men med
innslag som òg kan sjåast som *moderne*. Om Halls debut skjedde innan

⁹⁵ I tida mellom 1915 og 1926 framførte desse songarane romansar av Hall i Kristiania: Ingeborg Sandvik (1915), Else Nikitits Jørgensen (1916, 1917), Agnes Wollebæk (1917, 1920), Astrid Udnæs Bisgaard (1917), Ingrid Udnæs (1920, 1921), Gudrun Nordraak-Feyling (1920), Signe Amundsen (1920, 1922), Bergljot Berg (1923, 1925, 1926), Grete Schou (1924, 1926), Karen Brandstrup (1924), Mille Waitz (1925), Ernst Michelsen (1925) Borghild Schjøll (1926), Hjørdis Anker (1926), Johanna Steinarson (1926), Ragnhild Hagen (1926). Ved fleire av desse konsertane akkompagnerte Hall sjølv, fire stod ho òg som arrangør av, gjennom sitt *Norsk Konsertbyrå*. Alt iflg. komponistens utklippsbok, NB Ms. Td54

⁹⁶ Sjå òg Andersen, "Debussy-påvirkning i romanser av Alf Hurum og Pauline Hall."

format som hadde vore aksepterte for kvinner sidan 1800-talet, fann han like fullt stad fire år etter at kvinner hadde fått stemmerett og var på veg inn stadig fleire stader i det offentlege og yrkeslivet. Dette må vel ha prega tolkinga av debutkonserten som hending? Samtidig utfordra nokre av programpostane dei feminine formata og det tysk-romantiske tonespråket. Særleg dei franske trekka må vel ha signalisert at Hall ville meir enn å konservere ein tradisjon? I det heile tatt: framstod debutkonserten på noko vis som moderne i ørene på publikum den gongen?

På veg ut frå min konsert fekk publikum eit glimt inn i dette, i form av eit ark med eit knippe sitat frå kritikane i 1917, som dei kunne ta med seg heim. Dei same tekstane blir viktige i neste kapittel, der eg vil drøfte mottakinga av repertoaret på debutkonserten og dei seinare orkesterverka i lys av idear om feminine og franske trekk i musikken – og kva rolle dei og Halls eigne ytringar spelte i andre diskursar om modernisering på musikkfeltet.

3.3. Modernitetar: feminin, fransk og freidig

I dette kapitlet vil eg drøfte mottakinga av Halls musikk gjennom omtalar frå debuten i 1917 til med urframføringa av *Verlaine-suiten* i 1929. I løpet av dei tolv åra mellom desse konsertane, utvikla Halls verk seg i retning eit meir markert fransk-inspirert tonespråk, og ho tok spranget frå mindre format til større, frå aksepterte "feminine" format over i meir "maskuline".

Ambisjonen er ikkje primært å måle i kva grad vurderingane av Hall var positiv, og langt frå å overprøve dei estetiske kvalitetskriteria til kritikarane. Det er snarare å undersøke korleis ulike idear om modernitet, først knytt til kjønn og feminitet og så til dei franske impulsane i musikk, er i spel i det som skrivast. Halls egne utsegner om desse emna vil òg få plass, i tillegg til eit innblikk i kva posisjon ho hadde – og aktiv tok – som debattant og kvinneleg komponist i eit stadig meir modernisert musikkliv.

3.3.1. Frå "komponistinde" til "en faens kar"

I møte med mottakinga av Halls debutkonsert, er det lett at fordomen – i Gadammers tyding – om Hall som "framdjerv" i tydinga einsam pionér spelar i overkant sterkt inn. "At en kvinne debuterte som komponist med en hel aften med utelukkende egne verker, skapte oppsikt" står det i omtalen av henne i *Norges Musikkhistorie*.⁹⁷ Samtidig dokumenterer det same verket – og stadig fleire arbeid – at svært mange norske kvinner både komponerte og var aktive utøvarar på slutten av 1800- og starten av 1900-talet. I andre halvdel av 1800-talet fekk så mange som 50 kvinnelege komponistar gitt ut musikk i Noreg.⁹⁸ Størstedelen av dette var retta mot marknaden for heimleg musisering. Men i den grad ein "kompositionsaften" som Halls var oppsiktsvekkjande, var det neppe fordi ho komponerte eller alle utøvarane

⁹⁷ Holen et al., *1914-50: inn i mediealderen*, s. 55.

⁹⁸ Finn Benestad et al., *1814-1870: den nasjonale tone*, Norges musikkhistorie (Oslo: Aschehoug, 2000), s. 313-31, Anna Lindhjem og Per Thorvald Larsen, *Kvinnelige komponister i Skandinavia* (Gressvik: Faglitterært forl., 2011).

var kvinner. Det var heller fordi ho la stoffet fram til offentlig vurdering, noko som igjen signaliserte ein ambisjon om å strekkje seg vidare frå verksemda som amatørkomponist til profesjonell.

”Det hender ikke ofte, at Damer gir konserter og utfylder det hele Program med egne Saker,” skriv Johannes Haarklou etter konserten i 1917.⁹⁹ Han kan berre hugse Inger Bang-Lund sin, i 1911¹⁰⁰ og ”fru Skabo” alias Signe Lund sin i 1912 frå dei siste åra før Halls.¹⁰¹ Trygve Torjussen på si side, peikar på at komposisjonsaftener er sjeldan i Kristiania i det heile tatt, noko som er synd, for det er ”vel saa interessant at lære den producerende musikers fysiognomi aaa kjende som den reproducerendes.”¹⁰² Dei andre kritikarane, sju i talet, refererer nokså nøkternt at hendinga fann stad, før dei går over til å vurdere musikken og framføringane. Eit spørsmål å ta med vidare då, blir kva standardar Halls verk blir diskutert opp mot. Blir ho vurdert som *komponist* eller *kvinneleg komponist*?

Fleire meldarar skriv Hall inn i ein tradisjon etter Agathe Backer Grøndahl som ikkje berre rommar kvinner som komponerer, men ein spesielt feminin skrivemåte. Haarklou held til dømes fram:

Visst har Damer noget paa Hjerte, som søker musiskalsk Uttryk. Karakteristisk herfor er Agathe Grøndahls Romancer ”Ved Sundet”; den kunde en mand vanskelig ha skrevet, og det samme gjælder de to Perler i Gaarsdagens Program, nemlig Romanzerne ”Winterabend” og ”Tagelied” – saa vakkert sungne av Fruerne Jørgensen og Wollebæk; – i disse ikke mindst med det liflige Akkompagnement er Pauline Hall utpræget kvindelig.

Efter disse to søte sange vil jeg nævne ”Moderato og ”quasi lento” av Sonatinen som pene numre a la Nocturner.¹⁰³

Her er påpeikinga av det feminine ein kompliment, det refererer nærmast til uttrykk som er utanfor rekkjevidde for ein mann. Men så held Haarklou fram med at ”Klaversolierne er formelt svake...”

⁹⁹ *Morgenposten* 08.03.1917

¹⁰⁰ <http://www.listento.no/mic.nsf/doc/art2006042415252365360952> (lesedato 11.10.2012)

¹⁰¹ Omtalt som hennar 25-årsjubileumskonsert i Cecilie Dahm, *Kvinner komponerer: ni portretter av norske kvinnelige komponister i tiden 1840-1930* (Oslo: Solum, 1987).

¹⁰² *Verdens Gang* 08.03.1917

¹⁰³ *Morgenposten* 08.03.1917

I litteratur om kvinner i musikkhistoria blir slike karakteristikkar ofte trekte fram som typiske for mottakinga av verka deira. Lucy Green hevdar til dømes at "if the music was considered at all valuable, its value was attributed to feminine characteristics" og at "if reviewers, listeners or fellow musicians thought the womens compositions were aesthetically or technically poor in some way, this failing was understood as feminine".¹⁰⁴ Kritikane av Hall stadfester eit stykke på veg slike mønstre. Også Jens Arbo gir komponisten ære som ein god representant for den kvinnelege tradisjonen, men han legg ikkje skjul på dei negative forventingane, og meiner det formale sviktar:

Det er saa ofte at man er blit skuffet over velmente musikalske Livstegn fra Komponistindenes leir – hele Verden over; Agathe Backer-Grøndahl var en av de faa undetager. Men mistroen sitter fast i ens Sjæl og Tilliden vil vanskelig slaa rot igjen, før man faar et haandgripelig Bevis. Helhetsindtrykket av Pauline Halls Aften gav en noget av Tilliden igjen.... [Hennes] fornemme og personlig særprægede Kunst er overveiende av en intim Karakter, en moderne, finnervet og stemningsrik Musik, som bygger paa en betydelig melodisk og harmonisk evne. Mindst utviklet er det formgivende, som gir Kompositionene Linje, Symmetri og karakterfulde Motsætninger. Man merker det ærlige og dyktige Arbeide med Formen, men Resultatet er allikevel ikke helt overbevisende, særlig i Instrumentalkompositionerne.

Hos Arbo finst òg eit anna trekk som ofte blei knytt til det feminine: at musikken er av "intim Karakter". Det arketypisk kvinnelege ligg i dei heimlege sfærane og uttrykk som passa innan rammene av borgarlege stover. Hall heldt seg på debutkonserten i hovudsak innan slike aksepterte format. Romansane dominerer, og instrumentalverka er skrivne for klaver og fiolin, som kvinner hadde tradisjon for å traktere. Songane får mest skryt:

Igaarftes var det især romanserne som bestemte indtrykket av komponistinden og gjorde koncerten til en succes. Bare en sang som "Du blomst i dug" er nok til at overbevise tilhøreren om autrix's egenartede og betydelige talent. Dens første halvdel er især lykkelig følt, en tender og deilig stemning. Ogsaa i "Winterabend" og "I skymningen" har hun fundet heldige uttryk for tekster, som i sin

¹⁰⁴ Lucy Green, *Music, gender, education* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), s. 98ff.

særegenhet og intimitet ikke er lette at komponere. Det er karakteristiske sange paa samme tid som de er smukke og følte.¹⁰⁵

Det "følte" går igjen som ein kompliment til Halls songar, og dei fleste kritikarane er samde med Mjøen om at nettopp "Winterabend, "Du blomst i dug" er mellom dei beste av dei igjen. I tillegg trekkjer mange fram "Tagelied". Alle desse konnoterer noko utprega feminint – som eg som utøvar så å seie sjølv har kjent på kroppen (sjå 3.2.4). "Du blomst i dug" er lys i stemmeleie og intim i si "hvisker, sukker og klager det der...", og gav meg og pianisten spontane assosiasjonar til Backer-Grøndahls "Alle de duggvaate...". Både denne og den endå lysare stemte "Tagelied" har lengsel som motiv, den siste uttrykt i det eg tolkar som ei ung jentes omtanke for kjærasten ho har halde vaken om natta: "Lasst ihn Schlaf'n".

Mine rammer tillet ikkje inngåande studium av einskildverk av Hall med tanke på diskursar om maskulint og feminint uttrykt i musikken. Eg legg vekt på omtalen av verka. Men eg noterer meg at "Winterabend" – som frå han kom ut før debuten og i mange år etterpå framstår som den aller mest populære romansen til Hall – har ei rad arketypisk kvinnelege trekk. Opplagt er morsmotivet i diktet, Maria som sørgjer over Jesu død. Men også i sjølve dei musikalske strukturane representerer han noko kvinneleg. Songen går i moll – som tyder mjuk – og i tradisjonell musikkteori er rekna som det kvinnelege tonekjønnet. Han har ei syklisk grunnstruktur, ikkje den arketypisk maskuline utviklinga mot eit høgdepunkt, der han sluttar så å seie på same stad som han starta: "Leise im Traum hör' ich dich singen..."¹⁰⁶

Desse mest populære songane er alle nokså korte, altså i eit handterleg format. Ingen av dei utfordrar heller det "kyske" idealet for musikk skriven og framført av borgarlege kvinner.¹⁰⁷ Den *forførande*

¹⁰⁵ *Dagbladet* 08.03.1917

¹⁰⁶ For meir om samheng mellom musikalsk form og kjønn, sjå t. d. kapitlet "Music as a gendered discourse" i Marcia J. Citron, *Gender and the musical canon* (Urbana: University of Illinois Press, 2000). og "Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms Third Symphony" i Ruth A. Solie, *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1993). Det bør seiast at ein del av særleg McClarys koplingar av musikk og meining er omdiskuterte, men eg vil ikkje gå vidare inn på dette her.

¹⁰⁷ Sjå t. d. Camilla Hambro, *Det ulmer under overflaten: Agathe Backer Grøndahl (1847-1907): genus, sjanger og norskhet*, vol. nr 91 (Gøteborg: Gøteborgs universitet, 2008), s. 189.

kvinna, som er ein sentral arketyp i opera og feministisk litteratur om opera, ser ikkje ut til å ha vunne terreng innan romansesjangeren i same grad, kan hende med unntak av ei og anna hulder. Utan at eg har studert akkurat dette nærare, er ho i alle fall fråverande hos Hall.

Men Hall presenterte òg lengre, meir melodramatiske verk. "Der Verschlossene Garten" opplevde eg som så ambisiøs i form og "kraftfull" i uttrykk at eg ville mistenkt at han sprengte rammene for det akseptert kvinnelege. Men dei to som nemner romansen, Mjøen og Arbo, gir rosande omtale. Sistnemnde kallar han "virkningsfuldt karakteriserende og modulerende."¹⁰⁸ Hall kan tydelegvis strekkje seg ut over det mest intime. På den andre sida er det påfallande at *ingen* nemner songen som i størst grad gir inntrykk av å handle om ein mann, "Till en konstnär". For alt eg veit blei songen tatt av programmet i siste liten. Men dersom denne utlegginga av kampen ved å vere kunstnar opna debutkonserten, slik det står i programmet, er det freistande å spekulere i kvifor han blei ignorert i alle kritikane. Var det ei ytring som i for sterk grad braut med forventingane til kvinnelege komponistar, og dermed vanskeleg å setje inn i samanhengen?

Å bli karakterisert som ein stor kunstnarpersonlegdom – geni – har i alle fall tradisjonelt berre blitt menn til del.¹⁰⁹ Og kritikane frå 1917 viser spor av slike skilje, mellom feminin "husflid" og maskulin kreativitet: Ein som kallar kvelden ein "underholdende liten aften uten nogen sensation av nogen art," seier det slik:

Frøken Halls musikalske arbeider gav mere indtryk av kvindelig flid og interesseret vilje end av noen oprindelig skaberkraft. De vidnet om et smukt talent, men bar intet bud om noen utpræget kunstnerpersonlighed.¹¹⁰

Hos Ulrik Mørk heiter det:

I alle Frk. Halls Kompositioner møder man en elskværdig, overmaade sympathisk Kunstnerinde. Til Giganterne hører hun jo ikke netop; men hvor mange er det, som kan tælles med blant dem?¹¹¹

¹⁰⁸ *Musikbladet* nr. 18, 1917

¹⁰⁹ Sjø t.d. Citron, *Gender and the musical canon*, s. 113ff og 201f.

¹¹⁰ Ukjent kjelde, Halls utklippsbok, NB Ms. Td54

¹¹¹ *Ørebladet* 08.03.1917

Begge desse held fram med å peike på – igjen – at Hall ikkje er så sterk i det formgivande og heller ikkje overtyster i instrumental-komposisjonane.

Mange av karakteristikkane kan vel å merke knytast til andre trekk enn kjønnnet til komponisten. Det er truleg at ein mannleg debutant ville kunne få noko av den same typen kritikk, som ung og lovande, men enno med mykje å lære, særleg om form og oppbygging. Dessverre fell det utanfor mitt prosjekt å gjere slike samanlikningar. Same kva meiner eg det er nokså klart ut frå døma over at Hall blir tolka inn i ein tradisjon og ein forventade estetikk for kvinner. Men det er òg eit poeng, som eg vil kome tilbake til under, at kritikken av det *franske* i Halls musikk ofte er påfallande lik det ein kan knyte til det feminine.

Debuten var likevel ein lovande start på komponistkarrieren til Hall. Ho heldt fram med å utvikle romanserepertoaret i åra som følgde og songane blei ofte framførte. Men ho fekk meir blanda mottaking etter kvart som dei blei prega meir av fransk inspirasjon, som frå Bergljot Bergs konsert med berre romansar av Hall i 1925. Ein del av kritikken dreier seg då òg om trekk som kan ha med ikkje innfridde forventningar til kvinner å gjere, at musikken blei "uoplevet og ufølt"¹¹² og prega av "kjølig intelligens".¹¹³ Frå denne konserten er det *Kommunistbladet* som mest eksplisitt gjer kjønn til tema. Men dette blir meir kuriøst i min samanheng:

I den graa og borgerlige hverdagslighet... er der i alle fall en foreteelse som vekker visse sympatier – det er kvinnens kamp for sin selvstendighet... Musikkomposisjonen har vært et omraade hvor kvinnen hittil ikke har vist sin styrke. I denne henseende blev søndagens konsert i aulaen en gledelig undtagelse. Det var helt og holdens kvinnens seierskveld. ...

Røde blomster paa flygelet talte om kvinnens seierrike kamp for sin befrielse fra middelalderens formynderskap.¹¹⁴

I eit noko breiare perspektiv er det meir interessant sjå nærare på mottakinga av Halls musikk når ho bryt ut av dei "kvinnelege formata", og blir orkesterkomponist. Som nemnt over har det "heimlege", songen og andre "intime" uttrykk, vore aksepterte som feminine domene. Alt som involverer eit større apparat og krev teknisk kunnskap – til dømes om

¹¹² F. H. i *Tidens Tegn* 02.02.1925

¹¹³ Reidar Mjøen i *Dagbladet* 02.02.1925

¹¹⁴ Udatert, signert "A L X", Halls utklippsbok, NB Ms. Td54

instrumentasjon – har vore rekna til dei maskuline. Når Hall blir orkesterkomponist, bryt ho på fleire nivå med dei feminine rammene. Er ho – og andre kvinner i hennar tid som tar i bruk dette formatet – med det med på å utvide spelerommet for kvinner generelt, eller blir ho ”unntaket som bekrefter regelen”?

I sitt arbeid om Agathe Backer Grøndahl finn Camilla Hambro at pianisten og komponisten, som òg skreiv for orkester, ofte blir omtalt som ei som imponerer *på trass* av at ho er kvinne. Trass eit mildt ytre finst sterk karakter og fysisk kraft.¹¹⁵ Halls ytre framtoning gir tydelegvis andre forventingar. Men når Hjalmar Borgstrøm trur at ho kjem til å vise endå større styrke som kunstnar, signaliserer han at det er fordi ho er noko for seg sjølv, ikkje ein representant for mange:

Mange fortrin er forenet hos frøken Hall. Hun har talent, opfindelsesevne, klangsans, tekniske anlæg, intelligens og formel evne. Kunde dette bringes sammen til en stor enhed, vilde det være bra. Kunde enkelthederne sættes i skrigende kontrast til hinanden, vilde det være endnu bedre. I begge tilfelle kunde vi faa opladt blikk for et skarptskaaet kunstnerfysiognami. Det forjættes nu saavel ved den unge dames ofte egensindige planlægning som ved hendes karakterfulde ytre.¹¹⁶

Tre år seinare, når Hall presenterer *Poème Élégiacque* på konsert i lag med mannlege kollegaer, får ho jamt over stor ros for å ha greidd overgangen frå små til større format. Reidar Mjøen er begeistra, muligens litt forundra:

Av frøken Hall kjenner vi hittil bare de mindre komposisjoner, hvorav især hennes sange har vunnet publikums gunst i høi grad. Men hun har med merkelig artistisk sikkerhet gjort spranget over i symfoniens ulike mer krevende form og medbragt de beste egenskaper i sin fine, franskpaavirkede men helt selvstendig følte impresjonisme.

Samtidig representerer ho stadig noko feminint:

Det lille nervøse og finstrengede nummer lyste eiendommelig op mellem herrenes relativt bastante komposisjoner som et blekt og

¹¹⁵ Hambro, *Det ulmer under overflaten: Agathe Backer Grøndahl (1847-1907): genus, sjanger og norskhet*, s. 189ff.

¹¹⁶ *Aftenposten* 08.03.1917

dristig raffinement midt i et av sundhet struttende, rødmsuset selskap.¹¹⁷

I endå sterkare grad enn med repertoaret på debutkonserten, er det her vanskeleg å skilje mellom det som kan kallast "franske" og "feminine" kvalitetar, og det nordiske, kan hende germanske og det maskuline. Dette kjem eg tilbake til under. Gjennom orkesterverka – først *Poème Élégiacque* i 1920, så *Nocturne Parisienne* i 1922 og så *Verlaine-suiten* i 1929 – ser det òg ut som omtalane av Hall blir mindre og mindre prega av ein spesifikk diskurs om "komponistinder". Ho blir, meir og mindre bokstaveleg, rekna med mellom *komponistane*.¹¹⁸

I 1922 skriv Jens Arbo at Halls verk, mellom dei andre av unge norske komponister, var "noget av det mest modne denne koncert bød paa."¹¹⁹ Arne van Erpekum Sem er ikkje like begeistra for *Nocturne Parisien*. Han saknar originalitet – noko som kan vere uttrykk for fordomar mot kvinner, men etter mitt syn ikkje treng å vere det.

Dette arbeidet har en eiendommelig orkesterklang og mange meget dygtig utførte enkeltheter, som interesserer. Det er imidlertid en ophoben av ofte noget søkte klangeffekter, som ikke står helt i forhold til deg litt tynde og ikke ganske originale tematiske indhold.¹²⁰

Etter utframføringa av *Verlaine-suiten*, der same sats går inn, er Erpekum Sem likevel overtydd. Og no plasserer han Hall ikkje berre mellom dei beste norske komponistane, men i ei internasjonal ramme:

Pauline Hall viser i dette verk en forbløffende treffsikkerhet i bruken av instrumentale virkemidler og raffinerte karakteristiske klangeffekter, kanskje særlig i siste sats, "Foire", som er så dristig i sitt anlegg og en så sterk talentprøve at man har rett til å sette store forventninger til komponistinnens neste verk. Man kan vel gå ut fra som gitt at det filharmoniske selskap og dets kunstneriske leder ikke har visst om denne suitens eksistens. Den står fullt på høyde med de fleste av de nyere russiske og franske verker, som vi har vært takknemlige for å få høre i den senere tid, og da den til og med

¹¹⁷ *Dagbladet* 05.03.1920

¹¹⁸ I 1929 blir ho omtalt både som "komponistinde", "komponistinne og "komponist."

¹¹⁹ *Nationen* 02.05.1922

¹²⁰ *Tidens Tegn* 02.05.1922

er en norsk komponists verk, vil den sikkert snart bli opptatt på det filharmoniske selskaps repertoar. Det fortjener det fullt ut.¹²¹

Ikkje mange andre plasserer henne i slikt selskap, men Ulrik Mørk meiner Hall viser "Et orkestralt raffinement som knapt nogen av vaare yngre komponister har naadd"¹²² og Elling Bang skriv om eit "fast og klart, stemningsmettet tonedikt... Og så vakkert som det er følt alt sammen!"¹²³

I 1929 er det med andre ord mykje lenger mellom karakteristikkar som kan knytast til noko spesifikt feminint ved Hall og musikken hennar, enn til debuten i 1917. Har Hall i musikkmiljøet, ved å bli orkesterkomponist, så å seie blitt "ein av gutta"? Eit intervju før konserten med Verlaine-suiten kan indikere det. "Pueblo"¹²⁴ snakkar etter tur med dei tre komponistane som står bak – Hall, Arne Eggen og Ludvig Irgens Jensen – og Eggen seier det på eit tidspunkt slik:

- Er der noen likhet mellom dere tre som gjør det naturlig at -
- Ikke noen annen enn at vi alle hver for oss synes vi er noen faens karer.¹²⁵

Verken i dette intervjuet, andre førehandsomtalar eller i kritikane, er det at Hall er kvinne eit eige tema. Dette ser lenge ut til å bli tatt opp berre i fora spesielt retta mot kvinner. I ein artikkel med tittelen "Som en mann, ja!" heiter det at

Særlig interesse får konserten for oss kvinner, da det jo er en av våre egne som skal i ilden og optrede som mann på et område som menn så å si har tatt patent på, nemlig som orkesterkomponist, som symfoniker.

Har menn rett i å hevde at skapende kunst ikke ligger for oss kvinner?¹²⁶

Vidare ramsar artikkelen opp ei rad samtidige og historiske kvinnelege komponistar¹²⁷ som ein i Noreg visstnok ikkje kjenner til, og spør så Hall om også ho har erfart å bli "mindre vurdert og regnet med" enn menn:

¹²¹ *Tidens Tegn* 20.01.1929

¹²² *Nationen* 20.01.1929

¹²³ *Dagbladet* 21.01.1929

¹²⁴ Paul Gjesdahl

¹²⁵ *Dagbladet* 17.01.1929

¹²⁶ Ukjent kjelde, signert E. J. H., Halls utklippsbok, NB Ms. Td54

¹²⁷ "Germaine Tailleferre, Augusta Holmes, Paldowsky, Lili Boulanger og Chameinade" pluss Ethel Smyth.

Om jeg har? Det er intet jeg har hatt så meget å kjempe med som nettopp fordømmen mot det at jeg er kvinne...
Og enda vover De å sette Deres fulle navn på programmet?
- Akk, jeg har levet så lenge at jeg har vennet mig til å være modig.

Til slutt er det Hall som spør om journalisten trur kvinner vil "vise mig den sympati og forståelse at de kommer og hører på mig?" Kan hende er svaret karakteristisk for ein kvinnegenerasjon eg skal kome nærare tilbake til i neste kapittel (4.1.3):

Om jeg tror? Jo, det er jeg ganske sikker på! Vi kvinner er stolte, når en av våre egne strekker vingene, og vi er takknemlig når vår kunst som er landets høieste kultur, lyser og skinner og viser vei.¹²⁸

Signaturen "Singoalla" er i same metaforverd når ho avsluttar sitt intervju med Hall i kvinnebladet *Urd* i 1923:

Men til hende som staar der saa ung og modig og som det synes mig saa flyvedygtig kan jeg bare si: – Fly fugl, fly! Vi vet jo hun har egne vinger at fly med, – og en egen klangfarge i røsten.¹²⁹

Hall snakkar ikkje i dette intervjuet spesielt om det å vere kvinne, men ho blir introdusert som ein representant for dei moderne tidene:

Aa, det er jo ogsaa meget nyt og rart nu om dagen. Hvem skulde sagt – ja la os si for bare 10-15 aar siden – at en ung liten dame skulde trylle frem det vittigste lille orkestermaleri om unge mennesker som holder leven paa veien hjem efter en rigtig rangel.¹³⁰

Verket artikkelen viser til, er *Nachtwandler*, uframført i 1923, saman med *Gebet der Mädchen zur Maria*. Også desse var for orkester – og songensemble (sjå 3.1.6). Men det er den instrumentale *Verlaine-suiten* som er Halls gjennombrøt som orkesterkomponist, og som gav høgst status som kvinneleg pioner. Når ein av satsane derfrå blir valt ut til representere Noreg på Nordiske Musikkdager, slår *Dagbladet* det stort opp på den faste sida for kvinnesak, "Spinnesiden". Hall er den einaste kvinnelege komponisten som er representert på musikkfesten, og journalisten, Mais,¹³¹ nyttar høvet til å snakke med henne om nettopp dette – kvifor så få kvinner "befatter sig med den skapende musikk":

¹²⁸ Ukjent kjelde, signert E. J. H., Halls utklippsbok, NB Ms. Td54

¹²⁹ *Urd* nr. 27, 1923

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Sjå 4.1.3.

- Det er et spørsmål om utholdenhet, lyder svaret. Selve livet er så meget mer komplisert enn for en mann. Ofte er det som å ri opefter glassveggen. Og da er det mang en gang hardt å opprettholde troen på egne evner. For mannen er det å skrive musikk en almindelig ting. Da er spørsmålet bare: å kunne eller ikke, mens vi kvinner er gjenstand for usaklig latterliggjørelse fordi 90 pst. av musikere og publikum er innstillet på at man skal komme med idyll og tevang, måneskinn og svermeri. Hvis man ikke akkurat dyrker den side av musikken, er man straks inne på forbudte veier. Man skal værsgo' være kvinnelig i ordets mest romantiske betydning.¹³²

Her går Hall altså i rette med dei same forventingane som ho dels innfridde ved sin eigen debutkonsert – til ein spesifikk feminin skrivemåte. Sidan den gongen har ho òg fått motstand. "Oppriktig talt tror jeg mannfolks innstilling likeoverfor kvinnen i musikken er helt nazistisk," spissformulerer ho,¹³³ og held fram med å fortelje om ein kollega som hevda at kvinner ikkje burde drive med skapande kunst.¹³⁴ Ei anna historie fortel om barrierane ho har brote:

Pauline Hall hadde fått oppført sitt første orkesterverk i Filharmonien og gjort lykke. Etter konserten kom dirigenten Neumark begeistret bort til henne og gratulerte med følgende setning: Bravo, bravo, men hvem har instrumentert stykket?¹³⁵

Etter eit spørsmål om Hall trur komponisttalent fins like fullt hos kvinner som menn, går samtalen slik:

- Det går alltid talenter til bunn på begge sider. Man sier evnen til komposisjon er maskulin...
- Er det mannen som sier det? innskyter vi ertende.
- Ja, men på den annen side er jo fantasien et feminint gode. Jeg tror mange kvinner som har lyst til å befatte sig med komposisjon blir

¹³² *Dagbladet* 13.09.1934

¹³³ At Hall brukar ordet "nazistisk" her har truleg med åra i Berlin å gjere (sjå kap. 5). Ho kjente til den politiske rørsla, men ho kunne neppe ane kva omgrepet skulle konnotere ti år seinare. I 1934 vil eg anta at ho viser til ein ideologi som legg svært ulik verdi i det å vere mann og kvinne, tyskar og jøde, heterofil og homofil osv.

¹³⁴ Det kan vere freistande å gjette at dette kan vere den konservative Per Reidarson, som i *Norsk Tonekunst* i 1932 skreiv: "En og annen smukk sang eller et riktig vellykket mindre stykke kan nok frembringes ...men det typiske er at når det hos kvinner gjelder litt større musikalsk form, så svikter logikken, det hele flyter ut i det uforholdsmessige..." Men dette har eg ikkje undersøkt nærare.

¹³⁵ *Dagbladet* 13.09.1934

skremt av forholdene. Hadde jeg visst hvad jeg bega meg utpå hadde jeg vel aldri begynt.

At Hall i 1934 framstår som såpass desillusjonert, kan ha fleire grunnar, også økonomiske, som eg kjem tilbake til i kapittel 4. Mykje tyder på at gjennombrøtet med *Verlaine-suiten* ikkje var så stort at ho kunne leve av å komponere, at ho var skuffa over dette og at ho i stor grad knytte problema til å vere kvinne. Etter kvart som ho sjølv blei skribent og kåsør, nytta ho derfor høvet til å trekkje fram andre kvinner i musikkverda. Mellom andre kåserte ho i NRK om komponistar som Inga Lærum Liebich og Judith Heber i ein serie om "kjente kvinner i musikkens verden" – kvinner som

I lysere kår, mindre hemmet av fordommene mot kvinnelige komponister, ville de hatt muligheten for å folde seg ut langt rikere enn livet gav dem høve til.¹³⁶

I høve 100-årsjubileet for Agathe Backer Grøndahls fødsel, i 1947, nyttar Hall sjansen til nye oppgjer med fordomane:

De har sikkert en eller annen gang, mine damer og herrer, streifet den ting i tankene at det finnes da forferdelig få kvinnelige komponister i denne verden og enda færre som betyr noen ting. En kan jo spørre hva grunne vel kan være til at det er slik. For vi kan jo umulig slå oss til ro med et så lettvent resonnement som at kvinner ikke har noe de skal ha sagt som komponister...

Saken er vel den at de kvinnelige komponistene først nå i våre dager langt om lenge begynner å få en chance. Men ved siden av alle de vansker som det fører med seg å gi seg et slikt arbeid i vold, har kvinnene som komponister også *fordommene* å kjempe med... Den som ikke selv har opplevd det, den som ikke har følt det på kroppen, vil vanskelig kunne gjøre seg en forestilling om alle de selsomme utslagene av mistillit og tvil og ikke minst av nedlatende elskelighet som en kvinnelig komponist får finne seg i – eller rase over, om hun foretrekker *det*.¹³⁷

Hall tar avstand frå favoriseringa av den forventa "feminine" skrivemåten:

Når en kvinnelig komponist skriver idyllisk og søtt og pent, da er alt i orden, det har hun lov til. Men tar hun til å skrive i en skarpere

¹³⁶ Udatert manuskript, NB Ms. Td54

¹³⁷ Udatert manuskript, NB Ms. Td54

markert stil, setter hun seg dristige mål – da er hun på forbudte veier. Det er ganske betegnende at de merkeligste tingene Agathe Backer Grøndahl har skrevet, det kraftigste og dristigste, det spilles og synges minst. Mens de tandre, tilsynelatende utpreget feminine komposisjonene alltid har vært mer i skuddet.

Samtidig vil Hall ikkje nedvurdere dei mindre formata:

Men selv der hvor den musikalske formen kan virke sart og spinkel, oppdager en styrken bakom ... Intensiteten, lidenskapen kan ulme under den stille overflaten. En må en gang slutte å måle styrken i et musikkverk etter antallet av noter i klaversatsen eller larmen i orkesteret!

Slik markerer Hall på den eine sida avstand frå den estetikken som er knytt til "feminin komposisjon", når han blir brukt til å setje grenser for kva format kvinner kan skape innanfor, og kva dei blir anerkjent for. På den andre sida vaktar ho seg for å nedvurdere krafta i dei små formata. Også dei populære komposisjonane frå Backer Grøndahl kan ha høg kunstnarisk verdi.

Dette er interessant å sjå i lys av Andreas Huyssens artikkel "Mass culture as women".¹³⁸ Her er hovudpåstanden at frå slutten av 1800-talet av har masse- eller populærkulturen blitt assosiert med det kvinnelege, mens det moderne, ofte meir elitære, konstituerer noko mannleg. Døma hentar Huyssen mellom anna frå fransk kultur, der Gustav Flauberts Emma Bovary blir ståande som ein arketype for kulturkonsumenten, i hennar tilfelle av trivillitteratur, mens forfattaren er den skapande maskuline krafta:

Woman (madame Bovary) is positioned as reader of inferior literature – subjective, emotional and passive – while man (Flaubert) emerges as a Writer of genuine, authentic literature – objective, ironic and in control of his aesthetic means.¹³⁹

Ein komponist som Agathe Backer Grøndahl overskrid denne dikotomien, om vi vågar å overføre han til musikkfeltet: på ei side representerte ho og skreiv populær lyrisk musikk for nettopp dei kvinnelege amatørane i dei tusen borgarleg heimane. På den andre sida hadde ho ein karriere som pianist og tok sjølv opp pennen og skreiv, til og med for orkester. Slik eg tolkar Hall, vil ho ikkje berre få fram alle desse sidene, og

¹³⁸ Huyssen, *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*, s. 44 ff.

¹³⁹ Ibid., s. 46.

då særleg dei undervurderte "maskuline" av Grøndahl, men òg problema-
tisere heile motsetnaden mellom dei små og dei ytre sett større og meir
ambisiøse formata.

Hall hadde sjølv utvikla sine komposisjonar i retning det som hadde
mest prestisje: frå kammer- til symfoniske verk, frå ein populær romantisk
stil til ein franskinspirert moderne, frå songar til instrumentalverk. I
Huysens terminologi er dette også ei utvikling frå masse- mot elite-
kulturens uttrykk, frå det tradisjonelle til det moderne. Hall på si side,
insisterte på at det var "lettsindige" element også i *Verlaine-suiten*, som
jazz og vals,¹⁴⁰ og kom fleire gonger tilbake til at det populære hadde stor
verdi. Slik søker ho slik eg les henne langt på veg å problematisere også
denne motsetnaden. Dette vil eg følgje nærare opp i 5.3.

Også interessant i min samanheng, er at den *franske* moderne
kunsten, litteraturen og musikken frå rundt 1900, ofte har blitt tolka som
ein femininisert modernisme.¹⁴¹ Som Huysen peiker på, opnar dette for
spennande spørsmål om kjønn som kan brukast kritisk mot den rådande
forståinga av modernismen som maskulin. Han meiner likevel at

The wholesale theorization of modernist writing as feminine simply
ignores the powerful masculinist and misogynist current within the
trajectory of modernism, a current which time and again openly
states its contempt for women.¹⁴²

Huysen oppfattar utviklinga av modernismen mellom anna som ein
reaksjon på ei femininisering av kulturfeltet, gjennom utbreiinga av
musikk og litteratur for amatørar, som blei dyrka i heimane, av kvinner.
Som mottrekk kom ei sterkare dyrking av det mannlege kunstnargeniet og
den avanserte, elitære kunsten (sjå òg 2.3.2). I kva grad denne reaksjonen i
ein norsk samanheng råka Hall, er eitt av spørsmåla i 3.3.3. Men før det vil
eg sjå nærare på den ambivalente mottakinga av dei franske trekka i
musikken hennar frå debutkonserten og til og med *Verlaine-suiten*.

¹⁴⁰ *Dagbladet* 17.01.1929

¹⁴¹ "The music Debussy writes and advocates here is one of femininity, clarity and
reason", heiter det òg til dømes om *Pelléas og Mélisande* i Steinberg, *Listening to
reason*, s. 208.

¹⁴² Huysen, *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*, s. 49.

3.3.2. Framand fransk raffinement

Verk av Claude Debussy og annan nyare fransk musikk var nokså ukjente i Kristiania i åra mellom 1900 og 1920, og fekk ofte negativ eller rådvill omtale av kritikarane når dei blei sett på programma. Då orkesterverk av Debussy blei spelt for første gong i byen 1906, blei dei oppfatta som svært framande. Otto Winter-Hjelm skriv om "orientaliserende Melodik og Klang" og dessutan

Specialeffekter av al Slags... af dem er der mange med ganske fin feminin Smag sammensatte. Man lytter ganske interesseret til "Skogsdjævelens Skumringstime" som man følger en første Akt af 'Pelleas og Melisande' hvor Dekadensen viser seg mest talende i Pauserne; man behøver ikke sit Hoved for at følge med, alt nydes gennem Sanserne, som Patschouli, Vanilje og Maaneskin.¹⁴³

I åra etterpå representerte dette franske – som her tydeleg òg blir framstilt som feminint og ikkje-intellektuelt – oftast ein negativt ladd modernitet. Han braut med etablerte estetiske ideal og prinsipp for melodisk og harmonisk utvikling. Arvid Vollsnes skriv:

Rundt 1910 betegnet "det moderne" brukt av kritikerne, musikk som sprang ut av et fransk forbilde, impresjonismen, og denne karakteristikken ble selvfølgelig utdelt av tradisjonalistene.¹⁴⁴

I dette kapitlet stør eg meg vidare på Vollsnes' framstillingar av frontane og omgrepsbruken i mellomkrigstida i Noreg¹⁴⁵ pluss artklar av Finn Benestad og Rune Andersen om mottakinga av fransk musikk.¹⁴⁶ Alle desse hevdar at mottakinga av dei nye impulsane blir meir positiv rundt 1920. Etter omtalane av debutkonserten til Hall å døme, er også fleire kritikarar då undervegs mot å akseptere den franske inspirasjonen. Men dei framstår enno som ambivalente. Jens Arbo, som representerer ein yngre garde kritikarar, legg stor godvilje til i møte med musikk han meiner er "moderne" og dessutan "finnervet og stemningsrik" – som sitert over.

¹⁴³ *Aftenposten* 11.12.1906, sitert frå Finn Benestad, "Claude Debussy i norsk musikkliv frem til 1925," *Studia Musicologica Norvegica* 2 (1976): s. 18-19.

¹⁴⁴ Vollsnes, *Modernisme på norsk: komponisten Ludvig Irgens-Jensen*, s. 196ff.

¹⁴⁵ Sjøå også Holen et al., *1914-50: inn i mediealderen*.

¹⁴⁶ Benestad, "Claude Debussy i norsk musikkliv frem til 1925." Rune Andersen, "<http://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/bulletin/nummer1/>." (lesedato 20.09.2012)

Det han opplever som svak form, prøver han å forklare ved å vise til Halls franske førebilete:

Sonatinen, som øiensynlig er blit til under Frankrikes Sol, indeholder megen interessant Stemningspoesi og impressionistisk Klang, der virker aandful... Alle disse ydre fortrin hjælper en ikke over Savnet av Dybde og Form; men likesom en Sonatine av Franskmanden Ravel intet har tilfælles med det gamle klassiske Formbegrep, fordi impressionistiske Stemninger vil ha sine Friheder og vanskelig taaler at indsnævres i Teoriens Baand, saa er ogsaa denne Pauline Halls Komposition, som har sit Forbillede i nyfranske Mestre uten egentlig at bli upersonlig, litet formbunden, men desto mer frisk og stemningsrig.¹⁴⁷

Per Reidarson – som Vollsnes karakteriserer som representant for "de yngre gamle" – er den einaste som eksplisitt åtvarer mot nyfransk inspirasjon. Han konstaterer òg at Hall må ha studert Debussy grundig, men:

at søke sit forbillede i en saa pittoresk, eksotisk raffinert kunstretning, der hviler paa særegne og delvis sterkt personlige forutsetninger, er for almindelige kristne norske musikere noksaa farlig.¹⁴⁸

Med dette trekkjer òg Reidarson ein religiøs dimensjon inn: det eksotiske moderne representerer ein trugande heidenskap, i tillegg til ein framand musikalitet (sjå òg 2.3.2). Samtidig knyter han problema med Halls musikk til form.

Sonatinen og klaverstykkerne røbet som alt det andet en fin klangsans og adskilling dygtighed i motivisk udarbeidelse, men virket for løse i formen til som helhet at fængsle interessen.¹⁴⁹

Dei fleste kritikarane, inkludert desse to, trekkjer fram songane som det mest vellykka på konserten. "Winterabend". "Mein Herz" og "Tagelied" blir oftast vurdert som dei beste, altså dei som ikkje berre er i eit "kvinnelige format" men som tekstleg, harmonisk og melodisk minner mest om romantiske *tyske* Lieder.

Den siste tendensen er endå tydelegare nokre år seinare, i 1925, på konserten der Bergljot Berg gir ein konsert med berre romansar av Hall. Her presenterer komponisten – som òg akkompagnerer – langt fleire

¹⁴⁷ *Musikbladet* nr. 18, 02.05.1917

¹⁴⁸ *Tidens Tegn* 8. mars 1917

¹⁴⁹ *Tidens Tegn* 8. mars 1917

songar med meir fransk inspirasjon, og det fell ikkje heldig ut. Dei aller fleste kritikarane brukar ord som "ensformig" eller i beste fall "interessante" om dei, eller til og med som Reidar Mjøen – med eit ord han kan hende ikkje ville brukt om ein mannleg komponist (mi utheving), "vovede i tonal forstand":

Hennes store, artistiske finsans gjør seg ingen konsesjoner av nogen art, men fremturer ytterligere i en moderne, atonal retning, som legger hennes første læremester Debussy langt bak sig... En viss melodi er der vel til stede, men hvor?¹⁵⁰

Mjøens "moderne" og "atonal" er representative døme på korleis desse omgrepa blei brukte i norsk samanheng. Dei har lite med tonalitätsbrot i tradisjonen etter den andre wienerskolen å gjere, men karakteriserer alt som framstår som tonalt dristig og framandt. Vollsnes skriv det slik:

Begreper som atonal, modernisme, "ny musikk" og radikal musikk må ofte forstås annerledes hos oss enn f. eks. i Tyskland. Atonal ble således mest brukt av de konservative som skjellsord, og da omfattet begrepet både musikk med utvidet tonalitet, bi- og polytonalitet, 12-tonemusikk og ren atonal musikk.¹⁵¹

Om ein ser på dei songane Hall og Berg presenterte, er det i ei slik open "norsk" tyding karakteristikkane kan ha noko føre seg. Eg vil hevde at stoffet, trass noko utfordrande melodikk og harmonikk, har tydelege tonale ankerfeste. Seks av dei atten er dei same som på debutkonserten,¹⁵² og fleire av desse var dei mest populære både då og i 1925. Ulrik Mørk hevdar, etter å ha notert at Hall "har mange unødig vridne intervaller paa sin samvittighet":

De to sange som gjorde sig best i gaar, og to av dem hvor frk. Halls diktende aare flyter lettest og mest umiddelbart – "Tagelied" og "Mein Herz" – er netop to av dem hvor frk. Hall fjerner sig længst fra franskmænderne.¹⁵³

Mest negativ er Per Reidarson, som skriv om "tonenes ørkesløse dallring op og ned." Han karakteriserer komponisten som talentlaus og

¹⁵⁰ *Dagbladet* 02.02.1925

¹⁵¹ Vollsnes, *Modernisme på norsk: komponisten Ludvig Irgens-Jensen*, s. 175.

¹⁵² "Till en konstnär", "Du blomst i dug", "Berceuse", "Tagelied", "Mein Herz" og "Auf einer Wiese". Heile programmet finst i Halls utklippbok, NB Ms. Td54

¹⁵³ *Norsk Handels- og Sjøfartstidende* 02.02.1925

repertoaret som "livløs, legemløs klingklang" – med eitt unntak: "Tagelied". Men nedsablinga kan ha fleire årsaker, som eg kjem tilbake til under.

På eit interessant vis – også i eit kjønnsperspektiv – ser mottakinga ut til å ha dreidd i åra fram mot 1925. Mens Hall i 1917 blei rekna som sterkast i romanseformatet, får ho i løpet av 1920-talet mest positiv respons som orkesterkomponist. Det kan sjå ut som om norske kritikarar lettare aksepterer Halls "moderne franske" trekk i symfonisk format. I 1925 skriv Sven Praas:

Undertågnede har hat mere glæde av å høre Hall som instrumentalist og for flere av sangenes vedkommende vilde kanskje en ren instrumental udarbeidelse, gjerne med teksten som motto, bragt rikere resultater.¹⁵⁴

Som omtalt fekk Halls orkesterverk *Poème élégiaque* – med ei diktstrofe av Verlaine som motto – påfallande positiv respons i 1920. Tre år etter at mange kritikarar meinte at dei fransk-inspirerte instrumentalverka var det svakaste på debutkonserten, skriv den elles relativt konservative Gerhard Schelderup:

Hun instrumenterer fint, ja raffinert, og nærmer sig med held den nyfranske skoles formdannelse.¹⁵⁵

Hjalmar Borgstrøm, som representerer same kritikargenerasjon, kallar verket "det mest moderne stykket" på konserten, utan at det framstår som negativt: "Poetisk følt musikk" konkluderer han. Hos mange verkar det som dei lyriske kvalitetane garanterer mot trekk som også ofte går igjen om det moderne franske: av "kjølig intelligens"¹⁵⁶ i motsetnad til ekte følt kunst, og "kunstige blomster i stedet for naturlige."¹⁵⁷ Det siste kan sjølvstøtt også tolkast som ein slags garanti for at Hall enno er kvinneleg i tydinga natur nær i motsetnad til sivilisert og dermed meir maskulin.

Jens Arbo slår fast at Hall er påverka av Debussy og Ravel, men:

hun er samtidig selv en Lyriker med en så fin og kresen Smak, en så individuel Note, at man ikke behøver å frygte for at hennes fransk-

¹⁵⁴ *Nationen* 02.02.1925

¹⁵⁵ *Norske Intelligenz-Seddeler* 05.03.1920

¹⁵⁶ Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten* 02.02.1925

¹⁵⁷ Trygve Torjussen i *Oslo Aftenavis* 02.02.1925

farvede Uttryksmåte skulde bli uselvstendig og la det digteriske Uttryk i stikken.¹⁵⁸

I møte med *Nocturne Parisienne* i 1922, viser Reidar Mjøen ein viss ambivalens for det "ultramoderne" og utfordrande verket, men konkluderer med at Halls talent og personlege smak reddar det heile:

Man kjenner hennes sære, nervøse og søndrede stil, som elsker aa kaste med klangkonfetti og med koloristiske papirslanger, og hvis kompositoriske prinsipp er det ekte, gode nyfranske, at tilhøreren ved ingen tonegang, ved ingen bevegelse i melodi eller modulasjon maa kunne ane hvad den næste vil bli. Man følger denne forstandsmusikk med en egen kildrende spenning, med respekt for dens kolde prinsippstyrke, som ikke kjenner til medlidenhet med oss arme dødelige, og undertiden, takket være komponistinnens betydelige talent, med stor artistisk nytelse.¹⁵⁹

Sju år seinare, då *Nocturne Parisienne* var gått inn i *Verlaine-suiten*, ser fleire av kritikarane nærmast ut til å forsvare dei impresjonistiske draga mot fordomar mot fransk musikk. Ulrik Mørk skriv:

Frk. Hall er moderne i sin skrivemåte, formfri, nærmest ny-fransk, men ikke radikal til uplikt... Og dette er ikke abstrakt, skyggeaktig musikk.¹⁶⁰

Påpeikinga av noko skuggeaktig, dunkelt – på fransk *clair obscur* – går igjen, ofte med positivt forteikn. Jens Arbo noterer korleis Halls verk står i kontrast til Eggens symfoni som opna konserten:

Mot aftenens innledende, strengt symfoniske musikk på romantisk grund fremtraadte suitens introduksjon og tre første dele med sin eiendommelige, impressionistiske *clair obscur* som toner fra en anden sfære. Vi befinner oss i den symbolistiske franske digters tussmørkeverden, hvor de vage følelser, det underbevisst drømmende og tænkende i en poetisk stemt fantasi skaper visionære billeder... som snart lar en vals eller jazzlignende dans komme til syne, snart realiserer markedslivet, den syngende og jublende menneskemasse som plystrer sin egen melodi.¹⁶¹

¹⁵⁸ *Musikbladet* nr. 17 1920

¹⁵⁹ *Dagbladet* 02.05.1922

¹⁶⁰ *Norsk Handels- og Sjøfartstidende* 21.01.1929

¹⁶¹ *Morgenbladet* 21.01.1929

Liknande skildringar av korleis Hall ved å skrive "spirituelt, følt og opplevet,"¹⁶² treff stemninga i Verlaines dikt og kyndig instrumenterer poesien ut, fins hos mange. Nokon generell skepsis mot det franske er vanskeleg å spore, og komponisten blir høgt verdsett av dei aller fleste.

I åra mellom 1917 og 1929 har også publikum i Oslo møtt meir og meir av den nyare franske musikken, og pressa er blitt meir positiv. Kulturlivet hadde etter første verdskrig vendt seg meir mot Frankrike og bort frå Tyskland, og sjølv om musikklivet enno verna om den tyske arven, verka dette inn også her. Mellom anna reiste fleire norske komponistar til Paris på 1920- og 1930-talet, og presenterte impresjonistisk inspirerte verk. Mellom dei var Alf Hurum, Arvid Kleven – hans *Lotusland* blei urframført på same konsert som *Nocturne Parisienne* i 1922 – og Bjarne Brustad, pluss David Monrad Johansen.

Hall ser likevel ut til å ha vore den som var tidlegast ute med å markere seg med sympati for det franske. I 1914, kort tid etter opphaldet hennar i Paris og like etter utbrotet av verdskrigen, skriv ho artikkelen "Claude Debussy. Krigen og den kommende musik" i *Norsk musikerblad*. Her proklamerer ho meir eller mindre at Debussy er redningsmannen for den europeiske musikken, som sårt treng noko anna enn "alt det intellektuelle paaheng og alt det tungvinte "utstyr" som Wagner hadde belemret den med". Musikken skildrar ho slik:

Det hænder at den er nydelsessyk, sanselig, vellystig; enkelte har kaldt den pervers. Men den er ialfald fuldkommen ærlig, og inderlig følt – paa sin maate. Og man kan enkelte steder, særlig i hans sange, støte paa partier, hvis enkle og rene stemning griper stærkt. Av og til er det hele saa anspændt nervedirrende... Det er som om hans nerver ligger blottet og ømme og ømmer sig ved den letteste berøring. Han eier dessuten et stort fond av humor og selvironi, som utelukker sentimentalt føleri.¹⁶³

Samtidig meiner ho at det er ei krise i den europeiske musikken som gjeld både på fransk og tysk side:

Som sakerne nu staar maa man si, at den franske musikk kommer mere fra hjertet enn den tyske. Men i begge racers produktion savner man liv og saft og kraft. Franskmændene prøver at dække

¹⁶² Arne van Erpekum Sem i *Tidens Tegn* 20.01.1929

¹⁶³ Pauline Hall, "Claude Debussy. Krigen og den kommende musik," *Norsk Musikerblad* Desember (1914): s. 92-93.

over denne mangel ved allehaande bizarrerier – eller de simpelthen kokketterer med den, men tyskerne prøver at skjule det magre indhold bak tyk instrumentation og uttværet polyfoni....

Det er min tro og det er mit haab, at naar det veldige opgjør mellem Europas magter engang er over, da vil der være foregaat en paakrevet utlufting i de kunstneriske forhold. Krigen er likesom det endelige resultat av den nærvespænding, der præger netop vår tid.

Artikkelen formidlar slik vel så mykje ei uro over ein uløyst situasjon, ein "nervøsitet", som ei sikker tru på at det franske representerer framtida. Dette er òg ei side ved det *moderne*, det potensielle ubehaget ved å vite at verda uavvendelig er i endring, men ikkje vite kor vegen går. Kan hende kan ein òg sjå repertoaret på debutkonserten i 1917 som eit uttrykk for ein slik spenningstilstand, der Hall enno ikkje har tatt fullstendig side for det franske. Håpet, meiner Hall, ligg at folk igjen må *synge*, som før i tida:

og at det folk som føler den sterkeste evne og trang til aa synge, maa bli det som skal føre musikken frelst ut av den labyrint, hvor den har gaat i ring nu saa alt for længe.¹⁶⁴

I 1923 – etter verdskrigen og to Verlaine-inspirerte orkesterverk – tar Hall tydelegare side. I eit intervju i *Urd* svarer ho slik på direkte spørsmål om fransk påverknad:

- Ja, jeg hylder den aandsretning, jeg tror den er et kulturtrin høiere op, der findes det udefinerbare – luftigere – det som maa læses mellem linjerne.
- I musikken? ...
- Ja vel, i musikken, der har jo været de massiveste problemer, ja likesom kanonade fra selveste tykke Bertha.
- ... I kunsten – i Tyskland?
- Ja, hvorfor ikke der skal jo enhver følelse frem på presenterbret – hvor blir det saa av selvironien, espriten, komikken, som er saa tæt sammenslynget med tragikken her i livet – ja saa uløselig.
- Som i deres Nocturne Parisien...?
- Det skulde være noget av det ja, den grotæske rytmen er jo den ydre ramme, de ydre indtryk, som saa slynger sig sammen med ens egen stemning, ens indre oplevelse.¹⁶⁵

Seks år seinare, då *Verlaine-suiten* skal urframførast, heiter det ein stad:

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ *Urd* nr. 27 1923

- Jeg elsker den franske ånd, den blanke klare franske musikk står meg nærmere enn den intellektualistiske tyske.¹⁶⁶

Ved same høve, i *Dagbladet*, koketterer Hall meir når ho får spørsmål om musikken er "fransk påvirket":

- Jeg synes ikke det selv; det er en større komplimang enn den fortjener. Men der er en clair obscur i den, kanskje det bevirker en viss likhet i stemning.¹⁶⁷

Same kva er det liten tvil om at Hall blir definert som franskpåverka og slik *moderne*, og at særleg orkestermusikken hennar blir tilskreven mange av dei eigenskapane ho sjølv karakteriserer Debussy gjennom: noko nervøst, skuggeaktig og samtidig sanseleg og uhøgtideleg.

Utover på 1920-talet blir denne estetikken oftare sett opp mot ikkje berre tyske tradisjonar og formprinsipp, men mot idear om nasjonalt *norske* musikalske særdrag. Ein av dei mest markante representantane for slike idear og *mot* europeisk modernisme i dei fleste variantar, var kritikaren og komponisten Per Reidarson. I omtalen av *Verlaine-suiten* konstaterer han rett nok først at det og dei andre verka på same konsert var sterke, skryt av instrumentasjonen til Hall og den "impresjonistisk malende virkning" i alle satsar. Men:

man savner elles fasthet i form, logisk fremskridende bevegelse; tonene virrer og mimrer hit og dit og skal likesom ikke nogensteds hen. – Et maleri er visstnok stillestående, men musikk bør helst ikke være det for lenge. – Litt mindre fransk tristesse og mere norsk humor vilde jeg ønske Pauline Hall som komponistinne. Når jeg hører hennes fransk-misantropiske musikk, må jeg alltid tenke på Kittelsens bekjente billede med titelen "Der e så litta glæ'e i ho Guro". – Om hun forsøkte å komponere på norsk vilde nok humøret lysne.¹⁶⁸

På denne tida var diskusjonane om det nasjonale i musikken i ferd med å spisse seg til i musikklivet. Ideane om at norske kunstnarar i staden for å reise ut måtte søkje inspirasjon i eigne musikktradisjonar, fekk feste hos mange og fann mange former. Per Reidarson var mellom dei som kopla emnet til raseteori, for slik å kunne definere "germanske" eller "norrøne" eller til og med ariske musikalske særdrag.¹⁶⁹ Men også mellom meir

¹⁶⁶ Ukjent kjelde, Halls utklippbok, NB Ms. Td54

¹⁶⁷ *Dagbladet* 17.01.1929

¹⁶⁸ *Arbeiderbladet* 21.01.1929

¹⁶⁹ Vollsnes, *Modernisme på norsk: komponisten Ludvig Irgens-Jensen*, s. 204.

moderate komponistar og musikkskribentar framstod vendinga mot det nasjonale som eit svar på utfordringane i europeisk musikkultur. Eit nummer av tidsskriftet *Musik* – som elles formidla oppdatert stoff frå eit breitt europeisk musikkliv – var i 1925 vigd til ein brei presentasjon av yngre norske komponistar. Her innleiier redaktørane slik:

I den oppløsningsproce, som vor tids tonekunst gjennomgaar, har det nationale element vist en tendens til å utkrystallisere sig av de mange grumsede blandingsformer, hvor stilarter og teknik møtes i en ofte forvirrende fylde. Set som helhet betyr vor tids tonekunst summen av aarhundreders indsats og enkelte av de sammenfattende aander, f. eks. Brahms, som i sin form forener tidligere epokers kunnen med tidmessighet i teknik og aand, var ogsaa dybt grepet av det nationale. At grundakkorden er forblit national selv hos mange av de mest radikale modernister, vidner om, at de egte og oprindelige i hver races egenart nok vil vite at hevde sig paa en slik maate, at grundlaget for en ny tids kunst blir et sundt og naturlig utgangspunkt for en virkelig fornyelse, naar de gjærende kræfter først har avklaret sig.¹⁷⁰

I presentasjonen av dei lovande komponistane, blir David Monrad Johansen trekt fram som det største idealet – i foreininga av det moderne og det nasjonale. På den andre sida blir Fartein Valen omtalt som ”en av de fineste og eiendommeligste personligheter i nyere norsk musikk.” Per Reidarson, som har skrive om seg sjølv, understrekar at kunsten må vere djupt personleg og ”ha dyp rot i race, i nationalitetsfornemmelse” for å vere varig.

Vollsnes og fleire andre har gått desse haldningane, musikken og debattane i mellomkrigstida nærare etter i saumane, og eg vil generelt vise til desse framstillingane.¹⁷¹ Men eg vil peike på at Pauline Hall – i motsetnad til det ein kan få inntrykk av her – ikkje var aktiv i debatten om det nasjonale i musikken før rundt 1930, så langt eg har funne ut gjennom skriftlege kjelder. Ho viser engasjement i temaet i eit par intervju tidleg på 30-talet, som dette frå 1931, då *Verlaine-suiten* igjen blir framført i Oslo:

¹⁷⁰ *Musik* 6.-7. mai 1925

¹⁷¹ Sjø Arvid O. Vollsnes, *Norges musikkhistorie* (Oslo: Aschehoug, 1999), Dalaker, *Nostalgi eller nyskaping?: nasjonale spor i norsk musikk: Brustad, Egge og Groven*. Aksnes, *Perspectives of musical meaning: a study based on selected works by Geirr Tveitt*.

- Der er store likhetspunkte mellom fransk og norsk musikk, sier hun. Man behøver ikke lage "dans på låven" for å være nasjonal. Se på Grieg, han var absolutt fransk i sin form, i alle fall i de senere år. Man finner strofer i Debussy og Ravel som man skulde tro var direkte hentet ut av Grieg.¹⁷²

Men som skribent kom Hall med tyngre innlegg først i 1937-38, då ho frå kritikar plass i *Dagbladet* omtalte Geirr Tveitts *Baldurs Draumar* og hans tonalitetsteoriar. Så, i 1948, kom artikkelen som oftast blir sitert i tilknytning til debattane i om det nasjonale, i *Vår tids kunst og Digtning i Skandinavi*. Denne er slik eg les han, i stor grad prega av at ho "hadde fått rett". Dei ho primært sikta til med den ofte siterte karakteristikk "den erkereaksjonære provinsielle kritikerbanden..." – som det "måtte en verdskrig til for å bli kvitt"¹⁷³ – hadde arbeidd for nazistane under krigen (sjå 4.1.2 og 6.1.2). Mellom anna fordi dette er bakteppet vel eg å kome tilbake til denne artikkelen først seinare, i kapittel 5.3.

Halls bidrag til tidskriftet *Musik* på 1920-talet¹⁷⁴ var, ikkje uventa, fleire artiklar om representantar for det moderne europeiske, mellom anna om Igor Stravinskij og om Debussy som kritikar.¹⁷⁵ Når ho blir bedt om å skrive nokre ord om seg sjølv til temanummeret om yngre komponistar, er ho svært knapp. Ho nemner romansar, kammermusikk-arbeid og eit par for verk orkester, poengterer så at få av desse har blitt publisert og konkluderer med:

at en komponist står i et altfor intimt forhold til sine verker til at ville eller kunne fortælle mer om dem end de tørre fakta. Alt det andre er hellig have, og ingen utstillingspark.¹⁷⁶

Til spørsmålet om kva ho synes om norsk musikkliv i dag, er ho endå mindre sjenerøs:

Er der nogen som har interesse av at høre min opfatning av byens musikkliv, kan jeg henvise til min artikel "Musikkritikk og aandsfrihet" i "Morgenbladet" for 9. juni 1923. Hovedårsaken til de latterlige og provinsielle forhold i vårt musikkiv er – det mener jeg fremdeles – at der blant vore musikkritikere er for mange

¹⁷² *Dagbladet* 14.03.1931

¹⁷³ NRK 22.07.1968

¹⁷⁴ Tidsskriftet kom ut berre i eit drygt år, frå desember 1924 og ut 1925.

¹⁷⁵ *Musik* desember 1924 og 5. april 1925

¹⁷⁶ *Musik* 6.-7. mai 1925 s. 121

fagmusikere, som nu er blit sløve overfor alt undtagen den daglige byttehandel med fete gloser.¹⁷⁷

Dette var Halls kampsak mot "kritikerbanden" på 1920-talet, ikkje den nasjonale orienteringa, sjølv om dette, og kjønsspørsmål, godt kan ha lege under.

3.3.3. Debattantar og dilettantar

Artikkelen Hall viser til frå 1923, var eit frontalangrep på kritikarane i Kristiania. I "Musikkritik og aandsfrihet" hevda ho kort sagt at komponistar og musikarar ikkje burde skrive kritikkar – dei burde ikkje "engang kunne rammes av skyggen av en mistanke om at han kan ha personlig fordel av sin kritik." Angrepet var retta mot nokon som var

a) formand i stipendiumskomit , b) medlem av musikk rerforeningens styrelse c) p dagog i stor stil d) kritiker i eit stort og ansett dagblad og dessuten e) leilighetsvis optræder som eksekut r.¹⁷⁸

Ingen blei namngitte, men Edvard Sylou-Kreutz var på denne tida i styret i musikk rarforeninga, saman med mellom andre Per Reidarson. Angrepet hadde dessutan ei forhistorie: i februar 1921 skreiv Hall sin første kritikk, som vikar for Reidar Mjøen i *Dagbladet*. Her omtalte ho den elles anerkjente pianisten Sylou-Kreutz' spel i Griegs a-mollkonsert som "en stor skuffelse."¹⁷⁹ I utklipsboka si skriv ho det slik:

Han spilte overordentlig slet, hvilket jeg forsøkte at si på en pyntelig m te, med [min] erkjendende omtale av visse fortrin. Denne kritiks følger vil vise seg på de følgende blade.

Historia held fram: når songaren Ingrid Udnæs framfører to romansar av Hall på konsert i Logen er det Sylou-Kreuz tur til   skrive om hennar "talentl se produksjon." Han meiner at "Der finnes et saa rikt utvalg sanger av talentfulle norske komponister, at man ikke behøver   søke ut raritetene."¹⁸⁰ Per Reidarson hevdar ved same høve at Hall har skrive skikkelege songar f r, men til slike som desse "skal der imidlertid

¹⁷⁷ *Musik* 6.-7. mai 1925 s. 121

¹⁷⁸ *Morgenbladet* 09.06.1923

¹⁷⁹ *Dagbladet* 16.02.1921

¹⁸⁰ *Verdens Gang* 19.11.1921

intet talent. Den slags likegyldighed til franske sange..."¹⁸¹ Under begge kritikkerne, i utklippsboka, har Hall notert:

Per Reidarson, Sylou-Kreutz' Busenfreund, hadde sendt Ingrid en del sange til gjennemsynging med henblikk på koncerten. Hun kom ikke til at syngre nogen av dem og tok i stedet to sange av Selmer. De to ovenfornevnte kritikere svævet öiensynlig i den tro at jeg har fortrængt dem fra programet.

Ein månades tid etter dette melder Sylou-Kreutz Gerhard Schjelderups *Norges Musikkhistorie* i eit stort oppslag i *Tidens Tegn*. I boka er Hall omtalt som ein av dei unge lovande.¹⁸² Sylou-Kreutz er rasande:

Men i samme avsnit heter det: Pauline Hall – – levende begavelse og stræben mot høiere idealer! Hvorledes kan man si slike ting! Ubetydeligheter altsammen, som neppe fortjener at nævnes i et musikverk.¹⁸³

Hall har limt dette avsnittet inn i utklippsboka, teikna eit hjarte rundt og sett "Ny kjærlighetserklæring" som overskrift. Bakom alt dette ligg truleg noko som har med estetikk å gjere, Sylou-Kreutz omtalte *Poème Elegiaque* som "daarlig fransk efterligning" før han blei direkte fornærma,¹⁸⁴ og noko med kjønn: ingen kvinnelege komponistar kjem heldig ut av hans omtale. Men temperaturen i konflikten er etter mitt syn òg eit symptom på eit musikkfeltet i endring på 1920-talet, der rollekonfliktane mellom dei som er både komponistar og kritikarar og har viktige organisasjonsverv, blir tydelegare.

Først i 1925, så langt eg har funne ut, får Hall motsvar til påstandane frå 1923, og då ikkje av Sylou-Kreutz eller Reidarson, men av Trygve Torjussen. "Skal komponistene utryddes i Norge? Og skal diletantene herske over og fortrænge kunstnerne?" er overskrifta over hans artikkel i *Oslo Aftenavis*. Han forsvarer komponistane sine rettar til å vere kritikarar:

er det nu allikevel ikke morsommere at vite, hvad en mand som Knut Hamsun mener om en bok enn en hvilken som helst A. B. eller C. D.?¹⁸⁵

¹⁸¹ *Socialdemokraten* 19.11.1921

¹⁸² O. M. Sandvik og Gerhard Schjelderup, *Norges musikkhistorie* (Kristiania: Oppi, 1921), s. 255.

¹⁸³ *Tidens Tegn* 21.12.1921

¹⁸⁴ *Socialdemokraten* 02.05.1920

¹⁸⁵ *Oslo Aftenavis* 30. mars 1925

Diskusjonen vidare er nokså rotete. Pauline Hall svarer med at fagmannen i dette tilfellet "er den, der uten aa ha musikken til levebrød føler *kritikken* som sitt fag." Mot Torjussens sitat av Schumann "Kun geniet forstår geniet til fullkommenhet" set ho Herders "Auch die Kritik ist Ohne Genius nicht".¹⁸⁶ I sitt svar skuldar Torjussen Hall for å drive repertoarsensur på Mimi Hviids sangskole, der ho er akkompagnatør og han kallar henne for ein "dilettant".¹⁸⁷ Dette svarer eigentleg ikkje Hall på, men brukar i staden sitt siste innlegg til å vise til litteratur og kritikkar av ei rad uavhengige musikkskribentar i utlandet, inkludert namn som Eduard Hanslick og Guido Adler. "Evnen til aa frembringe kunst og evnen til aa frembringe analyse i litterær form er adskilte grener i estetikken", konkluderer ho.

Jeg tror saaledes, at en nøiere undersøkelse av de ytterst faa tilfeller, hvor en virkelig betydelig komponist, tillike er beskjeftiget som kritiker, vil vise, at den stadige syslen med kritisk arbeid kan virke hemmende paa hans musikalske produksjon.¹⁸⁸

Halls visjon i 1925 er tydelegvis eit musikkliv som etter europeisk modell kan gi komponistar rom til berre å skape, kritikarar til å skrive om musikken. Dette er nokså fjernt frå realitetane i Oslo, og skulle snart bli fjernt frå realitetane i hennar eige yrkesliv.

I 1927 blussa ein ny strid opp, då kunstnarstipendet Harald Sæverud blei innstilt til, i staden gjekk til Per Reidarson etter ureint trav i styret i Norsk Komponistforening. Journalisten Paul Gjesdahl var så opprørt over dette at han skreiv eit nid-portrett av "antisemitten" Reidarson i *Dagbladet*,¹⁸⁹ som til gjengjeld gjekk fysisk til angrep på journalisten etter ein konsert i aulaen.¹⁹⁰ Formannen i NKF, Trygve Torjussen saksøkte Gjesdahl for injurier, men utan å vinne fram. I 1931 rauk så dei to "Busenfreunde" Reidarson og Sylou-Kreutz ope i tottane på kvarandre i *Dag-*

¹⁸⁶ *Dagbladet* 26.05.1925

¹⁸⁷ *Dagbladet* 11. 06.1925

¹⁸⁸ *Dagbladet* 16.06.1925

¹⁸⁹ *Dagbladet* 03.09.1927. "Stipendiestriden" er elles meir utførleg omtalt i Vollsnes, *Modernisme på norsk: komponisten Ludvig Irgens-Jensen*.

¹⁹⁰ Nokre år etter skjedde noko liknande, då TONO-formann Eyvind Alnæs slo til NKF-formann Arne Eggen pga. ein fagleg konflikt. I *Dagbladet* 09.06.1932 heiter det: "Alnæs slo riktignok forfra og skiller seg for så vidt fordelaktig ut fra sin kollega Reidarson som slo til Gjesdahl bakfra hin berømmelige gang."

bladet, der den eine skulda den andre for talentløyse både som komponist og kritiker.¹⁹¹

Ein treng ikkje gå lenger inn i desse konfliktane for å forstå at mykje stod på spel, og at frontane var steile. Dels anar ein sterke og spissformulerte personar på fleire kantar, og ideologiske skilje som skulle bli svært alvorlege fram mot andre verdskrig. Men det ligg òg ein profesjonskamp under: kven skulle få leve av å vere komponist, kven sin musikk ville dei viktige utøvarane framføre og kven skulle få lov å skrive om dei?

Strukturane for å forvalte alt dette var i endring – dei blei *moderniserte*. Komponistane som ved inngangen til 1900-talet søkte private fond om stipend, fekk i større grad statlege komponiststipend og vederlagsystem å lene seg på, forvalta av nye organisasjonar som Norsk Komponistforening frå 1917 og TONO frå 1928. Med det blei det viktigare enn før å trekkje grensene mellom profesjonelle og amatørar – eller diletantar, som dei noko nedlatande gjerne blei kalla i debatten på 1920-talet. I desse prosessane blir det òg eit spørsmål om korleis kvinnene fekk vere med.

Frå oppstarten av var kvinnene godt representerte i komponistforeninga. Faktisk var det ei kvinne, Signe Lund, som mest offensivt gjekk i bresjen for å skipe ein slik organisasjon nettopp for å sikre inntektene til komponistane. I eit langt avisinnlegg i 1916 går ho gjennom dei svake sidene ved dei gjeldande ordningane, og særleg kor svakt den skapande kunstnaren – som også ho omtaler som "han" – stod i forhold til forleggjaren:

kan en mand, ofte med familie, leve af de par hundrede kroner som denne – ofte med lange mellemrum – betaler for hans arbejder? Og desuden, forlæggeren sier snart stop, hvis komponisten vover sig ud over den genre hvorpaa firmaet kan tjene penge.

Lund skildrar òg kampen for å få verka framført, som ofte kan føre med seg utgifter for komponisten, og ønskjer seg

et aarlig statsbidrag, som kunde anvendes til opførelse eller udgivelse af større verker, og desuden til hjælp til komponister, som under arbeidet med samme af økonomiske hensyn ikke ser sig i stand til at kunne kaste sig uforstyrret over sin opgave.¹⁹²

¹⁹¹ *Dagbladet* 06.06.-07.07.1931, i alt tretten innlegg.

¹⁹² Sitert frå Kristian Lange og Finn Benestad, *Norsk komponistforening gjennom 50 år* (Oslo: Norsk komponistforening, 1967), s. 28f.

Året etter dette innlegget blei NKF skipa. Signe Lund blei sjølvsgatt medlem, det same blei Pauline Hall, Erika Bodom og Inga Lærum Liebig. Sistnemnde fekk òg ein plass i styret. Desse kvinnene var fire av i alt tolv frå starten¹⁹³ – noko som etter mine utrekingar gir det største innslaget av kvinner i historia til organisasjonen nokosinne, om lag 33 prosent. Fram til 1938 kom dessutan seks nye kvinner inn, og i dei ti første åra av NKF's verksemd, var det alltid éi kvinne i styret. Pauline Hall sat i tre periodar, men trekte seg i 1927 i protest mot tildelinga av stipendet til Per Reidarson. Etter dette var ho vararepresentant i 1944-47.

Påfallande i mitt perspektiv, er at det i åra mellom 1938 og 1967 – 50-årsjubileumsåret – ikkje kjem éi ny kvinne inn som medlem i NKF. Og styret var, med unntak av Halls periode som vara, utan kvinner i dei førti åra mellom 1927 og 1967. Det ser med andre ord ut til at ettersom 1800-talsgenerasjonen av kvinnelege komponistar dør ut, kjem ikkje yngre kvinner etter. Kvinnene som hovudsakleg skreiv i "heimlege format" når ikkje lenger opp når skiljet mellom amatørar og profesjonelle blir styrkt. I 25-årsjubileumsboka frå 1942 formulerer Klaus Egge det slik:

Kravene for medlemskap er blitt skjerpet ganske kraftig, og det er en garanti for at kvaliteten er i orden for hvert nytt medlem. Den påfallende utvikling i foreningens siste år gir et tydelig vink om at det er opptakten til en stor tid for norske komponisters kunstneriske utfoldelse. Norsk Komponistforening er derfor ganske sikkert på god veg til å bli norsk musikkklivs kraftsentrum.¹⁹⁴

Frå 1945 til 1972 blei Egge sjølv formann i NKF og ein viktig pådrivar for profesjonaliseringa av komponistrolla. Dette slo ikkje udelte positivt ut for Hall, som eg vil kome tilbake til i 4.2 og 6.1.5. På den andre sida er ho sjølv på 1920-talet ei markant talskvinne for profesjonalisering – av kritikarstanden. Angrepet på diletantane forankrar ho ved å vise til situasjonen ute i Europa, der det i langt større grad enn i Oslo har vore muleg å *spesialisere* seg som anten kritikar, musikar eller komponist. Dette idealet skulle det som nemnt bli ei utfordring å leve etter for Hall sjølv, slik òg 4.1. vil vise. Men at det å vere open for det *moderne* heng tett saman med å vere open for impulsar utanfrå, heldt ho fast ved.

¹⁹³ Dei åtte mennene var Eyvind Alnæs, Iver Holter, Alf Hurum, Nils Larsen, David Monrad Johansen, Per Reidarson, Gerhard Schelderup og Trygve Torjussen.

¹⁹⁴ Klaus Egge, *Norsk komponistforening gjennom 25 år* (Oslo: NKF, 1942), s. 71.

Hall som "den andre"

Rett etter urframføringa av *Verlaine-suiten* i 1929 står Pauline Hall fram som ein både ambisiøs og stort sett anerkjent komponist. Samtidig viser omtalane av henne at ho representerer noko *anna*, noko framandt og moderne i forhold til rådande mønster for norske komponistar. Dette kjem først til uttrykk gjennom påpeikinga av at ho er kvinne, og skriv som ei, i omtalane av debutkonserten. I mottakinga av orkesterverka utover på 1920-talet blir det kvinnelege tona ned. Men det feminine blir ofte omtalt som ein eigenskap ved musikken, tidvis nær synonymt med eller som metafor for det franske. Når Reidarson kallar *Verlaine-suiten* "fransk-misanthropisk" og viser til den gledeslause "Guro" i same andedrag, flyt bileta heilt over i kvarandre.

Motsatsen til dette kvinnelege, den franske tristessen, er hos Reidarson og fleire i samtida eit lysare *norsk* humør, som i den nasjonale ideologien etter alt å døme òg refererer til ein *maskulin* virilitet, og i ytste konsekvens er knytt til den overlegne germanske rasen. Kjønnspespekta ved den nasjonale musikken og ideologien i Noreg er, så langt eg kjenner til, dessverre ikkje nærare undersøkt,¹⁹⁵ men at idear om kjønn, musikk og rase flyt over i kvarandre på 1920- og 1930-talet, finst det fleire døme på. Nokre kjem eg tilbake til i 5.3.3, i samband med endå meir "eksotiske" uttrykk enn dei franske.

Samtidig er det verdt å notere at Hall er del av den same diskursen. Ho omtalar tyskarar og franskmenn som ulike "racer" i sin artikkel frå 1914, og krigen mellom dei som ein kamp om både politisk og kulturelt herredøme. Men ho stiller seg altså – under tvil då, men seinare klart og tydeleg – på den franske sida, på fleire måtar. For henne ligg framtida ikkje i ei vidareutvikling av det tyske, storslåtte seinromantiske – som òg gjennom Wagner representerte ein modernitet (sjå 2.3.2) – men i det klart tenkte, meir nøkternt poetiske franske, som til og med vågar flørte med populærmusikk. Med dette – og som kvinne – representerer ho ein modernitet og ein musikalsk modernisme som i norsk samanheng langt på veg skal bli stånde som "det andre" (sjå òg 5.3).

¹⁹⁵ Til gjengjeld er det nasjonale – og fråveret av slik ideologi – eit tema i eit anna arbeid om ei kvinne. Hambro, *Det ulmer under overflaten: Agathe Backer Grøndahl (1847-1907): genus, sjanger og norskhet*, s. 289ff.

4. Brytningstider

Mens kapitla 3, 5 og 6 dreier seg om det eg har kalla tre sentrale roller i Pauline Halls liv, vil dette relativt korte kapitlet ta føre seg nokre av brytningane som kan ha lege til grunn for det første "rollebyttet": frå klassisk komponist til teatermenneske. Dei aller viktigaste impulsane til dette er truleg å finne i opphaldet i Berlin i 1926-32, som kapittel 5 vil ta utgangspunkt i. Men åra mellom 1930 og 1935 var òg ei brytningstid i Halls profesjonelle liv sett frå Oslo: Som komponist vende ho seg mot neoklassisismen, og som arbeidsfelt tok scenemusikk i stor grad over. I 1934 sa ho dessutan ja til å bli kritikar i *Dagbladet*, ei stilling ho hadde fram til 1964.

Alt dette kan framstå som uventa ut frå den sterke posisjonen ho hadde skaffa seg som impresjonistisk-inpirert orkesterkomponist i og med *Verlaine-suiten*. Ut frå forventningar i samtida – og for ein biograf i ettertid – (sjå 2.1.3): skulle ikkje Hall ha utvikla suksessen vidare i symfonisk format, og kan hende med kammerverk og romansar? I staden skulle *Cirkusbilleder* frå 1933 bli Halls einaste orkesterverk fram til ho laga ein suite av teatermusikken frå *Julius Cæsar* i 1950. I tillegg kjem nokre korverk og i rad arrangement av folkesongar for ulike ensemble utover på 1930-talet. Alt dette vil eg omtale kort i 4.1.1.

Ei ny brytningstid, på fleire plan, var åra under andre verdskrig, då Hall etter ei stund la pennen ned både som komponist og kritikar. Dette er tema for 4.1.2 I 4.1.3 ser eg så på utfordringar og ressursar som har særskilt med Halls liv som moderne *kvinne* å gjere. Når ho uttaler seg om å vere komponist gjennom alle desse brytningstidene, er det eitt tema som stadig går igjen: økonomiske problem. I 4.2. undersøker eg bakgrunnen for slike ytringar nærare, ved mellom anna å sjå på kva stipend ho fekk, og ikkje fekk, og kva ho til ulike tider tente til livsopphald på.

4.1. Komposisjon, krig og kvinnesak

8. november 1930 er Pauline Hall gjest i det faste "Ukens portrett" i *Dagbladet*. Ho har fylt 40 same haust, er stasjonert i Berlin, sender stadig korrespondansar heim derfrå (sjå 5.1.1) og er i ferd med å bli ein markant aktør på musikkfeltet heime. Intervjuet finn stad like før premieren på *Tolvskillingsoperaen*, som Hall leier på Centralteatret (sjå 5.1.2) – eit stykke som "i all sin forsorne og undertiden lurvete lettsindighet forlanget nettop en humørfylt, vittig og uærbødig dirigent" som journalisten skriv.

Men historia om urframføringa av *Verlaine-suiten* året før fyller langt meir spalteplass i oppslaget. Journalisten er tydeleg imponert over korleis dei modige komponistane arrangerte heile konserten for eiga rekning. Eit heilt avsnitt er òg vigd ei rein hyllest til Halls kunst:

Hennes dype søken er karakteristisk... Hun pleier blomstene i sin have som var de små menneskebarn...Hun eier som få evnen til å gå inn i stemningen, og man har alltid inntrykk av at musikken i hennes sanger er skapt av kjærlighet til og forståelse av den poesi hun behandler.¹

Vidare blir det konstatert at "så utmerket må denne suiten ha vært, at orkesterselskapet i innværende sesong har sikret sig opførelsesretten." Hall får òg sleppe til med ei rad kritiske ytringar om norsk musikkliv – om den nye nasjonalromantikken som overser at Grieg også var europear (sjå 3.3.2 og 5.3.3), om det "romantiske" musikkpublikummet ført an av dillettantiske skribentar (sjå 3.3.3. og 5.3.1), og om at vi enno ikkje har ein eigen opera eller ei skikkeleg musikkutdanning (sjå kap 7). Det er tydeleg at journalisten – "Mais", som eg kjem tilbake til i 4.1.3 – vil framstille Hall som ein musikalsk autoritet, og at ho knyter forventingar til karrieren vidare som symfonisk komponist.

I 1934 intervjuer "Mais" Hall igjen, i samband med at ein sats frå *Verlaine-suiten* skal framførast under Nordiske musikkdager i Oslo. Men denne gongen handlar størstedelen av samtalen, på kvinnesida "Spinnesiden", om problem knytte til det å vere kvinneleg komponist (sjå 3.3.1) –

¹ *Dagbladet* 08.11.1930

eit tema som knapt var nemnt i 1930. Mot slutten kjem dei så inn på dei materielle vilkåra til Hall, og ho sukker:

- Ennu har jeg ikke hatt anledning til å vise hva jeg egentlig vil. Man må jo leve...
- Og hvad lever så Nordens eneste kvinnelige symfoniker av? Pauline Hall ler høit.
- Jo, av å oversette slagertekster, lage musikk til barnetimen i radio, av musikalske arrangementer i de pussigste former, av å skrive avisartikler og oversette, av å være repe[t]itør og snakke i radio, av å dirigere en vokalkvintett. Kort sagt av alt annet enn nettopp det å komponere. For det kreperer man gladelig av om man ikke har hellet med sig.²

Denne replikken, sitert i alle viktige arbeid om Hall sidan,³ gir inntrykk av at ho av økonomiske grunnar føler seg tvinga til å gjere "alt anna" enn det ho "eigentleg" vil – å utvikle seg som symfonikar. På sitt vis er både dette kapitlet og kapittel 5 ei nærare undersøking av denne påstanden. Utan å gi meg inn på jakt etter dei underliggende eksistensielle drivkreftene til Hall (sjå 2.1.2), vil eg i det minste opne for andre tolkingar: at den allsidige verksemda – tvinga fram av pengenaud eller ikkje – opna for arbeid Hall både hadde gode føresetnader for og på sikt hadde stort utbytte av. Å vere teaterkomponist og kritikar – og etterkvart leiar av Ny Musikk (sjå kapittel 6) – er kan hende "alt anna" enn å fordjupe seg i arbeidet som symfonikar. Det kan likevel ha opna for andre, givande måtar å vere moderne, og å arbeide for modernisering, og modernistisk musikk, på.

Men både Hall og denne framstillinga skal gjennom ei rad ulike brytningar før ho kjem dit.

4.1.1. Symfonikar, kvintettleiar, barnetime-arrangør

I åra etter *Verlaine-suiten* presenterte Hall ein god del ny vokalmusikk, men ikkje romansar i særleg grad. Det kom flest korverk og andre arrangement for kor og vokalensemble. I mai 1932 er det premiere på det som skulle bli hennar opus 5, mannskorverket *Smeden og Bageren*. Her har

² *Dagbladet* 13.09.1934

³ Lunder, "Pauline Hall og hennes innsats i norsk musikkliv", s. 24, Faurdal, "Pauline Hall (1890-1969): komponist og overgangskvinde i norsk musikkliv", s. 54, Vollsnes, *Norges musikkhistorie*, s. 58.

Hall valt seg ein barokk tekst, Johan Herman Wessels historie om bakaren som får dødsstraff i staden for smeden, sjølv om han er mordaren, fordi folket i byen ikkje kan unnvere smeden. For verket får Hall Universitetes musikkstipendium – som med det for første gong i historia går til ei kvinne⁴ – og kritikarane er jamt over begeistra for Halls humor, karakteriseringskunst og evne til å gi form til diktet. Også i form har ho, i tråd med neoklassiske ideal, gripe tilbake til gamle mønster, denne gongen ei variert rondoform, og får skryt av "Vikar" i *Morgenbladet*:

Nettop gjennom denne fine spilla på et grunntema med sterkt kontrasterende sidetemaer har hun kunne utfolde et rikt, variert humor. Det er et intelligent og modent mesterskap Pauline Hall viser i denne komposisjonen.⁵

Verket blir vurdert som krevjande å synge, men blir spådd ei lys framtid på mannskorreperet. I *Tidens Tegn* skriv van Erpekum Sem:

Pauline Hall har løst den tilsynelatende nokså uløselige oppgave på en forbløffende frisk og morsom måte... Med rammende karakteristikk, som ikke er redd for drastiske, men meget treffende virkemidler, opnår komponisten å utdype og fremheve den humorfylte stemning i diktet.⁶

Hall var så begeistra for Wessel at ho i programheftet nærmast lova fleire verk til hans dikt, og ikkje lenge etter kom "Fredsforslag" og "Gravskrift over en heel Familie" ut som opus 7. På om lag same tid lanserte Hall òg sine versjonar av seks "negro spirituals" for mannskor. Tre av desse blei utgitt som opus 6.⁷

I mai 1932 debuterte Pauline Hall-kvintetten i kringkastinga, med radioorkesteret og komposisjonar av Zoltan Kodaly og Béla Bartok på programmet.⁸ Kvintetten bestod av fem klassisk skolerte songarar – Berljot Berg Knudsen, Marie Fearnley, Ingrid Traae Jersin, Emma Bergvang og Borghild Schøll – og Hall på klaver. I tillegg til å spele arrangerte ho òg

⁴ *Dagbladet* 03.05.1932

⁵ *Morgenbladet* 24.05.1932

⁶ *Tidens Tegn* 24.05.1932

⁷ Dette er det siste verket med opus-nummer frå Hall. Ho nummererte berre verk som blei trykt i samtida, altså t. d. ingen orkesterverk. I eit intervju i *Programbladet* nr. 31 1950, heiter det: "- Det er forholdsvis lite av tingene mine som er blitt trykt – sanger og korsanger for det meste. Og da haster det ikke med nummereringen..."

⁸ *Dagbladet* 03.05.1932. Eit evt. opptak av dette ser ikkje ut til å ha blitt tatt vare på i NRKs arkiv, og eg har heller ikkje funne ut akkurat kva verk som blei framførte.

folkeviser frå fleire land til ensemblet. Kvintetten blei populær, og ensemblet blir kalla "en glimrende idé" av ein som i 1933 òg skryt av Halls arrangement:

Kanskje interesserte originalkomposisjonene av Zoltan Kodaly og Josip Slavensky sterkest, det var rene perler av fin, intim og munter kunst. Men også arrangementene... Hele 10 av programmets 17 nummer var med stort hell arrangert av Pauline Hall. Hennes utpregede sans for klangvirkninger er her kommet henne til stor nytte og hun har nesten helt undgået faren for ensformighet.⁹

Ein annan kritikar meiner Hall-kvintetten kjem opp mot The Comedian Harmonists i "harmonisk bølgende nyansering av melodiene,"¹⁰ og i ein kommentar til julesendingane i kringkastinga heiter det at "Pauline Halls kvintett er blitt en kulturfaktor i vårt folk fordi den har funnet en vei like inn i hjemmene og allikevel kommer med bud fra den store, rike verden."¹¹

Halls debut som arrangør av spirituals var etter alt å dømme i mai 1931. Då song ein kvartett av fire kvinner – som av ukjente grunnar kalte seg "de åtte" – "Swing Low" og "Little David" med Filharmonisk selskap på orkesterets første jazzkonsert nokosinne.¹² Issay Dobrowen dirigerte. Både på denne og ein konsert med overskrifta "Musikalsk reise til Amerika" i 1934 var Kari Aarvold Glaser klaversolist i George Gershwins *Rhapsody in Blue*. På sistnemnde song Pauline Hall-kvintetten spirituals med orkesteret. Gruppa heldt fram til 1938.

Sansen for spirituals og folkemusikk frå andre meir og mindre "eksotiske" land – som eg vil drøfte nærare i 5.3. – gir seg òg utslag i ei rad omarbeidingar av norske, svenske, danske og tyske folkeviser for barnetimens kor og orkester,¹³ mellom anna *Reggler og Rim*, som NRK sender mellom 1934 og 1936.¹⁴ I tillegg arrangerte Hall ei folkevise frå Litauen,

⁹ Sverre Hagerup Bull i *Dagbladet* 25.10.33

¹⁰ Emil Smith, udatert klipp frå ukjent avis, Halls utklipp på musikkssamlinga. Comedian Harmonists var mellom anna i Oslo i 1931, og gav ein "vidunderlig ualvorlig aften", ifølgje Sverre Hagerup Bull i *Dagbladet* 11.09.1931

¹¹ Udatert klipp, ukjent kjelde, Halls utklipp, NB Ms. Td54

¹² Ifølgje *Dagbladet* 07.05.1931

¹³ I praksis ensemble med klarinett eller fløyte, fagott, klaver, slagverk og kanskje eit strykeinstrument eller to. Sjå verkleste, vedlegg 1

¹⁴ Hall fortel om dette arbeidet i eit klipp datert 07.04.1934, ukjent avis, NB Ms. Td54. Opptak av et utval av songane, med klaver, finst i NRKs arkiv, sendt

som i klaverversjonen heiter "To unge elskende" for sopran og orkester. Songen blei framført med Filharmonisk selskaps orkester og Ingrid Traae Jersin som solist i november 1934, med tittelen "Zwei die sich liebten."¹⁵

Cirkusbilleder

28. april 1933 presenterte så Pauline Hall sitt neste orkesterverk, *Cirkusbilleder*, også det med Filharmonisk selskaps orkester. Dei tre satsane er utprega lydmålande, poengterte og knappe i forma, med langt sterkare neoklassisk preg enn Verlaine-suiten. Kritkarane er jamt over positive og fangar opp programmet. I *Morgenbladet* skriv Jens Arbo:

Pauline Hall opnådde best virkning med de to første av cirkusbilledene: "Parade", en frisk intrata, hvor miljøet blir levende og stilles i en marsjaktig relief gjennom en pointert instrumentbehandling. "Dyrene sover" interesserte ved orkestralt veltrufne, vittige detaljer og den mildt bølgende stemning som manet frem den ubekymret drøvtyggende rolig vegeerende atmosfære i dyrenes cirkus. "Klovnene danser" viste nye sider av komponistinnens evne til humoristisk klangillustrasjon, rytmiske raffinements og grotesker, men dansen var næsten forbi før den hadde begynt.¹⁶

Fleire kommenterer at satsane er svært korte. Ein seier "mønstergyldig knappe", hos ein annan heiter det at "Suiten har bare en feil, – den viser i for sterk grad Pauline Halls evne til konsentrasjon. De mange gode ideer og spirituelle innfall gir rikelig stoff til et langt omfangsrikere verk".¹⁷ T. V. kallar dei "noget korte" og noterer òg at han "orkestralt ikke har hørt noget fra [Hall] på lenge." Det var òg berre *Verlaine-suiten* som var framført til då.

07.04.1936. Karen Brandstrup song òg *Reggler og rim* på ein konsert med tittelen "Intim aften" 06.03.1934. Rolf Schüttauf var med på fløyte, Walther Schubert på slagverk.

¹⁵ Omsett av Gunnar Larsen. Konsertdato 22.11.1934

¹⁶ *Morgenbladet* 29.04.1933

¹⁷ Ukjente aviser, Halls klippsamling, NB Ms. Td54

4.1.2. Andre verdskrig: kamp og kvardagar

Krigen braut i dobbel tyding rett inn i kvardagen til Pauline Hall. Våren 1940 arbeidde ho med stoff til barnetimen i NRK, som stod på programmet i april. I eit brev til forfattaren Øivind Bolstad, som ser ut til å ha levert teksten,¹⁸ fortel ho:

Panikkdagen (10/4) mistet jeg mine utskrevne stemmer i trengselen. Selv var jeg hele tiden i Oslo, men det var vill forvirring den dagen og noterullen ble vekk. Jeg trodde imidlertid at alle utsikter til barnetimen var forsvunnet, men torsdag, den 11. april, ble det bestemt at den skulle gå av stabelen likevel, og jeg måtte i hui og hast skrive ut nye stemmer, men da kladdene også var vekk, kunne jeg ikke prestere det samme som før så det ble en del kortere enn opprinnelig tenkt, 36 min istedenfor 45. Alfred Solaas leste og gjorde det meget godt.¹⁹

Hall hadde på denne tida fleire planar i samarbeid med NRK. Den firesatsige orkestersonaten *Hverdagen* var bestilt for Kringkastings-orkesteret og skulle bli framført i august 1940. Men då den tid kom, hadde nazistane festa grepet om radioen og strauk verket av programmet. Edvard Sylou Kreutz hadde fått innpass i institusjonen og skulle bli programsjef frå september 1940.²⁰ Han var frå før ikkje vidare begeistra for Hall (sjå 3.3.3), men truleg ville *Hverdagen* blitt forkasta same kva fordi det var skrive over den venstreorienterte Rudolf Nilsens dikt, som no kunne tolkast som ein kritikk av okkupasjonsmakta:

Noe er verst å bære:
hverdagens langsomme strid,
alle de like, lunkne timer
som bare er rindende tid.

Aldri å løpe for livet
i snerrende kuleregn,
aldri få prente på fiendens pande
sin støvlehæls halvmånetegn.

¹⁸ Eg har ikkje greidd å finne ut konkret kva stoff dette dreide seg om, Bolstad skreiv på denne tida fleire hørespel. Sjå "http://no.wikipedia.org/wiki/%C3%98ivind_Bolstad." (lesedato 03.04.2012)

¹⁹ Brev til Bolstad 25.05.1940, NB Hs. 672

²⁰ Omtale i Gurvin og Anker, *Musikkleksikon*.

Aldri en skinnende seier —
et osende nederlag,
men lusesmå tap og gevinster
hver eneste dag.

Aldri få våge en kamp for
det land vi har drømt,
men viljeløs vandre og vandre,
til ørkenfreden fordømt.²¹

Så langt eg kjenner til, er verket ikkje blitt framført sidan. I løpet av dei første åra av okkupasjonen heldt Hall likevel fram med å komponere – først og fremst til teater. I tillegg til musikk til fire ulike teaterstykker i 1941 og 1942– meir om dette i 5.1.3. – skreiv ho monologen *Mannen i gata* til Carl Johan-revyen i 1942, til ein tekst som i likskap med mykje av Nilsens poesi kan kallast ”arbeidardikting” (sjå òg 5.2.1 og 5.3.1). Monologen blei òg framført på Den Nationale Scene i Bergen sommaren 1942, og på programmet for hausten stod *Lysistrata* med Halls musikk. Å få reist til Bergen for å oververe prøvene kravde fleire rundar med søknader til dei tyske styresmaktene for Hall, men fem dagar før premieren fekk ho stadfesta frå teaterdirektoratet ”at De no har tillatelse til å komponere musikken til Lussi Strata og at det no er nødvendig at De overvåker innstuderingen.”²² I eit intervju like etter krigen fortel Hall skadefro om korleis direktoratet i løpet av saksgangen òg hadde stava det klassiske greske dramaet ”Lucikvota” og ”Lupistrata”.²³

Hall hadde etter alt å dømme evna til å le av dette også mens saka pågjekk. Men ho og heile det norske musikk- og kulturlivet var på denne tida stadig sterkare styrt, for ikkje å seie knebla, av dei nazistiske styresmaktene, og var ofte i konflikt med dei. Verksemda i Ny Musikk hadde Hall lagt ned hausten 1940 – som eg kjem tilbake i kapittel 6.1.1. I teatra var det streik og arrestasjonar av skodespelarar og sjefar alt i 1941, og etter kvart blei det meste av verksemda, bortsett frå på revyteatra, lagt ned.²⁴ Einar Skavlan hadde blitt avsett som redaktør i Dagbladet i 1940, i mars 1942 blei han fjerna også som skribent, arrastert og sendt til Grini. Pauline Hall blei avsett som kritikar sommaren 1942, og måtte overlate plassen til den

²¹ Rudolf Nilsen, *Hverdagen* (Oslo: Gyldendal, 1929), s. 10.

²² Brev 22.10.1942, PE.

²³ *Dagbladet* 01.10.1945

²⁴ Lise Lyche, *Norges teaterhistorie* (Asker: Tell forl., 1991), s. 189ff.

meir tyskvenlege komponistkollegaen Trygve Torjussen. I ettertid har Ole Henrik Moe, som var aktiv i motstandsarbeidet og sjølv blei arrestert og sendt til Sachsenhausen, undra seg over at Hall aldri blei tatt til fange: det var fintar mot tyskarane i kritikane hennar, meinte han.²⁵

Same kva tydde tapet av kritikarposten at Hall tapte inntekt. Slik skriv ho til Bolstad i 1942 – frå ei ny adresse, ettersom heimen i Nobels gate er rekvirert:

Fra den økonomiske side sett er det selvsagt ikke bare morsomt, men jeg har tatt saken med stor ro. Jeg har nemlig prøvd så mye og levd så økonomisk usikkert i mange år at jeg er blitt – ja, hva skal jeg kalle det – lettsindig, optimistisk, hva De vil. Jeg regner med at jeg nok skal klare meg og så får jeg finne på noe. Det verste er skattene, men det skal nok gå.²⁶

Kan hende var Hall på eitt vis letta, både over å ikkje måtte halde skrivinga i *Dagbladet* innanfor det tyskarane aksepterte og over å ikkje vere arrestert? Brev til Bolstad, som er mellom svært få kjelder til Halls tankar om livet under krigen, seier ikkje stort meir om dette. Til gjengjeld gir dei små innblikk i heimleg strev. Hall takkar glad ja når Bolstad tilbyr seg å sende sild frå Bergen til Oslo og klagar over å elles måtte bruke alt for mykje tid på ”husarbeid, innkjøp, jakten etter mat, køståing m. m. m.”²⁷. Komposisjon blir det mindre av. I 1943 skriv ho:

Selv skriver jeg bare tøys nå for tiden, slik som tidene er, klarer jeg ikke å fordype meg i mer alvorlig og mer omfattende stoff. Da måtte en isolere seg fra verden omkring og hvem kan det i tider som disse.²⁸

I 1943 hadde store delar av musikklivet i Oslo trekt seg vekk frå dei offisielle arenaene. Mens nazistane overtok den viktigaste konsertsalen, Universitetets Aula, flytta eit rikt konsertliv så å seie heim – i stuene til folk med god plass. Her blei det halde ”foredrag med musikkseksempler”, som det gjerne måtte heite for at ein skulle ha lov til å samlast, og både aktiviteten og nivået på framføringane var høgt – sjølv om jødiske musikarar som fiolinisten Ernst Glaser og pianisten Robert Levin etterlét

²⁵ Intervju med A. K. 04.08.2008

²⁶ Brev 25.07.1942, NB Hs. 672

²⁷ Brev 20.07.1942, NB Hs. 672

²⁸ Brev 14.03.1943, NB Hs. 672

seg tomrom då dei måtte flykte i 1942.²⁹ I dette konsertlivet blei det ofte Halls rolle å stå for "foredraget", medan kjente musikarar sytte for den levande musikken. På programma stod ofte norsk musikk, og Hall hadde mellom anna innleiingar om Grieg, Bull og Svendsen og andre folkemusikkpåverka europeiske komponistar.³⁰ Ho gav òg undervisning i musikkhistorie ved Barratt-Dues musikkinstitut.³¹

Hall var altså motstandskvinne. Amalie Christie, som samarbeidde med henne både om konsertar og motstandsarbeid i ulike former, fortalde at det siste handla mest om å syte for trygg utveksling av hemmeleg informasjon. Hall omtalte ho som ein "helgardist", ei ho kunne stole fullt og fast på i ei tid då informasjon ikkje måtte kome på avvegar:³²

..sannferdig var hun. Sannferdig. Selv om de hadde trukket henne til bålet hadde hun ikke sagt et knepp.³³

Halls komponistverksemd ser ut til å stilne heilt av frå 1942-43. Den korte, patriotiske "Syng kvinnelig student" for damekor blei urframført i 1941,³⁴ og eit par songar med klaver blei truleg til i løpet av krigsåra, mellom anna til Nordahl Griegs dikt "17. mai 1940". Men då fri dommen kom, losna det tydelegvis. I juni 1945 blei Halls versjon av Arnulf Øverlands hyllingsdikt "Til kongen" framført side om side med anna nasjonalt repertoar av eit kor på 8000 kvinner og menn – det fylte heile slottsplassen³⁵ (sjå òg 6.3.1). I tillegg fekk Hall ferdig *Suite for fem blåsere* som blei urframført på den norske musikkveka i Oslo hausten 1945.

Programmet for denne veka er eit av mange teikn på at fleire norske komponistar hadde vore uvanleg produktive i okkupasjonstida. Sommaren 1945 konstaterer Olav Gurvin i ein artikkel: "Tiden gav en umåtelig sterk spenning, som for enkeltes vedkommende nok kunne virke noe lammende,

²⁹ Elef Nesheim, *Et musikkliv i krig: konserten som politisk arena: Norge 1940-45* (Oslo: Norsk Musikforl., 2007), s. 75ff.

³⁰ Fleire manuskript, NB Hs. Ms. fol 3991

³¹ Elef Nesheim, *Privat - i full offentlighet: Barratt Due musikkinstitut gjennom 75 år* (Oslo: Musikkinstituttet, 2002), s. 57.

³² Intervju med A. K. 13.02.2009

³³ Intervju med Olaf Eggestad 19.12.2008, sitert med løyve frå O. E.

³⁴ Av Kvindelige studenters sangforening, dir. Agnes Brevig, iflg. *Aftenposten* 15. mars 1941

³⁵ Reportasje i NRKs arkiv 13.06.1945

men som hos andre egget den kunstneriske skaperevnen.”³⁶ Som døme på det siste står Harald Sæverud, som hadde følt at ”mitt arbeid måtte bli en personlig krig på strupen mot Tyskland”³⁷ og skreiv to symfoniar, to symfoniske dansar, ein fiolinromanse og førti mindre verk for orkester og klaver under okkupasjonen. Klaus Egge skreiv ein symfoni, ein klaverkonsert, fleire orkestersongar, korverk og salmar i tillegg til den symfoniske høgsongen *Fjell-Norig*, og Fartein Valen signerte tre symfoniar, ein fiolinkonsert og fire andre orkesterverk, fleire korverk, klaverstykke, songar og verk for orgel. Pauline Hall kunne nok vore trekt fram som døme på ein av dei komponistane som blei kreativt lamma i løpet av krigen. Til blåsekvintetten som kom i 1945 hadde ho heller ikkje noko nasjonalt program eller storslåtte idear. Verket var halde i ein fransk-neoklassisk nøktern stil. Egil Falck Anderssen skriv:

I dette verket, som elles, taler Hall sitt eget språk. Det er nokså fremmed i norsk musikkliv. Hun står temmelig fjernt frå det som for tiden kalles ”ekte norsk” og hun drister seg fra tid til annan til å være komplett uhøytidelig. Også det er hun nokså alene om i norsk musikkliv....

Vi får en marsj, en rondeau, en vals og en polka. Alt her er grei tale; her er humør og humor, en snert av ironi, spillende artisteri og esprit.

Etter å ha hørt denne ytterst levende suiteen må en uvilkårlig tenke på humorens beske forutsetninger. Og det er en seier for komponisten.³⁸

Fagottisten Thorleif Nedberg framførte Halls suite med Den Norske blåsekvintett ei rad gonger frå 1950-talet av. Han fortel at Hall sjølv, på prøver med ensemblet, la vekt på det *teatrale* i verket: valesesatsen skulle vere parodisk, han skulle karikere temaet frå ”Tante pose” som blir sitert. ”Alla Marcia” skulle ikkje vere militant, men ha karakter av pantomime. Heile verket kunne godt minne om dokketeater, sa Hall – som hadde skrivne oppglødd om marionette-opera og pantomime frå Berlin.³⁹ Dessutan

³⁶ Sitert frå Nesheim, *Et musikkliv i krig: konserten som politisk arena: Norge 1940-45*, s. 126.

³⁷ Ibid.

³⁸ 10.10.1945, ukjent kjelde

³⁹ T. d. i *Dagbladet* 12. mars 1927, om ”Teatro dei Piccoli” sin marionetteversjon av barberen i Sevilla – med ”fin ynnde og humor.”

understreka ho at "Rondeau" ikkje refererte til den wienerklassiske rondo, men til den eldre, franske dansesatsen, og at valsen ikkje skulle ha wiener-"schwung", då heller ein viss dekadent snert.⁴⁰

Kan hende var dette Halls måte å ta avstand frå tyskarane på i 1945? Hall, som sjeldan ville karakterisere sine eigne verk, ville nok neppe sagt det så direkte sjølv. I eit intervju i 1968 ber Haagen Ringnes henne om å introdusere suiten:

- Er det noe de har lyst til å si i tilknytning til det verket?
- Nei, det er i grunnen ikke det. Ikke annet enn at den ble skrevet sommeren femogfjor. Og at den ble oppført høsten femogfjor. Og at den så omsider ble oppført igjen i fjor høst, og nu har den plutselig fått ben å gå på.
- Ja, nå skal vi snart få oppleve både bena og musikken. Men altså, hvorvidt Pauline Hall var i dårlig eller godt humør da hun skrev blåsekvintetten, det har ingen relevans her?
- Ja, ja – det var jo sommer... Og vi var fri.⁴¹

4.1.3. Pauline og Caro: yrkeskvinner under same tak

Det er liten tvil om at andre verdskrig gjekk tungt inn på Pauline Hall og ramma hardt, profesjonelt og privat. Men gjennom kjeldene ser vi òg ei kvinne som lenge held på galgenhumoren og skriv varmt om nære forhold i livet. I brevet der ho fortel at ho er blitt avsett frå *Dagbladet*, legg ho til:

Dessuten har også denne saken sine lyse sider – som alt annet. Jeg flyttet 1. juni til en gammel og god venninne som er så noenlunde i samme båten og håper vi fortsatt får lov til å bo. Adressen er Munkedamsveien 75 (Oslo).⁴²

Den omtalte venninna var Caro Olden, og dei to skulle dele same adresse til Pauline døde i 1969. I første omgang skulle gleda over sam-buarskapen likevel bli kortvarig. I mai 1943 blei Caro arrestert og sendt til Grini for "eksportorganisasjon"⁴³ – truleg for å ha hjulpet jødar og mot-standsfolk til å flykte. Etter dette kjem ingen fleire brev til Øivind Bolstad,

⁴⁰ Intervju med A. K. 02.02.2012

⁴¹ NRK 22.07.1968

⁴² Brev til Øivind Bolstad 25.07.1942, NB Hs. 672

⁴³ Børre R. Giertsen, *Norsk fangeleksikon: Grinifangene* (Oslo: Cappelen, 1946), s. 277.

ikkje før i 1946. Medan Caro var på Grini, i desember 1943, blei heimen deira råka då eit lager med 1200 tonn ammunisjon tok til å brenne på Filipstadkaia, med katastrofalt resultat. I heile området blei hus skadde eller totalskadde.⁴⁴ Mellom dei verst råka var Einar Skavlans husvere litt lenger ned mot kaia i Munkedamsveien 78, og Hall måtte òg flytte ut ei tid. Ifølgje ein passersetel datert to dagar etter eksplosjonen, 21. desember, har ho frå då løyve til å "dra hjem til leiligheten for å rydde opp".⁴⁵ Etter det som må ha vore fem lange månader til, kom så Caro tilbake, i mai 1944.

Kva tid dei to kvinnene møttes første gong, er usikkert. Men frå midten av 1920-talet går eg ut frå at dei har visst om kvarandre frå presse-miljøet i Oslo. Olden var opphavleg frå Trondheim der ho hadde den første journalistjobben sin i *Adresseavisa*, frå 1908 til 1918. Derfrå gjekk vegen til fem år i *Stavanger Aftenblad*, der ho først og fremst var teaterkritikar. I 1920 og 1921 hadde Olden reisestipend og rapporterte frå Berlin, London og Paris, og frå 1923 var ho stasjonert i Oslo, først i *Arbeiderbladet*, så i ein periode fram til krigen som frilansar, mellom anna som redaktør av tids-skriftet *Film*.⁴⁶

Som del av frilansverksemda på 1930-talet redigerte Olden *Yrkeskvinnen*, gitt ut av Norges Yrkeskvinnens landsforbund.⁴⁷ Det var stifta i 1931 som del av International Federation of Business and Professional Women, og Olden var leiar av lokalavdelinga – Oslo Yrkeskvinnens klubb – fram til 1938. Ho var òg sekretær i og ei ein periode visepresident i den internasjonale organisasjonen.

I den lokale klubben var òg Hall aktiv, i fleire periodar som nestformann. Protokollane frå 1930-talet gir innblikk i eit levande miljø av engasjerte kvinner, som arrangerer møte med føredrag om ulike tema, frå bustadsproblem og barnetrygd via industrialisering og krig til nye skodespel og musikk, og dei arrangerer marknad med sin eigen kabaret i 1932 (sjå 5.2). I 1936 står Olden i spissen for ein nordisk sommarleir på Hundorp, og i *Urd* rapporterer Lise Lindbæk både om dei aktuelle kvinne-

⁴⁴ Ottar Samuelson et al., *Det var her det skjedde: Oslo under andre verdenskrig - sett i dag* (Oslo: Dinamo, 2008).

⁴⁵ PE

⁴⁶ Nekrolog i *Aftenposten* 05.08.1981, "Jubilant", i *Journalisten*, september 1933

⁴⁷ Ved stiftinga og fram til 1934 heitte organisasjonen Norges Selverhvervende Kvinners Landsforbund. Det var Oldens framlegg å endre nemninga til *yrkeskvinner*, noko som først fekk gjennomslag i Oslo. Sjå protokollar, RA.

sakstema og om song, sol, god mat og mykje latter.⁴⁸ Årsmeldinga for 1937/38 fortel at Hall har gått gjennom operaens historie ein kveld, med døme sungne av Bergljot Bergh Knudsen, og har orientert om *Tolvskillingsoperaen* ein annan gong. Klubben arrangerer studiesirklar i fransk og startar ein dramatisk klubb – det siste i regi av Caro Olden, som hadde leia Oslo Arbeidersamfunds teater på 1920-talet. Då ho fyller 50 hausten 1937 feirar klubben med "en stilfull fest for henne på Continental". Men vanlegare er øl- og pølsefestar. Frå ein fest i mars 1938 blir det referert at Dagmar Matthiasen song "under stor begeistring akkompagnert av Pauline Hall, det var fellessang (y.k.k-sangen og andre muntre sanger) og festen varte til i 1-tiden da man brøt op etter en i alle deler vellykket aften."⁴⁹

Året etter er journalist Lindbæk tilbake, då for å fortelje om "Den siste fasen i den spanske borgerkrig" som ho har føljt frå fronten.⁵⁰ I 1939 går Olden av som formann med ein tale der ho minner om den spente situasjonen i verda. Bladet *Yrkeskvinnen* går inn i 1942, og på første møte etter okkupasjonen, ein freds- og jubileumsfest 12. juni, minnes klubben to medlem "som i 1942 måtte sette livet til på grunn av sin rase".⁵¹

Etter krigen er Olden enno aktiv i den internasjonale greina av organisasjonen, mens det ser ut som Hall konsentrerer seg om oppgåver i musikklivet, og i liten grad flaggar at ho har vore involvert i organisert kvinnesaksarbeid. Eg vil rekne med at ho som kritikar i eit mannsdominert musikkmiljø neppe ville styrkt ein fagleg autoritet ved stadig å poengtere at ho var kvinne, og endå mindre organisert kvinnesakskvinne. Når ho – som omtalt i 3.3.1 – skildra kor vanskeleg kvinnelege komponistar hadde det, knytta ho heller dette til historiske vilkår og fordomar knytt til det å drive med kunst, enn til ein samtidig kvinnekamp på tvers av yrkesgrupper. Men det går sjølvstilt ingen skarpe skiljelinjer mellom dei ulike formene for engasjement her.

Å trekkje fram Oslo Yrkeskvinnens Klubb er likevel interessant ut over å dokumentere at Hall – saman med Olden – var engasjert her. Like viktig er at det fanst miljø utanfor musikkfeltet der Hall hadde viktige

⁴⁸ *Urd* nr. 36 1936

⁴⁹ Årsmelding 1937-38, protokoll i RA

⁵⁰ For meir om Lindbæk, sjå Sigrun Slapgard, *Krigens penn: ein biografi om Lise Lindbæk* (Oslo: Gyldendal, 2002).

⁵¹ Årsmelding 1945-46, protokoll i RA

venskap, fekk inspirasjon til eige arbeid og til og med hadde eit nettverk med ei viss makt i kulturlivet.

I medlemslistene til YKK er eit breitt spekter av yrke representert – frå "kontordame" og "sykepleierske" via "sangpedagog" og "danserinde" til "arkitekt", "komponist" og "lege."⁵² Mellom dei ser journalistane ut til å vere relativt mange, og ei av dei er *Dagbladets* Marie Fernley alias "Mais". Ved nærare ettersyn er det påfallande kor mange intervju med Hall ho har signert – i avisa, pluss fleire artiklar i *Norsk Dameblad* frå tida ho var redaktør der på 1950-talet⁵³ – som alle er flittig siterte i arbeid om Hall sidan. Slik kan Halls offentlege profil, som no er historisk, ha blitt nokså sterkt prega av éin journalist, over tid ein kollega i same avis, med ein agenda om å bidra til at kvinner som Hall kom "opp og fram". At denne journalisten, med mindre ho har ei namnesøster, òg syng i Pauline Hallkvintetten – som m. a. opptreir på arrangement i regi av Oslo Yrkeskvinnens klubb – og dirigerer barnetimens kor, som Hall skriv musikk til, fortel om fleire nære band.

I boka *Kvinner i norsk presse gjennom 150 år* står desse sterke stemmene i *Dagbladet* frå mellomkrigstida side om side: Lise Lindbæk, Marie Fearnley, Caro Olden og Pauline Hall.⁵⁴ Etter krigen heldt Caro Olden og Pauline Hall fram i *Dagbladet*, den eine som kulturjournalist og teaterkritikar, den andre som musikkritikar. Frå tid til annan finn vi signaturane side om side; Olden har vurdert eit skodespel, Hall teatermusikken til det same, eller som då dei begge skreiv om opninga av Den Norske Opera i 1959, Hall som kritikar Olden som reportar under signaturen "c."⁵⁵ Det dukkar òg opp stoff om Ny Musikk's arbeid under denne signaturen (sjå. 6.1.4). I det felles nordiske tobandsverket *Kvindens Arhundrede* frå 1949 – med den visjonære undertittelen *Hun med ham i*

⁵² Henta frå medlemslista frå 1934, lagt ved lovene, RA.

⁵³ I *Dagbladet* m. a.: "Skjøger og tiggere", om *Tolvskillingsoperaen* 29.09.1930; "Ukens portrett" 08.11.1930; "Pauline Hall til Filharmoniske?" 20.07.1931, om "Smeden og Bageren" 03.05.1932, "Nordens eneste kvinnelige symfoniker" 13.09.1934. I *Norsk Dameblad*: omtale til Halls 60-årsdag i nr. 9 1950, om ISCM-festivalen i nr. 6 1953 og og "Et kvarter med Pauline Hall" 14. mars 1959.

⁵⁴ Reidun Kvaale, *Kvinner i norsk presse gjennom 150 år* (Oslo: Gyldendal, 1986), s. 151-58. Sjå òg Hans Fredrik Dahl, *Utskjelt og utsolgt* (Oslo: Aschehoug, 1993), s. 406-11.

⁵⁵ *Dagbladet* 17.02.1959."c." for Caro iflg. Hans Fredrik Dahl, e-post 26.09.2012

*verdens fremtid*⁵⁶ – er Olden redaktør for kapitla om Noreg. Her er artiklar om kvinnesakshistorie og politikk, om skoleverk, yrkesliv og kultur. Om teater og musikk skriv Olden sjølv. Framstillinga av kvinnelege komponistar nemner Frederikke Egeberg før fleire avsnitt blir vigde Agathe Backer Grøndahl. Så følgjer:

Den betydeligste nålevende kvinnelige komponist er Pauline Hall... Hun har ikke bare vært en skapende kunstner, men fra sin start i norsk musikkliv har hun med utpreget kampglede kjempet mot transsynet i norsk musikk⁵⁷

Etter ein gjennomgang av Halls verksemd både som komponist, kåsør og skribent heiter det: "I tiden mellom Agathe Backer Grøndahl og Pauline Hall er det noen få kvinnelige komponister."⁵⁸ Olden nemner mellom andre Signe Lund, Inga Lærum Liebig og Borghild Holmsen. Kan hende er dette om lag slik dei fleste som var kjent med området ville skrive om kvinnelege norske komponistar i 1949. Men i lys av at Hall og Olden på dette tidspunktet var sambuarar, blir framstillinga påtakeleg favoriserande. På den andre sida ser ikkje bokverket ut til å ha fått eit stort nedslagsfelt – det blei trykt i få eksemplar, og er vanskeleg å få tak i i dag. At Olden kunne skrive slik, indikerer slik kanskje noko anna like interessant: at to kvinner som delte bustad på denne tida ikkje offisielt var rekna som eit par, men som venninner og kollegaer.

Kjærleiksforholdet mellom Pauline og Caro er berre antyda i tidlegare framstillingar av Hall,⁵⁹ men ut frå det mine munnlege kjelder fortel,⁶⁰ var det noko dei fleste i kunstnar- og journalistmiljøa visste om – og aksepterte. Samtidig finst ein viss ambivalens i andre samanhengar. Ein slektning av Hall fekk inntrykk av at det låg press frå familien bakom, då ho etter nokre år fekk sitt eige husvære – vegg i vegg med "venninna."⁶¹ I

⁵⁶ Caro Olden, "I musikkens verden," i *Kvindens aarhundrede*, red. Ester Scheel (Odense: Bogforlaget Codan, 1949).

⁵⁷ Ibid., s. 286.

⁵⁸ Ibid., s. 287.

⁵⁹ Arne Nordheim gik så langt, at han udtalte, at hun skjulte hemmelighed. Pauline Hall blev aldrig gift, men delte i mange år leilighed med veninden, journalisten og kollegaen på "Dagbladet", Caro Olden" heiter det i Faurdal, "Pauline Hall (1890-1969): komponist og overgangskvinde i norsk musikkliv", s. 54.

⁶⁰ Intervju med Ole Henrik Moe 04.09.2008, Solveig Levin 03.09.2008, Eva Bergh 29.05.2008.

⁶¹ Intervju med Inger-Merete Hall 29.08.2006.

meir offisiell samanheng, i eit brev til Aksel Agerby, leiar av den danske seksjonen av ISCM, skriv Hall slik:

Må fortelle deg at jeg omsider etter nesten syv års boen til låns hos Caro Olden endelig har fått min egen leilighet – i samme hus som jeg bor i nå. Snart – når lukten av ny-malingen har gitt seg, skal jeg flytte inn. Gleder meg umåtelig til det.⁶²

I korrespondanse frå seinare i livet, blir det utveksla helsingar "til Caro" på same måte som Hall helsingar til andres ektefeller. Brev og postkort frå Pauline, som Caro har etterlate seg, er òg nære og kjærlege, og ei dagbok frå ein ferietur til Nord-Noreg i 1960 er ei lun og til dels vittig framstilling av eit eldre par på tur. Når Pauline dør i 1969, vitnar kondolanshelsingane tydeleg om at Caro har mista den som har stått henne aller nærast i livet.⁶³ Olden levde til 1981, dei siste åra på aldersheim i Trondheim. I eit intervju til 90-årsdagen gjorde *Adresseavisa* stas på den første kvinna i redaksjonen med eit stort intervju. Olden fortalde:

- Hukommelsen er ikke hva den var. Men jeg husker, jeg husker så meget. Også min beste venninne i livet – komponisten og musikkritikeren Pauline Hall. Vi holdt sammen i mange år.⁶⁴

Det meste frå åra dei to delte, er privat og borte. Men både privat og profesjonelt delte Olden og Hall mange felles interesser: journalistikk, kunst, musikk og teater, organisasjonsarbeid med internasjonale greiner, reiser og språk. At dei frå 1942 blei to om å betale husleiga, gav nok òg ein økonomisk tryggleik, som var sårt tiltrengt – særleg for Hall.

⁶² Brev 22.02.1949, DK-Kk ISCM, boks 4

⁶³ PE

⁶⁴ *Adresseavisa* 14.09.1977

4.2. "Å få råd til å ha tid"

Som omtalt i 2.3.1 og 3.3.3, utvikla det å vere komponist seg i stadig sterkare grad til eit *yrke* i løpet av Pauline Halls levetid. Gjennom arbeidet til organisasjonar som Norsk Komponistforening og TONO, blei dei offentlege stipendordningane sterkare og rettane til vederlag styrkt. Samtidig blei makta til å dele ut stipend, særleg dei større, meir sentralisert og kriteria for kven som blei rekna som profesjonelle komponistar, strengare. Mens Hall tidleg i livet søkte støtte frå ei rad private fond og legat, med til dels ulike føremål – inkludert å støtte utdanning av kvinner spesielt (sjå 3.1.3 og under) – blei ho seinare meir avhengig av departementsutnemnde komitear, som i praksis ofte tilsvarte leiinga i komponistforeininga. Når dei delte ut statens kunstnarløn, utviste dei både økonomisk og symbolsk makt over kven som var verdige til å vere komponistar på full tid. I vurderingane av kandidatane spelte nødvendigvis både estetiske, personlege og kulturpolitiske kriterium inn.

I det vidare vil eg sjå nærare på korleis denne utviklinga, saman med private forhold, slo ut for Hall. Tanken er at undersøkinga vil kunne seie noko både om henne og om kriteria og maktforholda – diskursane – som låg til grunn for vurderinga av verksemda som komponist.

4.2.1. Private stipend og små vederlag

Halls søknader om komponiststipend er relativt mange. Når eg vel å bruke ein del plass på å referere dei, har det fleire grunnar. Viktig er at søknadene inneheld interessante framstillingar av Hall og livssituasjonen hennar til ulike tider. Ein annan er at eg vil gi eit inntrykk av om Hall fekk spesielt få stipend, særleg i forhold til av mannlege kollegaer. Derfor har eg tatt med informasjon om andre som fekk stipend dei åra Hall søkte, stort sett i fotnotar. Hovudintrykket er at Hall får relativt god uttelling for søknadene, men at dette ikkje gir nok til å leve av.

Som nemnt i 3.1.3. søkte Hall sitt første stipend, Tollkasserer Schäffers legat, i 1912, då ho var knapt 22 år gamal. Etter avslaget reiste ho

til Paris og søkte ikkje igjen før etter farens død i 1914. I 1915 og 1916 fekk Hall avslag, men i 1917 – etter debutkonserten – blei ho tildelt legatet, på 400 kroner. Faurdal hevdar, på bakgrunn av tidlegare avslåtte søknader frå kvinnelege komponistar, at tildelinga til Hall markerer eit historisk skilje, ei større opning for å gi stipend til kvinner.⁶⁵ Dette blir styrkt av at Enkedronning Josephines Legat, som Hall fekk året før, var øremerkt utdanning av kvinner. "Bestyrelsen" for A. C. Houens legat for kunstnarar var kan hende meir konservativ. Dette legatet søkte Hall kvart år frå 1914 til og med 1926,⁶⁶ utan å få det. Mellom komponistane som fekk dette, var Eivind Alnæs, Per Reidarson, Hjalmar Borgstrøm⁶⁷ og Eivind Groven.⁶⁸

I ein søknad til Lammersfondet i 1931 oppgir Hall at ho mellom 1917 og 1929 – i tillegg til Tollkasserer Schäffers legat – har fått Statens komponiststipend to gonger etter kvarandre (på 1500 kroner kvart år), Hans A. Benneches og A. O. og Agathe Backer Grøndahls legat (på i alt 1200) og Olaf Schous legat (på 1400 kroner).⁶⁹ I tillegg viser ho til at ho har fått Sigurd Lies legat i 1928, som blei delt ut til "en verdig trengende skapende musiker, der ved sykdom, overanstrengelse eller andre ulykker er blitt helt eller delvis arbeidsudyktig".⁷⁰ Hall hadde med andre ord svak helse på denne tida, som gjekk ut over økonomien.

Dette er etter alt å døme verken spesielt få eller små stipend. Men Halls ambisjonar kravde sitt. Som omtalt i 3.1, måtte Ludvig Irgens-Jensen og den velstående familien hans trå til då underskotet skulle dekkjast etter at han og Hall og Arne Eggen hadde leigd Filharmonisk selskaps orkester. Då ho er tilbake frå Berlin tidleg på 1930-talet har ho tydelegvis igjen vendt seg til Irgens-Jensen for hjelp. Ut frå private brev i juli 1932 og januar 1933 ser det ut til at ho har tatt opp eit lån som han har stilt som

⁶⁵ Faurdal, "Pauline Hall (1890-1969): komponist og overgangskvinde i norsk musikk", s. 22.

⁶⁶ 1921 kan ha vore eit unntak, frå dette året er ingen søknad arkivert.

⁶⁷ http://no.wikipedia.org/wiki/Houens_legat (lesedato 17.03.2012)

⁶⁸ Notis i *Dagbladet* 14.05.1927

⁶⁹ I søknad datert 07.03.1931, NB Hs. Ms.4° 3640. I søknader til same fond på midten av 1930-talet oppgir Ola Hjellemo (f. 1873) og Gunnar Gjerstrøm (f. 1891) begge å ha fått to stipend på til saman 1000-1500 kr. På same tid har Eivind Groven (f. 1906) fått fire stipend, om lag like mange som Hall, mens Klaus Egge (f. 1906) har fått to på i alt 1000 kr.

⁷⁰ Mathieu Berckenhoff, *Boken om Filharmonien: symfoniorkesterets opprinnelse og utvikling i Oslo* (Oslo: Filharmonisk selskap, C. Dahls bok & kunsttrykkeri, 1929), s. 85.

kausjonist for. Begge gonger må ho be banken om å vente med å betale avdrag og ho treng hans underskrift på søknaden. Her fortel Hall at ho er mykje på Hamar fordi mora er sjuk: "For tiden er jeg husbestyrerinne og det er ikke mitt speciale"⁷¹ heiter det i det første brevet, og eit halvt år etter er ho igjen i heimbyen:

Det er liten utsikt til helbredelse, men antagelig blir det et langt sykeleie. Det er dette forhold som vanskeliggjør bl. a. en fortere ordning av vårt "mellemværende."⁷²

Ulikt Irgens-Jensen har Hall ingen velstående familie å lene seg på. I staden representerer familieplikter tap av inntekt: Hall reiste til Hamar for å stelle ei dødssjuk mor, og stilte opp for den eldste broren, Hans, som i mange år var arbeidsufør. I eit brev frå 1942 skriv ein ven til ein annan:

[Pauline] har hatt så mange vanskeligheter de siste år. Tenk hun betalte i lang tid for sin eldste bror som led av hukommelsestap og måtte bo på landet. Nei livet har ikke vært lett for henne, stakkar, men hun sier aldrig noe selv og liker ikke at noen beklager henne.⁷³

Hall får stipend frå *Fondet for skapende tonekunst*, som ein komité frå Norsk Komponistforening innstiller på vegner av departementet, for første gong i 1931.⁷⁴ Søknaden er strengt tatt berre eit brev der det står at ho har hørt om fondet og vil vite meir om saka, men resulterer i 400 kroner. I 1933 søker ho igjen etter "en meget slitsom og lite innbringende høstsesong" og får tildelt 250 kroner.⁷⁵ I 1935 hevdar ho at ho "har levd på lån siden ferien", og at den einaste faste inntekta er frå *Dagbladet* (166 kroner i månaden). Også denne gongen får ho stipend, 300 kroner.⁷⁶ I 1932 og 1934 ser det ikkje ut som Hall har søkt.

⁷¹ Brev til Irgens-Jensen 07.07.1932, PE

⁷² Brev til Irgens-Jensen 27.01.1933 PE

⁷³ Brev frå Ole Christian Hjelle til Mathilde Røer 04.12.1942, PE

⁷⁴ Dette året blir stipend også tildelt Gunnar Gjerstrøm, Erling Kjellsby, Fridtjof Spalder, Trygve Torjussen og Torolf Voss.

⁷⁵ Søknad datert 18.10.1933, RA. Dette året blir stipend på mellom 200 og 500 kroner også tildelt Arne Eggen, Sparre Olsen, Sverre Hagerup Bull og Alfred Andersen Wingar

⁷⁶ Dette året blir stipend på mellom 300 og 600 kroner også tildelt Halfdan Cleve, Klaus Egge, Eilif Gulbrandson, Andreas Haarklou, Sigurd Islandsmoen og Trygve Torjussen

Hall sender stipendsøknader til fondet også i 1938, 1939, 1940 og 1946. Men no er dei forgjeves, sjølv om alle breva skildrar vanskelege arbeids- og økonomiske forhold.⁷⁷ I 1939 skriv ho:

Min økonomiske stilling er for tiden meget slett på grunn av sykdom i min nærmeste familie og forpliktelser dette har medført for meg siden tidlig på året, jeg har måttet oppta lån for i det hele tatt å klare å skaffe meg det daglige brød. Det kompositoriske arbeid jeg har vært beskjeftiget med, har ligget nede den siste tiden da jeg har hatt så mye annet å slite med.⁷⁸

Hall fekk Grøndahls legat igjen i 1933 og Olaf Schous legat igjen i 1935 og 1940, alle desse på 600 kroner, pluss 800 frå TONOs fond i 1933, og oppgir at ho har fått anna støtte også frå TONOs og kyrkjedepartementet sine fond.⁷⁹ Frå rundt 1935 ser det likevel ut til at ho er hamna i ein situasjon der det er vanskeleg å kome vidare som symfonisk komponist. På dette tidspunktet er ho blitt fast kritkar i *Dagbladet*, ei verksemd som tar tid, samtidig som ho i fleire søknader argumenter for at løna frå avisa ikkje er nok å leve av. Det framstår nærmast som om ho er redd for ikkje å bli tildelt stipend som komponist fordi ho har blitt kritkar, noko som er "betalt" på anna hald. I ein søknad heiter det:

Jeg tror jeg skulle få en del arbeid fra hånden om jeg fikk et arbeidsstipendium så jeg kunne nytte det omkring jul og nyttår da jeg antagelig får en del fritid pga. den vanlige pausen i konsertene. Jeg kunne eventuelt få vikar i januar måned og muligens til 15. februar og få arbeidet i forholdsvis ro.⁸⁰

Hall fekk avslag på denne og stadig fleire søknader fram mot andre verdskrig. Dermed blei det ikkje tid nok til å ferdigstille større verk, som ho ved fleire høve understrekar at ho treng ekstra mange arbeidstimar til. Ho er altså lite produktiv samanlikna med mange samtidige komponistar. Samtidig er ho i den situasjonen at verka ho alt hadde ferdigstilt, særleg dei for orkester som kunne gitt eit større vederlag, blir nokså sjeldan

⁷⁷ Desse åra blei stipend tildelt Klaus Egge, Fridtjof Kristoffersen, Halvard Johnsen, Eilif Gulbranson (alle i 1938), Klaus Egge, A. Haarklou, T. Torjussen (i 1939) og Karl Andersen, Harald Lie, Geirr Tveitt (i 1940).

⁷⁸ Søknad datert november 1939, RA

⁷⁹ I følgje søknad til Fondet for skapende tonekunst 1940, RA

⁸⁰ Søknad datert 10.11.1940, RA.

framført, og få andre blir publisert. Dermed får ho få inntekter av desse, og slik endå mindre tid til å komponere.

I statistikken over framføringar i regi av NKF's egne tiltak i åra 1917-1942,⁸¹ er Hall berre representert med "Foire" frå *Verlaine-suiten* – frå den omtalte Nordiske musikkfesten i 1934 – og tre romansar. I samanlikning er Arne Eggen representert med 1. og 2. sats av symfoni i g-moll og fleire orkesterromarbeidingar, m. a. frå *Olav Liljekrans*, pluss romansar. Eivind Groven, Harald Sæverud og Klaus Egge, pluss Per Reidarson og Marius Moaritz Ulfrstad har òg fått framført fleire orkesterverk i regi av NKF.

Påfallande mange av verka har nasjonale motiv, men også dei meir internasjonalt orienterte er relativt sterkt representerte: Ludvig Irgens-Jensen med fleire romansar, pluss orkesterverka *Passacaglia* og *Tema con variazioni*, som er oppførte i alt fem gonger, og Fartein Valen med *Ave Maria* og *Pastorale*.

Verlaine-suiten blei ikkje framført mange gonger etter urframføringa, trass kritikarrosen. Som omtalt i 3.1.7 sette orkestra i Bergen og Oslo han på programmet i 1929 og 1931. Men mellom 1946 og 1965 skal suiten ikkje ha blitt framført i konsertsalen – berre i radio.⁸² Dette er tynt. På den andre sida heldt ikkje Hall nokon høg profil som orkesterkomponist etter 1930, og i alle fall ikkje etter 1935. Ho skreiv, men til teater (sjå 5.1.3), som var betalt, men der TONO-satsane for kvar framføring var lågare enn til konsertframføringar. I 1949 protesterer Hall på systemet på vegner av sin eigen *Andante*⁸³ og Fartein Valens *Pastorale*. Verka, som opphavleg var skrivne til konsertbruk, er brukt i teater og dermed sett i lågaste TONO-kategori.⁸⁴ Også romansane hennar hamnar der, når dei blir framført av kabaretartisten Elisabeth Reiss (sjå 5.2.1). Dette opprører tydelegvis Hall. I tillegg ser det å skrive scenemusikk og vere instruktør ikkje ut til å vere noko å få kunstnarstipend for – noko eg vil kome tilbake til under.

I eit intervju i 1945, i samband med urframføringa av *Suite for blåserne*, kjem Hall tilbake til utfordringane med å vere kvinneleg komponist. Her poengterer ho at vanskanene ikkje berre er knytte til fordomar mot

⁸¹ I Egge, *Norsk komponistforening gjennom 25 år*.

⁸² Ifølgje programhefte til Oslo-filharmoniens framføring 24.11.1965

⁸³ Det går ikkje fram akkurat kva verk ho refererer til her.

⁸⁴ Brev til Valen 30.09.1949, NB Hs. 277. Eg har ikkje funne ut om Hall fekk gjennomslag i TONO.

musikken ein presterer, men like mykje til oppgåver knytt til omsorg og hushald som kjem i veggen for arbeidet:

- Det *er* fordom mot en kvinnelig komponist, det er det ikke tvil om. Og så er det også det, at hvem skal stoppe ens strømper, bøte ens klær, koke ens mat og stå i kø for en? Slikt slipper en mann

I same intervju blir ho konfrontert med sine eigne utsegner om at kritikarar ikkje bør vere fagmusikarar (sjå kap 3.3.3). Likevel blei ho kritikar parallelt med komponistverksemda:

- Ja, etter at jeg var blitt spurt fem ganger sa jeg ja.
- Husleien?
- Nettopp.
- ...
- Hva ønsker De nå for Dem selv?
- At jeg skal få råd til å ha tid.⁸⁵

4.2.2. Kamp for kunstnarstipend

Etter krigen ser Halls privatøkonomi ut til å ha blitt meir stabil, både gjennom kritikarverksemda, oppdrag i teatra og av private grunnar (sjå 5.1.3 og 4.1.3). Men frå arbeidet som komponist for konsertsalane har ho minimale inntekter, og opplever sjølv at ho må kjempe for anerkjening. I oktober 1945 har blåsekvintetten hennar akkurat blitt framført på den norske musikkveka i Oslo, med suksess. Men i slutten av månaden hevdar ho at hennar verk er det einaste frå musikkveka som ikkje blei framført for komponisten Vissarion Sjebalin då han like etter var gjest i komponistforeininga. Dette konfronterer ho formann Klaus Egge med, og refererer samtalen i eit dagboknotat.⁸⁶

KE: De måtte jo ha tre ekstramusikere.

PH: Var det grunnen – ?

KE: Jeg vet ikke, mangel på omtanke, uoppmerksomhet.

PH: Det var altså ikke de 3 musikere da? De kan vel være mann for å gi grunnen, jeg kan godt tåle kritikk.

⁸⁵ *Dagbladet* 01.10.1945

⁸⁶ 22.10.1945, PE.

Egge hevdar vidare at eit opptak av Halls kvintett var blitt spelt for Sjebalin i Kringkastinga, noko Hall seier ikkje stemmer fordi ho hadde nekta opptaket. Igjen spør ho om dei tre ekstra blåsarane var grunnen.

KE: Det var ingen grunn.

PH: Det var en interessant opplysning. Jeg vil bare si Dem at jeg synes det var veldig dårlig gjort og at jeg ikke synes jeg hadde fortjent det.

Slik eg tolkar både denne samtalen, og situasjonen vidare i etterkrigsåra, er Hall nokså sår, og føler seg tilsidesett som komponist i eit miljø som faktisk er meir mannsdominert på 1950- enn på 1920- og 1930-talet (sjå 3.3.3). Det er ikkje til å kome frå at Egge var ein svært sentral maktperson på dette feltet. Han var leiar av Norsk Komponistforening frå 1945 og heilt til 1972, og hadde tunge verv også i TONO, Statens kunstnarråd og andre sentrale organiasjonar og komitear. Dessutan var han kritikar i *Arbeiderbladet* frå 1945 til 1974. Det er slik ikkje urimeleg å tru at Hall – som òg skulle bli ei sterk offentleg stemme i musikklivet – kan ha blitt oppfatta som ein slags konkurrent, og at han kan ha bidratt til å marginalisere henne – også fordi ho var kvinne.

Det siste er det vanskeleg å finne heilt eksplisitte spor etter, men etter mitt syn er det påfallande at Egge er den einaste som peiker på Halls kjønn i avisomtalen til 60-årsdagen hennar i 1950. I ein elles rosande artikkel, hevdar han at ho er "den første norske kvinne som kan kunsten å skrive for orkester"⁸⁷ Om han ikkje kjente til eller berre overser orkesterverka til Agathe Backer-Grøndahl og Signe Lund, er usikkert, men slik understrekar han i alle fall kvinners – og Halls – status som "den andre" i forhold til mannlege kollegaer.

Hall på si side omtalar Egge som "håpet i norsk musikk nå og en veldig arbeidskraft" i brev tidleg på 1940-talet.⁸⁸ Som Ny Musikk-formann var ho frå 1938 òg avhengig av eit godt samarbeid med Norsk Komponistforening, og ho sytte for å setje Egges musikk på programmet både nasjonalt og internasjonalt (sjå kapittel 6.1.5). Men når ho i private brev mot slutten av 1950-talet kallar Egge "den lille tersen"⁸⁹ vitnar det om eit behov for å "detronisere" eit maktmenneske som ho frå tid til anna var på

⁸⁷ *Arbeiderbladet* 02.08.1950

⁸⁸ Brev til Øivind Bolstad 14.03.1943, NB Hs. 672

⁸⁹ I fleire brev til Sverre Bergh 1955-68, NB Hs. 673. Intervallet e-g er som kjent ein liten ters.

kollisjonskurs med. Ei som kjente begge godt privat, karakteriserer dei som to markante personar med sterke meiningar, men at Hall nok var "meir elastisk" og mindre opptatt av å fremje sin eigen person.⁹⁰

Hall blei innstilt til å få statens kunstnarløn første gong i 1954. Søknaden var underteikna av 46 personar, av dei var femten musikarar og fire komponistar,⁹¹ men fleirtalet var – typisk nok for verksemda hennar på denne tida (sjå kapittel 5) – tilknytt teater- avis- og litteraturfeltet.⁹² Denne profilen blei eit problem, skulle Egge – som sjølv hadde kunstnarløn frå 1949 – seinare forklare i eit brev:

Søknaden var ikke begrenset til Deres innsats som komponist men omfattet også deres virke som kritiker, operaregissør etc., altså et bredere felt. I norsk komponistforenings styre ble det av meg foreslått at foreningen kunne anbefale søknaden slik som den forelå. Da oppstod en prinsipp-debatt hvor motargumentene gikk ut på at Komponistforeningen inntil da kun hadde stilt kandidater qua komponister. Foreningen hadde aldri før anbefalt søknader gjeldende andre musikkområder, og da De på dette tidspunkt ikke var foreningens kandidat som komponist (det var nemlig Geirr Tveitt) mente flertallet i styret at en ikke kunne ta standpunkt til andre enn rene komponist-kandidater.⁹³

Hall fortel i sitt svar at ho ikkje blei gjort merksam på denne grunngevinga då søknaden fekk avslag:

Jeg har alltid trodd at Norsk Komponistforenings holdning var avgjørende når det gjaldt kunstner-lønn på musikkfronten, og da jeg hørte at foreningen ikke hadde godtatt meg, gikk jeg ut fra at min sak ikke hadde noen chance mer i det hele tatt. Siden jeg rent kaldt sett vel da ikke kan regne med så mange leve-år, og jeg gikk ut fra at det neppe ville finne sted noen endring i Norsk Komponistforenings syn på saken i tiden fremover, så stabile som forholdene i foreningen er, syntes jeg det var tøys å gjøre noe ytterligere med søknad for meg⁹⁴

⁹⁰ Solveig Levin i intervju med A.K. 09.08.2008

⁹¹ Conrad Baden, Knut Nystedt, Ludvig Irgens Jensen og Arne Eggen

⁹² Mellom dei var Agnes Mowinckel, Knut Hergel, Hans Jacob Nilsen og Alfred Solaas (sjå 5.1.3), Einar Skavlan (sjå 5.1.1.) Torborg Nedreaas, Johan Borgen og Arnulf Øverland. Søknadsbrev i NB Hs. ureg. 442

⁹³ Brev frå Klaus Egge 22.01.1958, NB Hs. 442

⁹⁴ Brev frå Hall til Egge 23.01.1958, NB Hs. 442

Bakgrunnen for brevvekslinga med Egge, er at Hall igjen er blitt innstilt til å få kunstnarløn i 1958, og at det då går rykte om at han tidlegare har blokkert søknadene på hennar vegner. Dette vil han rydde opp i, og sender eit langt brev der han òg gjer merksam på at han har anbefalt saka hennar i Norges Kunstnerråd og er klar over at også Ny Musikk og Norsk Filmkomponistforening har søkt om kunstnarløn til henne.

Alt i alt ser det altså ut til at mange krefter går inn for at Hall skal få både æra og den økonomiske fridomen ei kunstnarløn ville føre med seg. Men det tar si tid. Våren 1958 sukker Hall i eit brev over at Geirr Tveitt vil få kunstnarløn før henne, mens David Monrad Johansen og Olav Kielland frå auka sine arbeidsstipend frå staten.⁹⁵ Dette tolkar ho som eit teikn på at nasjonalt orienterte komponistar enno har forrang. Ho trur at

antagelig [blir jeg] bevilget kunstnerlønn når jeg har havnet på mimrestadiet, om jeg i det hele tatt får den noen gang. Jeg tror jeg neste gang sakene skal opp til behandling lar meg fotografere sittende på en mjølkekrakk halende i ku-patter, da vil vel de høyere makter holde på meg.⁹⁶

Først i 1960 får Hall kunstnarløn, 70 år gamal, og skriv etter dette lite meir enn "Fire tosserier" for sopran og blåsarar, som eg vil kome til i kapittel 6.3.

Mot andre modernitetar

På bakgrunn av alt dette går det an, som i 3.3.3, å konkludere med at Hall personleg, som komponist, ikkje ser ut til å ha tent på moderniseringsprosessane i første halvdel av 1900-talet. Institusjonaliserings- og profesjonaliseringsprosessane på musikkfeltet ser i staden ut til å ha svekt den økonomiske situasjonen til ei som både arbeidde langsamt og skreiv i ein stil som var avvikande frå dei hegemoniske: det neoklassiske blei oppfatta som ein motsetnad både det nasjonalt orienterte hegemoniet og den

⁹⁵ Samtidig er det på tale at Hall og Sverre Jordan skal dele det som blir igjen av Tveitts arbeidsstipend når han får kunstnarløn i 1958 (etter også å ha hatt i 1941-45), noko ho er i tvil om ho vil ta imot. Før Hall fekk også desse Statens kunstnarløn: Fartein Valen frå 1935, Sparre Olsen frå 1936, Eivind Groven frå 1940, Klaus Egge frå 1949 og Harald Sæverud frå 1953. Olav Kielland fekk frå 1961. David Monrad Johansen fekk i 1925, blei fråtatt løna i oppgjeret etter andre verdskrig, men fekk eit årleg stipend frå staten igjen frå 1958.

⁹⁶ Brev til Sverre Bergh 15.05.1958, NB Hs. 673

europesk orienterte modernismen som i Noreg fekk prestisje gjennom Irgens Jensen og – med tida – Valen (sjå òg 5.3.1.). Dessutan var ho så å seie einaste kvinne i på eit svært mannsdominert felt, som igjen var svært dominert av éin mann, Klaus Egge.

Ser ein på det Hall presenterte av romansar, kammer- og orkesterverk i åra etter 1930 – og kva ho tente på dette – framstår historia om komponisten nokså tynn, nærmast trist. Men mitt spørsmål er, som nemnt innleiingsvis, om ikkje andre historier og andre modernitetar kjem til syne om ein løfter blikket ut over dei sjangrane dei tradisjonelle biografiane og musikkhistorieverka har fokusert på.

Hall skreiv ikkje lite musikk etter 1935, men ho skreiv musikk til teater, til film, til NRK og til ballett. Innan desse felta var ho langt frå i bakevja. Ho samarbeidde med ei rad nytenkande iscenesetjarar og var med på å utvikle teatermusikken som ein integrert del av uttrykket i eit drama. Ho møtte ny teknologi med eit ope sinn og var med på å setje aktuelle tema på dagsordenen via scener og filmlerret. Alt dette er det vanskeleg å tru at ho valde å halde på med berre fordi ho måtte tene pengar. Særleg når ein, som eg vil i neste kapittel, ser denne delen av verksemda hennar i lys av erfaringane ho skreiv heim om frå Berlin i åra mellom 1926 og 1932.

5. Teatermennesket

Dette kapitlet skal handle om Pauline Halls verksemd knytt til scenekunst – i vid tyding – og til dei moderne, dels radikale, uttrykka og haldningane ho tok stilling til og integrerte i komposisjonsarbeidet frå rundt 1930.

5.1 startar med ein gjennomgang av korrespondentbrevva frå Berlin i åra mellom 1926 og 1932, med særleg vekt på det Hall skreiv om nye og samfunnskritiske teater- og operaproduksjonar der (5.1.1). Neste del er vigd arbeidet hennar med *Tolvskillingsoperaen*, som ho regisserte og dirigerte her heime i 1930 – og igjen i 1938, 1947 og 1955 (5.1.2) – og så følgjer ein presentasjon av verksemda hennar som teaterkomponist, plus nokre avsnitt om det ho skreiv for ballett, film og fjernsyn (5.1.3).

5.2 handlar om mi utøvande utforsking av ”den Berlin-inspirerte” Hall, som etter ein ikkje heilt friksjonsfri prosess fekk form i konserten *Fra Berliner Bühne til Chat Noir*. På programmet stod eit knippe songar skrivne for ulike slags kabaretar, revy og radio, frå det sosialt engasjerte til det meir lettbeinte slaget – plus eit par nummer frå ”tolvskillingen”. Opptak av programmet ligg ved på CD2.

I det siste delkapitlet, 5.3, legg eg eit diskursorientert og kultursosiologisk perspektiv på nokre av spørsmåla som så å seie er skrivne fram i 5.1 og 5.2. Eg vurderer mellom anna mulege forståingar av Halls modernitet i lys av omgrep som elite- og masse- eller populærkultur. Dette fører vidare til ei drøfting av mulege *kulturradikale* trekk ved Halls verksemd. I tillegg drøftar eg Halls omtalar og bruk av ”eksotiske innslag” – inkludert jazz, populærmusikk, norsk og annan folkemusikk – med utgangspunkt i ei open forståing av *eksotisme*. Alt dette reknar eg som undertema til det overordna forskingsspørsmålet om *modernitet*.

5.1. Berlin – ”Tolvskillingen” – scenemusikk

Pauline Hall reiste til Berlin hausten 1926, i ei tid då ho samtidig arbeidde for å etablere seg som orkesterkomponist i Oslo. Ho har ikkje etterlate seg mange utsegner om kvifor ho ville ut av landet, men tidlegare opphald i Paris og Dresden hadde nok gitt trong til fleire impulsar frå eit større europeisk musikk- og kulturliv. Dette blei nok styrkt av konfliktane i det norske komponistmiljøet (sjå 3.3.3). I stipendsøknader frå 20-talet ønskjer Hall seg støtte til både å få utvikle seg som symfonikar – til arbeidsstipend og hjelp med utskriving av stemmer – og til eit nytt studieopphald i utlandet, i Paris, Wien eller Berlin.

Men det skulle altså bli *Dagbladet* som sendte Hall til Tyskland, og ikkje berre for å skrive om teater og musikk, men med tittelen korrespondent, og ansvar for dekning også av andre større og mindre nyhende. Eg veit lite om kvifor redaktør Einar Skavlan gav Hall oppdraget.¹ Men det må ha vore eit lite vågestykke å gjere den modige debattanten, men uerfarne journalisten, til korrespondent. Kan hende var det eit element av venetene i det: med korrespondentjobb kunne Hall både kome seg ut av landet, tene pengar og komponere – i alle fall blei *Verlaine-suiten* ferdig under opphaldet (sjå 3.1.7) .

Framstillinga her er basert på Halls artiklar i *Dagbladet* frå hausten 1926 til og med våren 1932. Etter ein kort gjennomgang av nyhende- og reportasjestoffet, vil eg gå tettare på omtalane av teater- og operaframvisningar, og særleg dei som sette radikale estetikkar og synsmåtar i spel. Nokre av desse er for politiske eller moralske å rekne, andre er av musikkalsk karakter og mange ligg, tidstypisk nok, i skjeringspunkta mellom kunst, musikk og politikk. Eg vil prioritere å få fram ”Halls Berlin” på kostnad av omfattande kontekstualisering ut frå andre framstillingar, men viser til aktuell litteratur om same tid og by der det er relevant.

¹ I *Dagbladets* personalarkiv finst ikkje materiale knytt til Hall, og all Skavlans private korrespondanse frå denne tida forsvann då heimen hans brann etter eksplosjonen på Filipstadkaia i 1943 (sjå 4.1.3).

5.1.1. Berlin-korrespondenten

Reportasjar og nyhendesaker

Det ser ut som Halls korrespondentkarriere starta nokså forsiktig. Frå hausten 1926 finn vi stort sett usignerte notisar og mindre nyhendesaker frå Berlin i *Dagbladet*, og eg går ut frå at dei fleste er skrivne av henne. Men med tida kjem fleire og fyldigare referat: frå debattar i Riksdagen, om mord og ulykker, og reportasjar med meir personleg preg. Interessant – og for ein kommentar å rekne – er Halls besøk på to utstillingar om første verdskrig i Berlin sommaren 1927. Først skildrar ho den mest offisielle i lokala ved Berlin Zoo:

Utstillingens bilder skildrer krigen slik den har tatt seg ut sett fra den trygge etappe bak fronten eller fra visse avisredaksjoner. Man ser stramme generaler fra "den store tid" vaiende faner, flotte eskadroner susende til attack, lyskastere...²

Vidare skriv ho om ei utstilling på Anti-Kriegsmuseum, ein liten busstur unna, ved Alexanderplatz, i eit kvartal "som er temmelig forfallent og tilhører Berlins eldste bebyggelse"³. Her ser ho bilete av "istykkerslitte menneskelegemer, råtnende rester i skyttergraver eller hengende i piggrådhegn, krampaktig fortrukne forstenede ansikter og lemmer, soldater som kjører vognladninger med halvbrente lik." Etter å ha vandra også ved fotografi av grufullt lemlesta overlevande, av propaganda-plakatar, krigsleiker og rasjoneringsmerke i montrar, innleier Hall siste avsnitt slik:

Menneskene er så sløve, de glemmer så lett; så vidt har verden pustet ut efter marerittet – og der rustes allerede til neste "styrkeprøve". Den største av alle opgaver er den å virke for fred mellom folkene, men også den håpløseste ser det ut til.⁴

Tonen er hyggelegare når ho skriv om presidentens 80-årsdag, der "Den jevne berliner erobret Hindenburgs fødselsdag fra alltyskerne" og

² *Dagbladet* 13.08.1929

³ *Dagbladet* 13.08.1929

⁴ *Dagbladet* 13.08.1927

verken høgresida eller kommunistpartiet fekk dominere eller demon-
strere: ”De mange politiske farver gjorde dagen festlig broget.”⁵

I 1928 rapporterer Hall om alt frå nye luftskip til rettskandalar og sport. På nyåret i 1929 – nokre få veker før urframføringa av *Verlaine-suiten* i Oslo – er korrespondenten så på plass ved åstaden dagen etter at ei gruppe omreisande handverkarar frå Hamburg er blitt overfalne på stamkneipa si:

De rustne jernsjalusier er trukket for bevertningens vinduer, men gjennom hjørneinngangens knuste ruter kan man se inn i det øde, tomme lokale som bare for få timer siden var skueplassen for et drama av ubeskrivelig råhet og uhygge...

I den grå vinterluft tegner gatene sig mellem de høie forfalne hus som skitne sprekker i en klippe. Allting har et uhyggelig preg – også menneskene!⁶

I ein lang og levande reportasje fortel så Hall om korleis snikkarane frå Hamburg er blitt banka til blods, knivstukne og skotne på først av ein delegasjon på ti-tolv, så av ein ny på fleire hundre menn (dei kom ifølgje avisa i mellom 30 og 40 drosjer) – alle kledde i kjole og kvitt eller smoking. Forbrytarane hører til ein organisasjon kriminelle, ”Immertreu”, som med sine tusen medlemmar under ein ukjent leiar har gjort politiet makteslause i delar av Berlin. Journalisten er opprørt på vegner av folk i byen, og sluttar reportasjen slik:

Skal det alltid den slags katastrofer til før der blir gjort noe effektivt? Blod og redsel! ... Offentligheten forstår ikke at der skal drepes og mishandles et snes mennesker før politiet gjør sin plikt.⁷

Denne sosialt engasjerte Hall kjem fram gjennom fleire oppslag. I 1929 skildrar korrespondenten aukande naud og arbeidsløyse, streikar, og politiske konflikter. ”3000 vebnede politimenn renser op i Berlin i dag. Kommunistene raser. Maskingeværer, panserbiler og skarpskyttere kjemper om barrikadene. Rote Fahne konfiskert” er overskriftene 3. mai 1929. Hall har då brukt kommunistbladet *Rote Fahne* – ”som på visse områder har gode forbindelser” – som kjelde fleire gonger, mellom anna i ei sak om

⁵ *Dagbladet* 06.10.1927

⁶ *Dagbladet* 03.01.1929

⁷ *Dagbladet* 03.01.1929

ein påstått hemmeleg traktat mellom Mussolinis Italia og belgiske styresmakter.⁸

Frå tid til anna kjem rapportar frå Tyskland om tema som òg er aktuelle i Noreg. I mai 1930, før den norske legeforeninga skal ta stilling til abortsaka, signerer P. H. ein stor artikkel om "Den forhatte lovparagraf" §218 i Tyskland. Den "fordømmer den fruktsommelige kvinne som fordriver sitt foster, til 5 års tukthus. (Hennes eventuelle hjelpere får same straff.)"⁹ Teaterkritikaren Hall skreiv òg engasjert om legen Friedrich Wolfs kontroversielle skodespel *Cyankali* om same emne. Det er liten tvil om Halls ståstad, ho meiner abortlova "krenker individets rett til å bestemme over sitt eget legeme og da må der før eller siden bli oprør."¹⁰

Til *Dagbladets* kvinnesaksside *Spinnesiden* kjem òg åtvarande artiklar om unge nordiske jenter som hamnar på skråplanet i Berlin. Ein og annan tekst frå byen hamnar dessutan på trend- og motesida *Den moderne Eva*, men eg kan ikkje sjå at Hall har levert stoff til *Husmødrenes side*.¹¹

I oktober 1930 har korrespondenten igjen vore ute i gatene: "Nazi-terror mot Berlins jøder" er framsideoppslag den 15., "Da Berlin gikk fra sans og samling". Reportasjen fortel først om korleis "Hitlerianene" går laus på det dei trur er jødar i biler, og så:

Man kan tenke sig et av hovedstadens mest beferdede forretningsstrøk badet i et hav av lys midt i den travle ettermiddagstime, fylt av luksusbiler, tette stimer foran de elegante utstillingsvinduer. Kjørebanelen en kimende rekke av trikker, fortauene en trengsel av puffende folk, en verdensbys evig bølgende strøm.

Midt inn i denne blendende strøkvimmel lyder plutselig ville skrik, tramp som av et kompani og klirring av glass. Instinktivt sporer man en fare som nærmer sig. De spaserende trer uvilkårlig til side, gir plass, trykker sig inntil hverandre som forskremte høns.

I neste øieblikk dreier om hjørnet en stormkolonne i rasende fremstøt. "Ned med utsugerne, ut med jødene!" skingrer et hundrestemmig kor mellem husene. Og nu suser den første sten inn over Leipzigerstrasses fortau. Plask sier det. Ennu en gang plask. Og

⁸ *Dagbladet* 07.01.1929

⁹ *Dagbladet* 24.12.1929

¹⁰ *Dagbladet* 24.05.1930

¹¹ For meir om "kvinnesidene" i avisa, sjå Dahl, *Utskjelt og utsolgt*, s. 406ff.

Wertheims mektige hjørnerute foran det største utstillingsvindu i Berlin, ryker sammen i et vannfall av glass-skår...¹²

Etter å ha skildra korleis politiet omsider kom mannssterke og slo opprøret ned, rundar ho av:

Det var julestemning over alle lysene, – men det som blinket i skinnet fra dem fortalte også om krig, død og fanatisme.

I 1931 og 1932 skriv Hall stadig mindre frå Berlin. Det er ikkje urimeleg å tru at den spente situasjonen i den tyske hovudstaden var medverkande til at ho førebudde seg på å reise heim. Dei siste større artiklane frå hennar korrespondenttid viser at ho fryktar kva som er i gjære. I tillegg til ein artikkel om den meir raffinerte kriminaliteten i Berlins underverd¹³ skriv ho frå ei mønstring mellom ”De bakstreverske partier, nasjonal-sosialistene og de tysk-nasjonale”:

Hitler... har lagt sin agitasjon an på underklassene og lovet radikale reformer, mens de tysk-nasjonales fører geheimeråd Hugenberg sosialt tilhører den mørkeste reaksjon. Det er revanchetanker og nasjonalistisk depresjon som holder så ulike velgermassers ledere sammen.¹⁴

Tysk og internasjonal politikk var likevel ikkje Halls spesialområde, og ho var ikkje den einaste som rapporterte til *Dagbladet* i overgangen mellom 1920- og 1930-talet. Frå det politiske feltet signerte Nils Collett Vogt, Theo Findal og Ragnar Vold fleire artiklar,¹⁵ og utanriksjournalist Lise Lindbæk¹⁶ blei sendt til Berlin våren 1932 for å dekkje det tyske presidentvalet. I tillegg skreiv Haldis Stenhamar – alias ”Hast” – hausten 1931 meir featureprega reportasjar om vanlege folks livsvilkår i byen.

¹² *Dagbladet* 15.10.1930

¹³ *Dagbladet* 23.07.1932

¹⁴ *Dagbladet* 10.10.1931

¹⁵ Vold skreiv åttvarande artiklar i *Dagbladet* mellom anna før og etter riksdagsvalet hausten 1930, då nasjonalsosialistane blei Tysklands størske parti. Som ein av dei tidlegaste tydelege kritikarane av Hitler forfatta han boka Ragnar Vold, *Tyskland marsjerer: - hvorfor? - hvorhen?* (Oslo: Aschehoug, 1934). Eit utval artiklar finst òg i Ragnar Vold et al., *Motstand: artikler i Dagbladet 1930-1945* (Oslo: Transit, 2006), redigert av sonen Jan Erik Vold.

¹⁶ Lindbæk skulle sidan bli mest kjent for reportasjane frå fronten i den spanske borgarkrigen, sjå t.d. Lise Lindbæk og Sigrun Slapgard, *Brennende jord* (Oslo: Tiden, 2006).

Frå teaterscenene i Berlin kom det òg sporadisk rapportar frå andre hald til *Dagbladet*. Men det er Pauline Hall som blir profilert som teater- og operaskribent. Ho signerer omfangsrrike artiklar, oftast plasserte i laurdagsavisene, gjerne som føljetongar over opptil tre veker. Og det er dette stoffet eg vil sjå nærare på her.

Konsertlivet – lite stoff

Noko overraskande er kan hende at Hall ikkje leverte reine konsertkritikkar frå Berlin. Eg går likevel ut frå at ho må ha oppsøkt kammer- og orkesterkonsertar av personleg interesse. Fleire andre norske musikarar, ikkje minst operasongarar – ”sikkert mange nok til å kunne holde en hel liten opera i gang”, skriv Hall¹⁷ – var òg i byen.¹⁸ Dirigenten Odd-Grüner Hegge fekk ein rosande kritikk då han gjesta Berlinfilharmonikarane i 1929.¹⁹ Ei framføring av Halls musikk tyder òg på kontaktar i miljøet; songaren Gertrud Woldman framførte to romansar av henne på ein konsert i 1928. Kritikarane er venlege: ”Nicht gerade hochoriginell, aber ganz fein empfunden und sehr anspruchslos in den Ausdrucksmitteln,” skriv ein av dei.²⁰

Frå konsertlivet har eg elles funne berre eit halvt avsnitts oppsummering frå Halls penn, av sesongen 1926-27, som ho karakteriserer som lite interessant, med unntak av ”Furtwängler og hans filharmonikere”.²¹ Dermed har eg få sikre kjelder til kva Hall opplevde i denne delen av musikklivet i Berlin, og det fell ut av mitt perspektiv i det følgjande.

Kvifor Hall ikkje leverte konsertkritikkar har eg ingen konkret informasjon om, men truleg var dette *Dagbladets* ønske. Sjefredaktør Skavlan var sjølv teaterkritikar – og i 1928-30 sjef på Nationaltheatret – og på 1920-talet var Berlin ein av dei aller mest interessante teaterhovud-

¹⁷ Intervju med ei av dei, Harriet Hamre, i *Dagbladet* 14.07.1931.

¹⁸ Robert Riefling har notert Halls adresse, Albrechtstrasse 105, i sin 7de sans for 1931, og at han var hos henne 3. juni same år. Besøket var i samband med eit sommarkurs i musikk i Potsdam, som var starten på fleire lengre Berlin-opphald for pianisten. Dette ifølgje Olaf Eggstads doktorgradsarbeid om Riefling.

¹⁹ *Dagbladet* 20.11.1929

²⁰ ”Ikkje svært originalt, men fint følt og svært upretensiøst i uttrykket” (mi oms.). Konserten var i Bechsteinsaal, 24. januar 1928, iflg. usignerte klipp, Halls utklippbok. NB Ms. Td54

²¹ *Dagbladet* 11.06.1927

stadane i Europa. Som leiar av ei kulturradikal avis var Skavlan truleg særleg interessert i den politisk engasjerte samtidsdramatikken som stod sterkt i byen, og noko mindre interessert i det som i alle fall ut frå eit norsk perspektiv framstod som ein meir borgarleg, klassisk konsertkultur (sjå òg 5.3.2).

Samtidig fekk Hall brukt musikkkompetansen når ho skreiv om opera, ei kunstform som enno var nokså uetablert heime, men aktuell særleg på grunn av diskusjonane om ei muleg fast scene, eit operahus. Då Hall reiste til Berlin, hadde Oslo hatt noko som likna eit fast operahus i eit par-tre år, elles hadde dei mest populære operaene blitt spelt i teatra.²² I Berlin var det høg og dels nyskapande aktivitet på to-tre store operahus gjennom heile sesongen. Det må ha vore overveldande. Men ut frå kritikkane å døme, var Hall heller ikkje vanskeleg å engasjere i møte med det politiserte, nyare teatret.

Teater og politikk

Noko av det første Hall leverer frå Berlins teaterhus, sommaren 1927, er ein begeistra omtale frå Volksbühne der den mektige regissøren – og kommunisten – Erwin Piscator står i spissen. Til innleiing fortel ho frå vegen dit, i det nedslitne "Scheunenviertel":

solen var netop gått ned – der lå en blodrød stripe igjen efter den, og tunge blågrå skybanker seg ned over takene. Plutselig kommer en tropp "røde" svingende om hjørnet, bærende sine faner og syngende Internasjonalen. En del unggutter, som kjørte en svær arbeidsvogn, stanset, reiste sig i givaktstilling og sang med. Tilfellet gikk her Piscator i næringen og skapte et billede som på den beste måte forberedte for aftenens skuespill – ²³

Kveldens stykke, *Gewitter über Gottland* av Ehm Welk, viser seg å vere karakterisert som revolusjonært – "Hørepressen har vært aldeles vill", skriv Hall – mellom anna fordi Piscator har lagt inn ein film med sitat av Trotskij. Men ho meiner resultatet er meisterleg og understrekar:

²² Sjå t. d. Gunnar Brunvoll og Arnljot Strømme Svendsen, *Den Norske opera og den Norske ballett: slik Gunnar Brunvoll opplevde det* (Bergen: Eide, 1999), s. 16.

²³ *Dagbladet* 14.06.1927

Man blir naturlegvis snart klar over at skuespilletts stoff har en viss forbindelse med vår tids problemer. Men "Gewitter" er en dikters verk og ikke skjembrett for ensidig politisk propaganda.²⁴

Hall skriv òg om Shakespare- og Ibsenoppsetjingar, men ser klart ut til å oppsøkje samtidsdramatikken på kostnad av klassikarane, sjølv når klassikarane blir sette i scene av kunstnarisk nyskapande regissørar som Max Reinhardt.²⁵ Som ei samanlikning går det an å vise til stipendiat Albert Wieseners teaterbrev til *Dagbladet* våren 1927.²⁶ Han skriv ein tekst om Ibsen-, Shakespeare- og Strindbergoppsetjingar, som Hall knapt nemner, og ein annan om tysk dramatik. I ein tredje er han langt meir kritisk enn Hall til dei politiske tendensane i Berlin-teatret, og brukar nettopp Piscators og Welks "Gewitter" – "en eneste og utvilsom kommunistisk propaganda" – som døme.

Halls reaksjonar på det politiske teatret er desto meir interessante i mitt perspektiv. Synet på abortsaka er nemnt, ho skriv om fleire stykke om krig, mellom andre George Brooke og Walter B. Listers *Militærmusikk*²⁷ og Maxwell Anderson og Lawrence Stollings *Rivalen*.²⁸ I det sistnemnde har Piscator igjen regien, og får frå kommunisthald kritikk for ikkje å bruke stykket til tydelegare anti-krigsagitasjon. Men Hall, som held fast ved beundringa for den meir og meir omstridte Piscator gjennom alle åra i Berlin, skriv:

det taler til Piscators ære som kunstner, at han har stemt sin regie efter stykkets skiftende karakter, det hele gir jo et utsnitt av soldatens liv ved og bak fronten, verken mer eller mindre, og tilsetningen av en agitatorisk tendens ville sprengt skuespillet.²⁹

To av Halls tilbakevendande ideal blir tydelege her; ho set nøkterne, usentimentale framstillingar høgt, og ikkje minst held ho fast ved at kunstnariske premissar skal overstyre politisk agitasjon. Den amerikanske dramatikaren Upton Sinclair er mellom dei som får negativ omtale fordi

²⁴ *Dagbladet* 14.06.1927

²⁵ For ein kort presentasjon av tendensar i europeisk teater på 1920-talet, inkludert Reinhardt og Piscator, sjå Trine Næss, *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden. Forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater*. (Oslo: Solum forlag, 1994), s. 28-45.

²⁶ *Dagbladet* 22.04, 25.04 og 19.05.1927

²⁷ *Dagbladet* 21.12.1929

²⁸ *Dagbladet* 14.09.1929

²⁹ *Dagbladet* 14.09.1929

han "bare ser to farver, svart og hvitt".³⁰ Hall aksepterer berre unntaksvis propagandapreg, om saka er viktig nok. Eit døme er omtalen av Leonhard Francks *Die Ursache*, som ho karakteriserer som eit "nerverystende" åtak på dødsstraffa. Hall går gjennom handlinga, som òg inneheld åtak på skole-systemet og den strenge oppsedinga i Tyskland, og skildrar "klynkende vanvidd og til slutt det dyriske brøl" frå den dødsdømte, noko som fekk publikum til å vri seg som i smerte. Til slutt heiter det:

Franks drama er for ubehendig til å kalles et mesterverk. Men alle innvendinger blekner mot dramaets flammespyende agitasjon og dets gjallende stormsignaler. Nu må murene styrte sammen!³¹

Slik eg les Hall som teaterkritikar og reportar, har ho eit brennande humanistisk – ikkje partipolitisk – engasjement mot krig, kriminalitet og dødsstraff. I dei like aktuelle spørsmåla om seksuell frigjering er ho langt mindre agitatorisk, som om ho heller vil avdramatisere spørsmål ho veit er kontroversielle. Ho skriv nøkternt kritisk om "to nye tyske filmer som uten tåpelige betenkeligheter i valget av midler tar direkte sikte på å opplyse det brede publikum om kjønnssykdommene, deres farer og følger."³² Utan omsveip refererer ho òg at Erick Kaltnekers *Die Schwester* handlar om "lesbisk kjærlighet"³³ og skriv om "et gryende ømhetsforhold" mellom ei lærarinne og ein ung jente i Christa Winsloes "Gestern und Heute". I samanlikning brukar Gunvor Satz i sitt reisebrev "unaturlege tilbøyeligheter" i sin omtale av same teaterstykke.³⁴ Samtidig ergrar Hall seg over at andre lagar oppstyr om emnet:

...som om det var kalven med de tre hoder eller noe lignende. Og fariseerne sitter trygt i parkett og nyter uten fare og risiko et par timers sensasjoner, går så hjem og slår seg for brystet i det de takker gud osv.³⁵

Om Fredinand Bruckners *Krankheit der Jugend* heiter det at det handlar om "ungdommes 'Sexualnot' – for å låne et greit og aktuelt tysk ord." Men Hall har ikkje tru på å setje strykket opp i Oslo, noko som er på

³⁰ *Dagbladet* 14.06.1928

³¹ *Dagbladet* 23.03.1929

³² *Dagbladet* 28.04.1931

³³ *Dagbladet* 25.02.1928

³⁴ Hall i *Dagbladet* 20.06.1931, Satz i *Dagbladet* 08.08.1931

³⁵ *Dagbladet* 25.02.1928

tale. Ho er redd det vil bli latterleggjort: "Vi er litt for engstelige av oss hjemme i Norge."³⁶

Eg går ut frå at Halls eiga legning spelte inn i måten ho omtalte desse emna på, og at ho i det heile tatt fann det frigerande å vere i ein by der ein kunne leve meir ope som homoseksuell enn i Oslo – utan at eg har konkrete kjelder til hennar oppleving av dette. Men både utsegnene om homofil kjærleik, entusiasmen for den "raude" regissøren Piscator og det nærmast pasifistiske politiske engasjementet hennar kan òg knytast breiare kulturradikale straumdrag i mellomkrigstida.

Dette er sider av Hall som knapt er dokumenterte i tidlegare arbeid. Ei av årsakene er nok at ingen, så vidt eg veit, har gått gjennom artiklane frå Berlin før, og at Hall etter desse åra så godt som berre skreiv om musikk. Slik heldt ho seg – med nokre få unntak – til politiske saker som har med musikkfeltet å gjere i artiklar og intervju: operasaka, kampen for ein musikkhøgskole og andre institusjonar (sjå òg kap 7). Truleg heldt ho òg, eventuelle radikale politiske standpunkt innan privatsfæren etter kvart som ho blei ein meir markant musikkperson.

Haldningane ho viser gjennom reportasjane og teateromtalane frå Berlin, er etter mi meining likevel viktige å ha med som eit bakteppe for engasjementet hennar heime i Noreg og for musikken ho skreiv for teater, film og kabaret, som eg kjem tilbake til i 5.1.3, 5.2, og for diskusjonen i 5.3. Eit spørsmål vidare blir då om nokre av dei same politiske og moralske synsmåtane kjem fram hos Hall i møte med operaframsyningar i Berlin. Eller gjer musikken at andre, meir tradisjonsorienterte estetiske moment kjem inn?

Opera i stadig nye former

Operahusa i Berlin var i overgangen mellom 1920- og 1930-talet arena for mange musikalske og ideologiske brytningar. Mot ein sterk tradisjon med Richard Wagners gedigne "Gesamtkunstwerk" og Giuseppe Verdis verisme som førande ideal stod eldre og nyare fransk opera, tysk "Neue Sachlichkeit" og Kurt Weill og Ernst Kreneks "Zeitoper" – med jazz, tango og andre populærkulturelle musikkformer innarbeidde. I tillegg dukka stadig barokkoperaer opp i restaurert form. Sjølve operaforma var i endring, "i

³⁶ *Dagbladet* 21.01.1929. I same avis står kritikken av uroppføringa av *Verlaine-suiten*.

krise” meinte mange – for ikkje å snakke om operetten. Samtidig utfordra ny teknologi, i form av sceneutstyr, plateindustri og film, både den dramatiske forma, musikken og ikkje minst: populariteten til operaen.³⁷

Alt dette får ein levande inntrykk av gjennom Pauline Halls lange rapportar, som eg her vil trekkje fram nokre hovudlinjer i. I tråd med det overordna forskingsspørsmålet mitt prioriterer eg også her ned omtalane av det eldre repertoaret og fokuserer på korleis Hall møter dei nye uttrykka. På ei anna side er det ikkje uproblematisk å setje opp eit skilje mellom ”gamalt” og ”nytt” i europeisk musikkliv i mellomkrigstida. Hall erklærer i ulike samanhengar at komponistar som Richard Strauss, Giaccino Puccini, Wagner og Verdi representerer den eldre garde. Men ho er på urframføringa av Strauss’ *Helena* i Dresden i 1928 – ei oppleving ho trass djup respekt for komponisten omtalar som svært skuffande³⁸ – og på Puccinis *Turandot* som hadde premiere i 1926. Ho understrekar dessutan at eldre opera ikkje treng å vere ”gamaldags”. Han kan bli revitalisert – om regissørar og utøvarar får fridom til det:

Mange av de operaer vi halvt foraktelig kaller gamle travere vilde kunne gjenopstå og tilfredsstillende vår tids krav så vel scenisk som musikalsk hvis rette vedkommende var i stand til å se bort fra de stive former som tilhører en svunnen tid og søke inn til kildene i verket selv. Da vil man opdage upåaktet stoff, utgangspunkter for en ny vurdering.³⁹

I Berlins operahus er det i Halls tid særleg to dirigentar som konkurrerer om ære og publikum; Erich Kleiber på Statsoperaen og Otto Klemperer på Kroll-operaen. Av desse framstår Klemperer, som er både regissør og dirigent, som den mest nytenkande – og omstridte. Hall skriv:

Klemperer kommer med nye ideer og en urokkelig vilje til å gjennomføre dem. Det kan være ille nok. Men verre er det at han tillater seg å by berlinerne et ensemble, hvis hovedstamme består av unge ukjente sangkrefter fra provinsen! Ensemblekunst, ikke

³⁷ Sjå òg t.d. Alex Ross, *The rest is noise* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007), s. 194ff, Erik Steinskog, "The Rise and Fall of Weimar Opera," *Studia Musicologica Norvegica* 30 (2004).

³⁸ *Dagbladet* 14.06.1927

³⁹ *Dagbladet* 01.08.1927

stjerneopera, er Klemperers mål; likhet og brorskap – ikke primadonnaregime.⁴⁰

Med "mottoet" om likskap og brorskap skin også Halls favorisering av fransk, demokratisk tenking gjennom, som ho altså meiner Klemperer representerer midt i Berlins stjernedyrking. Ho kallar han "operaens Piscator", og er redd for at han, som presenterer fleire nye verk i tillegg til klassikarane, skal bli pressa ut av Berlins musikkliv:

Det er beklagelig om så skjer, for operaen trenger en mann som Klemperer, en representant for kollektivismens idé, la ham så være en oprører med brandfaklen i hånden...

Hvis Klemperers motstandere er så skuffet... burde de ha spandert noen alvorsord på... Statsopera-ensemblet, som har levet høit og ubekymret på fjorårets repertoar og bare bragt en eneste nyhet i vårsesongens løp.⁴¹

Hall følgjer altså med på både gammalt og nytt i operarepertoaret, men også her ser det ut til at ho – om ikkje fullt så tydeleg som på teaterområdet – legg mest vinn på å følgje med på det nyaste, og gjerne dei omstridde eller ukonvensjonelle framsyningane.

Ikkje uventa er Hall misnøgd med statusen til fransk musikk og opera i den tyske hovudstaden. Hausten 1927 blir Claude Debussys *Pelleas og Melisande* sett opp, men tatt raskt av plakaten igjen:

Det tyske operapublikum er enestående interessert i tysk musikk, men man kan ikke beskylde det for å være besjelet av velvilje og forståelse når det gjelder fremmede nyheter... Selv om man regner med chauvinistiske tilbøyeligheter, skulde man dog ha trodd at her fantes en smule interesse for Debussys eneste musikkdramatiske arbeid, når det omsider, i sitt 27. år, nådde frem til Berlin.⁴²

Hall, som hadde opplevd operaen i Paris femten år før dette, held fram med eit typisk peik til Wagner-tradisjonen versus fransk klarleik:

Det er da også Debussys form som forekommer de musikalske spissborgere mistenkelig enkel. De... forlanger at en operakomponist skal la sine personer skrike op i alle livets store øieblikker – og andet vil de ikke ha i en opera. Da må de jo bli bitterlig skuffet over Debussys musikk, som reiser sig ren og enkel i

⁴⁰ *Dagbladet* 07.01.1928

⁴¹ *Dagbladet* 27.07.1928

⁴² *Dagbladet* 14.01.1928

linjen, nesten hellensk i den dype harmoni mellom dikt, bevegelse og toner⁴³

I motsetnad til Hall er tyske kritikarar heller ikkje vidare begeistra når Kroll-operaen presenterer verk av Darius Milhaud, Maurice Ravel og Jaques Ibert eit par sesongar seinare. Mens dei ifølgje henne meiner Ravel og Ibert er "for lett på tå" skriv ho at dei viser "en overveldende beherskelse i formen, en klar konsepsjon, og en dristighet som alltid bremses i rette øieblikk."⁴⁴

For Hall representerer ei rad uttrykk ein reaksjon mot Wagner og Verdi-dominansen. I ein omtale heiter det om både Federico Busonis *Dr. Faustus*, Debussys *Pelleas og Melisande* og Manuel de Fallas *El Retablo de Maese Pedro*:

Så forskjellige de enn er, disse tre operaene... så betyr de dog hver på sin måte en kraftig reaksjon mot wagnerisme og italiensk naturalisme.⁴⁵

I samband med ei oppføring av Händels *Ezio*, knyter Hall neoklassisismen – som komponisten sjølv skulle bli rekna som representant for etter åra i Berlin – til same reaksjon:

Den såkalte ny-klassisisme, den sterke musikalske strømning som nu river med sig de ledende komponister rundt omkring i landene, har sitt utspring i Händels verker. Bevegelsens parole lyder: objektiv musikk – en parole som vekker den største forargelse innen den generasjon som er opalet med Wagner. Men man må ikke betrakte retningen som reaksjonær, den betyr ganske enkelt det sunde instinkts oprør mot musikkens Tristanisering.⁴⁶

I same omtale handlar det om Igor Stravinskijs *Oedipus Rex*, som Hall er svært begeistra for. Med sin "barske kjølighet" er den "som en frisk og svalende luftning" samanlikna med ein "lummer" opera av den meir konservative Erich Korngold. Hall viser òg korleis Stravinskij på neoklassisk vis både tar i bruk klassisk litteratur, tekst på latin og eldre satsformer, og representerer noko heilt nytt, som ein ikkje kan forstå "ved hjelp av tradisjonelle operabegreper". Som for å understreke det moderne i det neoklassiske slår ho fast:

⁴³ *Dagbladet* 14.01.1928

⁴⁴ *Dagbladet* 31.03 1930

⁴⁵ *Dagbladet* 14.01.1928

⁴⁶ *Dagbladet* 04.08.1928

”Oedipus Rex” står for sig selv som et med ubarmhjertig konsekvens gjennomført eksperiment. En av tidens rikeste begavelser setter her sin ubendige vilje inn på å bryte nytt leie for musikken.⁴⁷

Også Hindemith er for Hall ein representant for ei lovande framtid. I ein omtale av *Cardillac* skryt ho av komponistens ”sunde lidenskapelige musikk-sind” og den klare forma. Ho er fascinert av innslaga av pantomime og annan stilisering – i motsetnad til det ho kallar ”hele banden av Wagnerepigoners epigoner”.

Særlig tales det hånlig om komponistens forsøk på å forene naturalistisk handling med stilisert musikk. Men der gaper intet svelg mellom scene og orkester, Hindemiths stilisering blir aldri død form, og det dramatiske tangerer ikke verismen.⁴⁸

Hall er på denne tida meir skeptisk til modernismen til Arnold Schönberg, som òg budde i Berlin på denne tida. I ein innlevd og imponert omtale av Alban Bergs *Wozzek* – ”som betyr en ny etappe i tysk musikk-utvikling, nytt liv for første gang etter Wagner”⁴⁹ – hevdar ho at Bergs musikk i like sterk grad stammar frå Debussys impresjonisme som frå Schönbergs teori. Desse er langt frå redninga for operakunsten etter Wagner:

Schönbergs virke har just ikke dempet forvirringen blant de ung-tyske komponister. Man kan undre seg over, at denne golde teoretiker inntar en så fremskutt plass, men man må erindre, at hans slagord nok har innfanget mange svake sjeler og at den tyske musikkverdens litt hjelpeløse speidere er kommet ham til gode.⁵⁰

Hall ser ut til å meine at regissørane i tyske operahus var meir framtidretta enn komponistane. Dei ville ”så langt jeg kan se, finne lettere frem, hvis scenelederne førte an i kampen mot den døde tradisjon.”⁵¹

Hall skulle seinare omtale Schönberg i langt meir anerkjennande ordelag (sjå 6.2.1) og dessutan understreke at brytningane mot både han og Wagner var musikkhistorisk vesentlege for mange komponistar. Det siste kjem eg òg tilbake til i 5.3. Men frå Berlin, med fokus på scenekunsten, ikkje konsertmusikken – skriv ho langt meir begeistra om tyske og auster-

⁴⁷ *Dagbladet* 04.08.1928

⁴⁸ *Dagbladet* 21.08.1928

⁴⁹ *Dagbladet* 01.08.1927

⁵⁰ *Dagbladet* 01.08.1927

⁵¹ *Dagbladet* 01.08.1927

rikske komponistar som går i andre retningar enn Schönberg. Hindmith er nemnt, og minst like viktige er Krenek og Weill. Med dei og samarbeids-partnarane deira kjem "folkelege" element sterkare inn i operaen – som populærmusikk og (såkalla) jazz – saman med tydelegare politiske agendaer, brot med vanlege forteljarstrukturar og innslag av ny teknologi.

Frå første møte med Weills musikkdramatikk framstiller Hall seg sjølv som open til sinns samanlikna med andre kritikarar, særleg tyske. Ho konstaterer rett nok at den elles utskjelte *Royal Palace* til tekst av Ivan Goll – som ho kallar Weills "tragiske revy" – er for eit eksperiment å rekne:

Den varer en knapp time, men i løpet av denne timen skifter sceneriet ustanselig uten at teppet går ned: film, aeroplan, bil, dreiescene og rundhorisont, allverdens tricks er tatt til hjelp.

Etter eit kort handlingsreferat, der ho kallar den avsluttande lydleiken med namnet til hovudpersonen Dejanira for "dadaisme", konkluderer Hall:

Det er den letteste sak av verden å gjøre nar av noget nytt, og selv den minst operakyndige mener vel å ha rett til å avlive... en opera som inneholder så frekke og uvante ting... Alle de som hamrer løs på "Royal Palace" glemmer eller overser imidlertid det faktum, at verkets komponist er en overordentlig begavet musiker, hvis talent viser sig sterkere enn alle programmer.⁵²

Som mange andre set Hall produkta av samarbeidet mellom Weill og Bertolt Brecht høgst. At gjennombrotsverket deira, *Die Dreigroschenoper*, går for fulle hus i månadsvis etter premieren hausten 1928, forundrar ikkje, og Hall skryt – aller mest av komponisten: "Weills mesterlige musikk – den treffer nemlig stykkets blanding av knivstikker-sentimentalitet og frekkhet midt i blinken" konstaterer ho. Men ho er òg begeistra for Brechts libretto, bearbeidinga av John Gay's *The Beggar's opera* frå 1728 – som ho kallar "teaterhistoriens første revy".

Som i originalen flyter naiv tragedie og drøi farse stadig over i hinannen. "Dreigroschenoper" får farve og rivende tempo takket være Weills musikk og tekstene til de innlagte songs. Disse tekstene... er snart holdt i en dristig fortellende ballade-tone, snart rummer de et sosialt point – overalt treffer Weill den riktige stemning.⁵³

⁵² *Dagbladet* 11.06.1927

⁵³ *Dagbladet* 13.06.1929

Hall er i same omtale imponert over "komponistens overlegne behandling av jazz-orkesteret" som "lar alle rytmiske og melodiske finesser komme klart frem". Men dette tyder ikkje at ho anerkjenner alle innslag av jazz og populærmusikk, snarare tvert imot.

"Når Hindemith og d'Albert skal til å gi sig jazzen i vold, går maskineriet i stå" heiter det i ein felles omtale av *Neues vom Tage* og *Die Schwarze Orchidee*.⁵⁴ Den siste får kritikk for ein lite velplassert "neger" som syng ein spiritual. Ernst Kreneks *Jonny Spielt auf* frå 1927, den store suksessoperaen med "negermusikanten Jonny fra Kentucky... ansatt på et luksushotell i Paris" i hovudrolla, får langt på veg skulda for alle desse trendane:

Alt kaller på det store publikum; siste scenes strålende revybilde, stuepiken som charlestonvrikker seg gjennom hotellvestibylen med en surrende støvsuger av siste patent, negeren, politibilen som suser av gårde gjennom gatene og sist men ikke minst ekspresstoget som med det prustende kjempelokomotiv ruller frem mot rampen. Jeg innrømmer at det var morsomt funnet på, og morsomt utført. Men musikken blev ikke løftet ut av sin skikkelige alminnelighet.⁵⁵

Likevel, observerer Hall, er det ikkje musikken som gjer at "Jonny" får motstand, men miljøet i operaen – "Kreneks 'frektheit' å by oss nutidens prosa:"

Grinebiterne kaller "Jonny" pervers, degenerert, de raser over at en neger får boltre sig som operahelt. Men er handlingen... annet enn et par tendensiøse snapshots?... stammer ikke Jonny direkte fra den lille negerpasjen i "Rosenkavaleren"? Han er avansert fra leketøi til kapellmester⁵⁶

Hall kallar innslaga av spirituals "et streif av naturlighet ved siden av den (krenekske) bunnfalske lyrikk" men mislikar måten komponisten skriv inn annan amerikansk musikk på:

Krenek vil gjerne gå for å være en jazz-pionér, den første komponist som har forbarmet sig over den elendige jazz og gitt den plass i en opera: hans Jonny spiller både tango og blues! Han vil dog aldri få verden til å virvle rundt i ør dansegalskap. Har en melodi den lille uventede og samtidig lettkjennelige vending som straks kleber sig

⁵⁴ *Dagbladet* 09.08.1929

⁵⁵ *Dagbladet* 24.12.1927

⁵⁶ *Dagbladet* 24.12.1927

fast i ens erindring, da er schlageren der; men Kreneks melodifølelse er ikke tilstrekkelig utviklet – og så må han finne seg i å bli distansert av sin jevnaldrende kollega Kurt Weill.⁵⁷

Halls engasjement for populære sjangrar, og særleg for amerikansk musikk og kultur, skulle vise seg ved fleire høve, også gjennom hennar eigne arrangement og komposisjonar. Nokre av dei er alt nemnde, andre blir presenterte i 5.2 (og på vedlagt CD2) og ei meir generell drøfting av Halls syn på folkelege sjangrar og ”eksotisk” musikk kjem i 5.3. Men generelt fell altså Krenek gjennom i Halls vurdering, og særleg samanlikna med den samtidige konkurrenten Weill:

Begge komponister vil aktualisere operaen, målet er ”Gegenwartsoper” som slagordet lyder, og de søker det stoff og den musikalske form som passer best inn i vår tid. Krenek er opptatt med å observere vindretningene, hver liten sving av værhanen gir en ny idé. Men Weill legger øret til jorden og lytter, og han hører massene marsjere.⁵⁸

Halls begeistring for Weill er så godt som konsekvent – også når ho skriv om teatermusikken til Lion Feuchtwangers *Die Petroleumsinsel*⁵⁹ og ungdomsoperaen *Der Jasager*.⁶⁰ Hos Krenek trekkjer ho fram positive sider i alle einaktarane *Der Diktator*, *Das Geiheime Königreich* og *Schwergewicht oder die Ehre der Nation*.⁶¹ Men ho har liten respekt for hans måte å vere ”aktuell” og politisk på. Når Kreneks *Der Orest* og Weills og Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* har premiere med få vekers mellomrom, den første i Berlin, den andre i Leipzig, nyttar Hall høvet til å knyte begge verka til det ”evige operaproblem” og til politikk i Tyskland.

I ”Orest” streber Krenek etter å lage et tidløst verk på grunnlag av klassisk stoff, og underveis roter han sig bort i all verdens eldre og nyere stilformer. ”Orest” fant med en gang veien til Berlin, til Kroll-operaen hvor Klemperer ledet innstuderingen. Men ”Mahagonny” slipper nok ikke inn på noen av hovedstadens musikk-scener. Det skal som kjent en del overlegenhet til for å by fienden et gjestfritt velkommen.⁶²

⁵⁷ *Dagbladet* 13.06.1929

⁵⁸ *Dagbladet* 20.06.1930

⁵⁹ *Dagbladet* 02.03.1930

⁶⁰ *Dagbladet* 19.08.1930

⁶¹ *Dagbladet* 13.06.1929

⁶² *Dagbladet* 07.06.1930

Det er uklart om Hall på dette tidspunktet veit at det er den same Klemperer som har avvist *Mahagonny* på Kroll-operaen.⁶³ Det kan sjå ut som om ho går ut frå at han er stoppa av ei form for politisk sensur. Kan hende er det derfor ho understrekar at Weills opera ikkje, som rykte ville ha det til, fall gjennom i Leipzig på grunn av kommunistiske tendensar, men problem i form:

Et begeistret flertal var *for* operaen, men det leipzigske publikum som innbiller sig at det er det mest musikk-kyndige i verden, gerådet i et slikt raseri over å bli budt et verk som ikke i en håndvending lot sig klassifisere, at videre opførelser først vil finne sted når gemyttene er falt til ro... Med den kommunistiske tendens er det heller ikke så farlig bevendt. Verket løper visstok ut i et angrep på kapitalismen, men det gjør for den saks skyld også "Nibelungen-ringen". Forskjellen er bare den at den forløsende kjærlighet ikke er å finne i Mahagonnys rå og lystherjede verden.⁶⁴

Hall set likevel minst like stor pris på universet i den lovause byen Mahagonny som på tradisjonell opera:

Vi beveger oss i et mindre respektabelt selskap, ikke blant operaens edle helter og helvedsvarte skurker og fromme jomfruer. I Weills og Brechts verk finner man ikke det svakeste spor av utstyrsoperaens pomp og prakt eller Wagner-dramaets svulstige heroisme. Og det ligger verdener mellom "Mahagonnys" brutale kynisme og en Richard Strauss' narkotiserende sanselig operastil. Vårt daglige liv, heslig og nådeløst som det er, stiger frem for oss i dristig tegnede bilder, den urettsjerte sannhet blir slengt i fjeset på oss.⁶⁵

Musikken karakteriserer Hall som "grotesk, forløiet, sentimental, karikerende, brutal, rått skrikende – alt mulig er den, bare ikke vakker," Samtidig er den virtuost gjennomført, heilt i tråd med visjonane i teksten. Så kjem den radikale Hall til syne og lar den einaste lova i byen Mahagonny få siste ord:

Med sine bilder fra det kapitalistiske helvetes dyp virker de to siste akter av Mahagonny som en mektig appell til det borgerlige samfunds sosiale samvitighet. Det avsluttende optrin, hvor de demonstrerende masser med faner og plakater velter seg inn over

⁶³ Sjå Ronald Taylor, *Kurt Weill: composer in a divided world* (Boston: Northeastern University Press, 1992), s. 116.

⁶⁴ *Dagbladet* 20.06.1930

⁶⁵ *Dagbladet* 20.06.1930

scenen som et skred, gav publikum en kraftig rystelse. Men de krenkede var modige og kjekket sig med piping og protester...

Det blir spennende å se hvad Weill neste gang finner på å by sitt publikum – om han fortsetter sin underminering av operasjangeren eller om han vender tilbake til dens kilder.

"Alt er tillatt!"⁶⁶

Halls begeistring for Weill og Brecht skulle få meir av ei framtid i Oslo enn i Berlin, ikkje gjennom *Mahagonny*, men gjennom oppsetjinga av *Tolvskillingsoperaen* i 1930-31, som eg snart kjem tilbake til. Erfaringane med denne bidrog truleg til at Hall igjen orienterte seg mot Oslo, samtidig som den politisk og økonomisk vanskelege situasjonen i Tyskland sette stadig sterkare preg også på kulturlivet i Berlin.

Sommaren 1931 signerer Hall ein lang artikkel med overskrifta "Elendige teatertider"⁶⁷ som gir eit trist inntrykk av kor få Berlin-borgarar som på denne tida har råd til å gå i teater, og den krisa det medfører. Særleg ille synes Hall det er at ensemblekunsten må vike for dyrkinga av superstjernene. Det same gjeld operahusa, konstaterer ho i ein omtale av "opera-årets eneste begivenhet av rang: den dødsdømte Kroll-operaens oppførelse av Janaceks etterlatte verk 'Aus einem Totenhaus'"⁶⁸ Store delar av artikkelen gjer greie for kvifor Halls favorittopera skal leggjast ned:

Nu er det neppe noen som for alvor tror at Landdagens beslutning er fattet ut fra kunstneriske og økonomiske hensyn; det er politikk med i spillet. Det tales om den revolusjonære ånd som har besmittet den prøssiske stats opera, og reaksjonen har viftet sent og tidlig med sin nåværende yndlingsglose – "kulturbolsjevisme" og så måtte Kroll-operaen falle.⁶⁹

Dette er det siste operabrevet frå Halls penn i Berlin. Sommaren 1931 er ho i samtalar med Filharmonisk Selskaps orkester om ei stilling som sekretær og journalistisk rådgjevar,⁷⁰ men det ser ut til at dette ikkje blei noko av, og at ho vendte tilbake til Berlin for eit år til. Ettersom ho då blir langt mindre aktiv som korrespondent, og det kjem fleire verk frå henne

⁶⁶ *Dagbladet* 20.06.1930

⁶⁷ *Dagbladet* 20.06.1931

⁶⁸ *Dagbladet* 27.06.1931

⁶⁹ *Dagbladet* 27.06.1931

⁷⁰ *Dagbladet* 20.07.1931

like etter – som *Smeden og Bageren* (sjå 4.1) – går eg ut frå at ho komponerte meir dette året.

Hall kom seg altså vekk fra Berlin før Hitler tok over, "året før det brøt løs" som ho seinare sa.⁷¹ I eit par år prøvde ho då, som omtalt i kapittel 4, å leve av å vere komponist, utøvar og arrangør, fram til ho i 1934 lét seg overtale til å bli kritikar i *Dagbladet*. Same år sa ho ja til sitt første oppdrag som teaterkomponist. Åra i Berlin la slik eit grunnlag for to viktige endringar i verksemda til Hall: for det første var dei inngangen til eit kritikarliv som skulle vare i 30 år – redaktør Skavlan må ha vore nøgd med skribenten han sendte til Tyskland – og for det andre var dei ein opptakt til eit like langt liv som teaterkomponist. det vil seie, opptakten dirigerte Hall sjølv medan ho enno hadde base i Berlin: hennar eiga oppsetjing av eit ikkje ukjent verk av Kurt Weill og Bertolt Brecht.

5.1.2. Tolvskillingsoperaen

Pauline Hall tok med seg *Die Dreigroschenoper* så å seie på direkten frå Berlin til Oslo. I 1930 kom ho òg til Centralteatret med ny optimisme på vegner av sosialt engasjert opera – eller faktisk operette:

Et verk som ..."Die Dreigroschenoper" peker i en retning som operetten forhåpentlig kommer til å slå inn på, når publikum begynner å bli mett av konditormusikken; den sosiale og gjerne også den politiske satire. Der ligger en takknemlig opgave og venter.⁷²

Hall tok sjølv oppgåva, og hadde få problem med å overtale teatersjef Reidar Otto til å setje opp verket i Oslo. Også han hadde sett det i Berlin. Det er uklart om det var hans eller hennar idé at ho skulle *både* omsetje, ha den musikalske leiinga og instruksjonen av skodespelarane,⁷³ men same kva gav ho verket norsk språkdrakt, tok regien og leia orkesteret, som skal

⁷¹ *Dagbladet* 02.08.1950

⁷² *Dagbladet* 01.03.1930

⁷³ I tilknytning til eit intervju med Otto i mai 1955, hevdar Hall (*Dagbladet* 09.05.55) at ho ikkje sjølv føreslo å ta på seg regionsvaret. Teatret sparte truleg pengar på å samle mykje på eit par hender, kan hende låg det bak organiseringa.

ha spelt ein lettare redusert versjon av originalpartituret, også dette ført i pennen av Hall.⁷⁴

Tolvskillingsoperaen fekk Oslo-premiere på Centralteatret 7. november 1930.⁷⁵ Han var den første oppsetjinga av Bertold Brechts dramatik i landet nokosinne – og den siste på lenge⁷⁶ – og representerte på denne tida noko nytt i norsk samanheng. Fleire stilte spørsmål ved om han i det heile tatt kunne kallast ei opera, og gav uttrykk for at både det Brecht'ske teatret og musikken verka framande. Ulrik Mørk kalla musikken "modernistisk"⁷⁷ og kritikarkollega Arne van Erpekum Sem gav karakteristikken "hardt" om det heile.⁷⁸ Likevel var mottakinga i Oslopressa i hovudsak entusiastisk, særleg frå teaterkritikarhald. Kristian Elster skreiv:

Oppførelsen av den gamle tiggeropera er kanskje den mest fengslende *moderne* forestilling vi har hatt i Oslo. Det er et henrivende stykke, fullt av komikk og parodi og en stemning under av anklage, spott og forakt. Og hele forestillingen, den gamle bearbejdede tekst, den moderne musikk, figurer og situasjoner og scenearrangement, eier en fantastisk teaterstemning...

Forestillingen, ypperlig ledet av *Pauline Hall*, blir bedre for hver gang jeg ser den, sikker og fantasifull, original i sin virkning – om den er aldri så meget overført fra Berlin⁷⁹

⁷⁴ I Weills partitur finn vi fløyte, alt- og tenorsaksofon, fagott, to trompetar og trombone, paukar og slagverk, banjo, gitar og bandoneon, celesta, harmonium og klaver, cello og kontrabass (Philharmonia, UE ISMN-008-02180-0). Eg har ikkje greidd å finne partituret til Halls arrangement, berre lause stemmer (i NB Ms.), så den eksakte besetninga er usikker. I begge ensemblela spelte musikanane fleire instrument.

⁷⁵ Dette var ikkje spesielt tidleg. I løpet av første sesong hadde *Tolvskillingsoperaen* blitt oppført i 50 versjonar rundt om i verda, i 1933 var dette talet stege til 130. Premierer i Stockholm var i 1929, i København, med tittelen "Laser og Pjalter", i 1930. Stephen Hinton, *Kurt Weill: the Threepenny opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990). Tittelen på den norske versjonen blei tydelegvis bestemt seint. På teksthftet til skodespelarane står "En femøres opera", i ei førehandsomtale i *Dagbladet* 29.09.1930 er tittelen "Filler og fant".

⁷⁶ Først med oppsetjinga av *Mor Courage* på Det Norske Teatret i 1955, kom eit anna Brecht-stykke til norske scener, i flg. Næss, *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden. Forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater.*, s. 292.

⁷⁷ *Nationen* 08.11.1930

⁷⁸ *Tidens Tegn* 08.11.1930.

⁷⁹ "Centralteatrets siste aftener" i Kristian Elster og Anton Rønneberg, *Teater, 1929-1939: artikler i utvalg ved Anton Rønneberg* (Oslo: Aschehoug, 1941), s. 86.

Paul Gjesdahl i *Oslo Aftenavis* var i fyr og flamme:

For en opplevelse! For en åpenbaring! ... Alle de ekspresjonistiske forsøk – både de famlende og de sikre – løper liksom sammen i denne heroiske filleopera som i eventyrlig forklædning avslører en hel tid.⁸⁰

Fleire år seinare minner han likevel om at framsyninga i 1930 ikkje blei nokon stor *publikumssuksess* – ”dertil var satiren for uvant fantastisk og stykkets tone for skurrende i sin nådeløse ironi”⁸¹ heiter det ein stad. I ein annan samanheng skildrar han ein ”ivrig minoritet vilt begeistret over PHs mesterlig ledede forestilling, mens de fleste rystet på hodet...”⁸²

Tolvskillingsoperaen blei likevel populær nok til at Centralteatret sette han opp igjen i 1938, også då til positive omtalar og med sterkare publikumsappell enn sist. Framsyninga har tydelegvis sett spor i åra mellom 1938 og 1930. Kritikaren Anton Rønneberg skriv at sidan den første oppsetjinga ”har vi møtt små tolvskillingsoperaer på de fleste teatre i Oslo.” Han held fram:

Her i Oslo er det særlig instruktørene som har lært av ’Tolvskillingsoperaen’: Agnes Mowinckel, Gyda Christensen, Hans Jacob Nielsen.⁸³

I *Dagbladet* gir Gunnar Larsen dette blikket på situasjonen i 1938:

Teaterinstruksjon er blitt ren kvinneidrett. Agnes Mowinckel, Gerda Ring, Pauline Hall er det avgjørende i dag. Mens nidkjære medsøstrer strir for at kvinnene skal monopolisere overlærerstillinger og besette alskens stoler og taburetter, går de isteden hen og erobrer teatret ganske uten nominasjon⁸⁴

Larsen er ikkje aleine om å leggje eit noko ambivalent kvinneperspektiv på det som skjer i teateret, som på den eine sida anerkjenner einskilde kvinners sterke og nyskapande innsats, men på den andre verkar skeptiske til den meir prinsipielt og politisk orienterte kvinnesaka. Skodespelar Erling Drangsholt, som hadde rolla som Peachum – ”chef for et tiggerkompani” – både i 1930 og 1938, fortel i eit intervju i *Dagbladet* at

⁸⁰ *Dagbladet* 08.11.1930

⁸¹ Paul Gjesdahl, *Centralteatrets historie*, Skrifter/Teaterhistorisk selskap (Oslo: Gyldendal, 1964).

⁸² *Arbeiderbladet* 14.03. 1966

⁸³ *Aftenposten* 04.01.1938

⁸⁴ *Dagbladet*, ukjent dato 1938, NB Ts.

det for han er skapt eit tidsskilje "før og etter Tolvskillingen".⁸⁵ Her "må" han òg få skryte av Pauline Hall, som "er Tolvskillingen" og skildrar korleis han jamt og trutt kastar eit blick ned frå scena til orkestergrava for å få eit godkjennande nikk. Med Hall har han fått sans for kvinnesak, erklærer han til journalisten – Caro Olden (sjå 4.1.3).

Hall søkte, også av økonomiske årsaker, til nye oppgåver etter den første runden med *Tolvskillingsoperaen* i 1930. Då ho i 1931 søkte Lammersfondet om stipend, var det ikkje til å komponere, men til studium i direksjon:

Jeg tenkte at de erfaringer jeg høstet av mitt arbeid ved musikalsk innstudering og orkesterdireksjon på Centralteatret i vinter kansk[je] kunde hjelpe mig til en rikere virksomhet herhjemme, hvis jeg fikk anledning til å utdanne mig videre i denn[e] retning. Dirigering interesserer mig mer en annet musikkarbeid, og dette var mitt første forsøk. Et eventuelt stipendium vilde jeg benytte til orkester- og direksjonsstudier i Berlin. Jeg håber at operasakens fremme muligens vil bringe det med sig at det kan bli bruk også for min arbeidslyst.⁸⁶

Hall fekk ikkje stipend til å studere direksjon, og gjekk heller ikkje, så vidt eg veit, vidare i den retninga. Av søknaden går det òg fram at Hall tenkjer seg at ein sterkare operainstitusjon i Noreg vil kunne opne for nye arbeidsoppgåver for henne, kan hende tenkte ho seg ei rolle som instruktør der, etter å ha gått inn og fått anerkjenning i faget gjennom *Tolvskillingsoperaen*. Men dette blei det heller ikkje så mykje av. Det skulle gå mange år til Oslo fekk eit operahus – i 1958 – og Hall har, så vidt eg kjenner til, ikkje instruert meir enn Giuseppe Verdis *La Traviata* på Nationaltheatret i 1950.⁸⁷

Halls oppsetjing av *Tolvskillingsoperaen* blir same kva rekna som ei storhending i norsk teaterhistorie. Erfaringane med han må òg ha gitt vesentleg kjennskap til teaterproduksjonar i alle ledd, noko som igjen må ha blitt ein stor ressurs i arbeidet hennar som teaterkomponist. I tillegg gav arbeidet innpass i nettverk av andre instruktørar: I 1938 hadde Hall alt

⁸⁵ *Dagbladet* 29.02.1938

⁸⁶ Søknad til Lammersfondet 07.03.1931, NB Hs. Ms.4° 3640

⁸⁷ Lahn Lunder (1977) skriv òg (s. 32) at ho instruerte Benjamin Britten's *The Beggar's Opera* same stad seinare same år, og Hall har notatar om forarbeidet til denne i ei dagbok. Eg har ikkje fått stadfesta at denne framsyninga blei noko av. Hall omsette Britten's *Let's Make an Opera* som hadde premiere på Det Nye Teater i 1950.

samarbeidd med Mowinckel og Christensen om musikk til andre drama, og på 1940- og 1950-talet skulle òg instruktørane Ring og Nielsen bruke henne som teaterkomponist. Dette kjem eg tilbake til snart, i 5.1.3.

Etter andre verdskrig fekk Hall nye oppdrag som instruktør for *Tolvskillingsoperaen*, først i 1947 for dei unge skodespelarane i Studio-teatret. Bartold Halle, som seinare sjølv blei teaterinstruktør, var her med i kulissane som ung mann. Han fortel at Halls instruksjon var myndig og sikker, men at ho nok var avhengig av at erfarne skodespelarar la mykje av karakterteikninga inn i rollene sjølv. På spørsmål om han opplevde Hall som ein god instruktør, svarer han:

- Jeg vet ikke. Hun kunne *Tolvskillingsoperaen* baklengs og hvorvidt hun kunne gjort noe annet vet jeg ikke.... Slik jeg husker henne... var hun ryddig, ordentlig, visste hvordan hun ville ha det, men var nokså tørr og nøktern.
- Skuespillerne måtte legge litt til?
- Ja, hun sa nok det at du må være grovere eller finere eller sånne ting. Hun visste hvordan hun ville ha det, men hadde nok ikke den teaterteknikken som kunne gi skuespillerne noen nøkler til hvordan de skulle komme dit.⁸⁸

Halle fortel òg om at han var på fest heime hos Hall, og at ho ikkje la skjul på at ho hadde godt kjennskap til dei meir "utesvevende" sidene av nattelivet i Berlin frå åra ho budde der.

- Hun fortalte vel ikke så mye konkret, men at det var et slags radikalt, intellektuelt miljø knyttet til kabareten og den teaterformen. Hun gav i alle fall tilkjenne at hun kjente det miljøet og hadde vært oppi det. Og jeg husker at hun nok syntes skuespillerne på Studioteatret var nokså uskyldige, da. ... Liv Strømsted som spilte Polly sa en gang at jeg skjønner jo nå at Mackie han flyr etter damer, men han kan godt gå til sengs med en mann også, det skjønner jeg nå... Mitt inntrykk var at dette var en forestilling Pauline Hall hadde gitt henne.⁸⁹

⁸⁸ I intervju med A. K. 21.09.2011

⁸⁹ I intervju med A. K. 21.09.2011, Skildringane til Halle samsvarer godt med Merete Skavlan sine. Også ho, som spelte fru Peachum, fortel om ein som "ikke var personinstruktør, men tok fatt i det ekte og provoserende... Vi lærte at vi måtte være frekke, ikke synge halvpent, men grovt!" Intervju med A. K. 19.09.2012.

Inger Hagerup skriv om Studioteatret si oppsetjing – som gjekk heile 70 gonger⁹⁰ – men ikkje udelt positivt. Med nazistane sin sensur av operaen som bakteppe understrekar ho at stykket frå Brechts penn er "livsfarlig" og "revolusjonært" og held fram – i det kommunistiske bladet *Friheten*:

Forestillingen ble nesten hele tia for lett, for spinkel, for lite saftig satire, for lite ulykksalig og faretruende underbunn. Instruktøren kan ikke ha skylden, det er jo ikke første gangen hun har vært borti skuespill, men likevel virket det som hun denne gangen hadde lagt mer vekt på den musikalske siden av saken enn før.⁹¹

Hagerups hovudinnvending er at skodespelarane er for unge og uerfarne, og konkluderer med at "Det var en munter og frisk forestilling, med mange gode tilløp. Men det var ingen vesentlig Tolvskillingsopera."

1953 blei *Tolvskillingsoperaen* i Halls versjon sett opp igjen og sendt på turné med Riksteatret, med Lasse Flagstad som kapellmeister. Den siste gongen Hall leia operaen var på Folketeatret 1955. Denne gongen skriv Odd Eidem i *VG* ein kronikk som minner om Inger Hagerup sin åtte år tidlegare. I ein artikkel med brodd mot både Arbeiderpartifolk og kommunistar hevdar han at stykket er blitt "sosialistenes glade enke":

Hvis "Tolvskillingsoperaen" i våre dager skal få noe av sin gamle slagkraft, må den spilles etter en helt annen regiplan enn den småpene "dekorative" som Pauline Hall nå har brukt gjennom mer enn tyve år. Vi talte i teatret med framtreddende AUF-representanter som ikke var i stand til å oppdage den giftige brodden i teksten, ja, de ante ikke en gang at den skulle være der – og det kan ingen bebreide dem, for Pauline Hall har bare *gjøgler*-kontakt med Bert Brecht; politisk interesse for stykket ser hun ut til å mangle totalt. Men denne dikter er dog en politisk dikter! Instruktrisen leker nok fagert med fargerike filler og skjøger, men vi må tro at musikken betyr mer for henne enn teksten.⁹²

Eidem skryt òg av mange sider av Halls oppsetjing, men hevdar at *Tolvskillingsoperaen* "i høyere grad enn Peer Gynt trenger en usentimental

⁹⁰ Notis i *Dagbladet* 14.04.1947

⁹¹ *Friheten* 01.02.1947, Inger Hagerup,

"<http://nkpnmn.org/Litteratursidene/IngerHagerup/IngerHagerupTolvskillig.htm> l." (lesedato 19.09.2011)

⁹² *VG* 09.05.1955

avromantisering.” Omsetjinga hennar er òg blitt for stiv og gamalmodig og setningsrytmen er ikkje lenger ”ekte folkelig”.

Eg kjenner ikkje til at Hall skal ha tatt til motmæle mot kritikken, i alle fall ikkje offentleg. Ho og Eidem har berre ein liten disputt i etterkant om utøvarane på originaloppsetjinga i Berlin ”kunne synge”. Den endar med at Hall vil sende Eidem ei plate med desse utøvarane som skal vise at dei *ikkje* kunne, og han legg seg flat for musikkompetansen hennar.⁹³

Versjonen frå 1955 blei Halls siste. I 1959 kom ei ny bearbeiding ved Herbrand Lavik på Den Nationale scene – instruert av Barthold Halle – og i 1966 kom Jens Bjørneboe si omsetjing som er blitt ståande mange år etterpå, trass nokre spreidde protestar frå folk som den gongen forsvarte Halls versjon. Kan hende ligg eit element av skadefryd bakom, når Hall i sine papir har tatt vare på Paul Gjesdals omtale av 1966-utgåva, i Jens Gundersens regi på Oslo Nye teater: ”en lystspill-farse som nok har en viss underholdningsverdi, men som forminsker Brechts og Weills politiske opprør fra farlig tiger til slem pusekatt” er karakteristikken.⁹⁴

Pauline Hall levde slik med *Tolvskillingsoperaen* i over 25 år, og leia to oppsetjingar før andre verdskrig og tre etter. Mottakinga av stykket både hos publikum og i pressa endra seg etter alt å døme både på bakgrunn av erfaringane Hitler gav verdaog vidare konfliktlinjer knytt til kommunismen utover på 1950-talet.⁹⁵ Eg vil dessverre ikkje følgje desse perspektiva vidare. Men generelt framstår ikkje den offentlege Hall, særleg etter krigen, som utprega radikal, verken politisk eller kunstnarisk. Samtidig ser vi at ho gjennom ”tolvskillingen” var med på, og til og med blei rekna som ein igangsetjar av, fornyingsprosessar ved norske teaterscener, som andre regissørar utvikla vidare. Og fleire tok Hall med på laget – som komponist.

⁹³ *Dagbladet* 10. og 11.05.1955

⁹⁴ *Arbeiderbladet* 14.03.1966.

⁹⁵ I 1955 fortel *Arbeiderbladet* at det var ”et svare mas å få leid notene” til framføringa i Oslo: ”nesten hele noteopplaget forsvant på nazistenes bokbål... Fillete og medtatt var heftene Pauline Hall hadde om hender, men hun *hadde* dem, og fant at de samme var brukt av Centralteatret i 1929” (udat. klipp. NB Ms. Td54)

5.1.3. Scenemusikken

I dette delkapitlet vil eg ut frå ulike kjelder – utvalde avisomtalar, programhefte og partitur, databasar og bøker om norsk teaterhistorie⁹⁶ –gi eit inntrykk av mengda og variasjonen i Halls komposisjonsarbeid for ulike scener, som etter kvart inkluderer fjernsynsteater, ballett og filmstudio. Eg har kome fram til at Hall var involvert i om lag 35 ulike produksjonar, og har sett dei opp på ei liste som ligg ved (vedlegg 2).⁹⁷ Lista gir eit nyttig oversyn, samtidig som eit par blikk på ho er tilstrekkeleg for å forstå at Pauline Hall var ein produktiv komponist fram til ho var over 70 år – om enn mest utanfor konsertsalane.

Eg kan sjølv sagt langt frå gi noka fullstendig framstilling eller grundige analysar av teatermusikken hennar. Det siste ville òg vore svært krevjande, ettersom teaterstykkane i all hovudsak ikkje finst i opptak og partitura til Hall til dels er fragmentariske. Eg har med andre ord ikkje hatt tilgjenge til den større komposisjonen musikken har gått inn i. Kritikane er òg til dels tynne som kjelder, dei seier gjerne minimalt om musikken, og det same kan seiast om dei fleste teaterhistoriske bøker. Til saman gir kjeldene likevel eit grunnlag for å løfte fram "teatermennesket Hall", som til no har vore så knapt omtalt (sjå om tidlegare arbeid, 1.2.1). Ut frå engasjementet i teater- og operaomtalane frå Berlin, har eg tenkt at verksemda ved teaterhusa kan ha vore noko av det meir meiningsfulle Hall gjorde som skapande kunstnar etter fylte 40 år.

⁹⁶ Når det gjeld dei første åra Hall skreiv teatermusikk, står eg meg i stor grad til Næss, *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden. Forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater*. I tillegg kjem meir ålmenne framstillingar som Anton Rønneberg og Nationaltheatret, *Nationaltheatret gjennom femti år* (Oslo: Gyldendal, 1949), ———, *Nationaltheatret 1949-1974* (Oslo: Gyldendal, 1974), Nils Sletbak, *Det Norske teatret: femti år 1913-1963* (Oslo: Samlaget, 1963), Mona Levin et al., *Oslo nye - det tredje teater: jubileumsbok 2004* (Oslo: Oslo nye teater, 2004), Lyche, *Norges teaterhistorie*.

⁹⁷Med utgangspunkt i Nasjonalbibliotekets base *Samteater* "http://www.nb.no/baser/samteater/." supplert med opplysingar frå andre hald Ved søk på Hall som komponist her, får ein opp 13 treff, mens det altså er rundt 35 titlar på mi liste.

Agnes Mowinckel – døropnar og inspirator

Den første bestillinga på teatermusikk frå Pauline Hall kom frå Agnes Mowinckel, ein respektert skodespelar som i løpet av 1920-talet òg blei ein del kontroversiell regissør. Hausten 1926 blei ho meir eller mindre kasta ut frå Nationaltheatret,⁹⁸ for så først å drive sitt eige teater Balkongen i eitt års tid og så arbeide på ulike scener. Her prøvde ho ut moderne idear ho brann for: ikkje-realistisk scenografi med ny teknologi og lyssetjing som ein del av uttrykket, sterkt ensemblespel og dessutan: bestilling av nyskriven musikk.⁹⁹

Om Mowinckel kjente Pauline Hall frå lang tid tilbake er usikkert, men dei hadde mange felles referansar. Dei var begge i Paris – skodespelaren også i London – i 1912, og kan ha møttes både der og då Mowinckel var på studieturar til Berlin og andre byar på kontinentet på 1920-talet.¹⁰⁰ Same kva må ho ha hatt tillit til komponisten, då ho bad henne om å setje musikk til Eugen O’Neills drama *Begjær under almene* på Det Nye Teater i 1935.¹⁰¹ Den amerikanske samtidsdramatikaren var alt kjent for teaterpublikum gjennom fleire oppsetjingar, og då Mowinckel sette opp stykket – frå eit knugande gardsmiljø i USA på 1800-talet, der destruktiv attrå endar med eit barnemord – var det ei storhending.

Nokre blikk på mottakinga vitnar om dette: Kristian Elster i *Nationen* karakteriserer oppsetjinga som ”ikke alene sesongens store teaterbegivenhet, den er en stort-ruvende begivenhet i vår teaterhistorie”.¹⁰² Einar Skavlan skriv: ”Atter en gang en moderne norsk forestilling som er god etter europeisk målestokk,” og skryt vidare over korleis regissøren handsamar både ”Det nye teaters utmerkede lys og maskineri” og skodespelinstruksjon.¹⁰³ *Aftenpostens* Anders Stiloff er ikkje like oppglødd, han etterlyser meir realisme i scenografien og større psykologisk djupn i

⁹⁸ I *Dagbladet* blir dette omtalt som ein ”paladsrevolusjon” og får oppslag på førstesida 24.11.1926. Særleg eldre skodespelarar reagerer på Mowinckels måte å arbeide på, og det er strid om utanlandsreisene ho gjer på teatrets rekning.

⁹⁹ Lise Lyche, *Norsk teaters mare: Agnes Mowinckel og norsk kunstnerliv* (Oslo: Grøndahl, 1990).

¹⁰⁰ I følgje *Dagbladet* 05.04.1927 skal Mowinckel då på studiereise til m. a. Berlin i 2-3 månader.

¹⁰¹ Frå 1959 med namnet Oslo Nye Teater

¹⁰² Elster og Rønneberg, *Teater, 1929-1939: artikler i utvalg ved Anton Rønneberg*, s. 204.

¹⁰³ *Dagbladet* 30.01.1935

spellet. Kritikaren er som ein representant for dei meir konservative: i mellomkrigstida låg det viktige motsetnader mellom stiliserte "ikkje-realistiske" oppsetjingar og det meir tradisjonelle iscenesetjingane med ideal om naturtru kulissar og innfølt skodespel i norsk teater.¹⁰⁴

Korleis Halls musikk verka inn på Mowinckel og scenograf Alexey Zaitzow si verd – der den enno nye sceneheisen ved teatretog eit avansert trappesystem erstatta hus og gardsmiljø – får vi berre glimt av. *Aften-posten* nemner ikkje musikken, mens Paul Gjesdahl er oppglødd over dei radikale regjrepa og skriv eit heilt avsnitt om musikken.

Pauline Halls musikk har hele tiden kongenialitet med emnet. Saklig og uforfengelig lar hun denne tjenende – utfylende men aldri understrekende musikk følge stykkets optrin. Det lille orkester er originalt sammensatt – mer av naturlyd enn av instrumenter, synes en: fuglenes kvidring og klage, blodets banking, selve jorden som toner.¹⁰⁵

Finn Halvorsen er gripen av ei dansescene instruert av Inga Jacobi og hører "underlig hese og trolske rytmer, som fra tid til annen brister frem av forestillingen som en slags underjordisk musikk"¹⁰⁶, mens Skavlan karakteriserer musikken som "raffinert". Axel Otto Normann nemner han heilt til slutt: "Oversettelsen, musikken – alt tjente forestillingen og Agnes Mowinckels hensikt."

Mottakinga vitnar om suksess for Hall, om enn på andre premissar enn i konsertsalen. I teatret er "Nordens eneste kvinnelige symfoniker" underordna ein dramatisk tekst og viljen til ein regissør, og får ein marginal del av merksemda i pressa. Like fullt – eller for alt eg veit nettopp derfor – må arbeidet med *Begjær under almene* ha gitt meirsmak, både det kompositoriske og ikkje minst: samarbeidet med Mowinckel.

Hausten 1935 lagar Hall musikk til nokre dansar til *Jarlen* av Olav Hoprekstad, og i 1936 skriv ho først til Michail Bulgakovs *Familien Turbin*, så til William Shakespeares *Kjøpmannen i Venedig* – alt i regi av Mowinckel. I den sistnemnde klassikaren er ikkje kritikarane like overtydde av regissørens stilisering, som dei meiner gjer tolkinga overflatisk og lettvinns –

¹⁰⁴ Sjø Trine Ness, *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden. Forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater*. (Oslo: Solum forlag, 1994).

¹⁰⁵ *Tidens Tegn* 30.01.1935

¹⁰⁶ *Morgenbladet* 30.01.1935

”nøktern og tam”, skriv Skavlan, og nemner berre i forbifarten at ”I Pauline Halls musikk er også det muntre bedre fremhevet enn det lyriske.”¹⁰⁷

Oppsetjinga er ein av mange representantar for ein ny-klassisk tendens i teatret i mellom- og etterkrigstida, og Hall skulle sidan skrive musikk til i ei rad Shakespare-spel, med andre regissørar. Det vidare samarbeidet med Mowinckel dreidde seg om to nyare norske skodespel: Hans E. Kincks *Agilulf den vise* – frå 1906, med handling frå italiensk mellomalder – sett opp på Det Norske Teatret i 1942, og Johan Borgens *Mens vi venter*, skrive i 1938 og sett opp på Nationaltheatret for andre gong i 1947.

Mengda musikk og typen orkester til dei ulike oppsetjingane varierte. Til den sistnemnde hadde Hall berre komponert ”et skjønt og stemningsmettet forspill som viste hvor godt *hun* har forstått stykket og hvor grepet *hun* har vært av det” – ifølgje Paul Gjesdahl.¹⁰⁸ Manuskripta til *Agilulf den vise* viser ein langt meir omfattande medverknad; her er forspel til tre akter, påfallande mange songar og resitativ – i tråd med Kincks inspirasjon frå mellomalderballadane – og i orkesteret strykarar, gitar og blåsarar. Til *Lysistrata* på Den Nationale Scene i Bergen fekk Hall skrive for endå større orkester. Men oftast måtte ho ta til takke med færre instrument. I eit intervju fortel komponisten lakonisk om dette, samtidig som ho skryt av henne som fekk henne inn i teatret:

- Jeg fikk en gang tilbud om å få 2 mann... Jeg fikk øket tallet til tre. Hver mann spiller imidlertid flere instrumenter.
- Bestemmer De selv hvor det skal være musikk?
- Nei, det bestemmer instruktøren, han er suveren.
- Og det vanskeliggjør ikke arbeidet?
- Agnes Mowinckel har lært mig å sette pris på en ganske særlig nydelse – samarbeidets svir.¹⁰⁹

I 1949 blei Agnes Mowinckels 50-årsjubileum som skodespelar markert på Nationaltheatret, og delar av feiringa blei direktesendt på NRK radio. Mellom gratulasjonar frå teatersjefar og skodespelarar kom òg Pauline Hall til orde:

- Kjære Agnes Mowinckel, kan De tåle en kjærlighetserklæring til? ...
- Jeg står her, ikke på vegne av noen organisasjon, men på vegne av musikere, deres medarbeidere, med en hilsen og en takk fordi de er

¹⁰⁷ *Dagbladet* 29.10.1936

¹⁰⁸ *Arbeiderbladet* 25.09.1947

¹⁰⁹ *Dagbladet* 30.11.1937

den som har ført musikken inn i teateret. Jeg tenker da ikke på mellomaktsmusikken som gir en festlig ramme om teateret, men jeg tenker på den musikken som de vil skal smelte sammen med det sceniske uttrykket og skal tjene teateret og være teatrets likeverdige venn. De har vært den første som gjorde det, en 15-20 år siden og mange har fulgt etter Dem. Sånn er det mange komponister og eksekutører som uten å ha arbeidet med Dem likevel står i gjeld til Dem fordi de har skapt en ny arbeidsoppgave.¹¹⁰

Gjennom denne vesle talen viser Hall ikkje berre kor høgt ho set Mowinckel. Ho hevdar nærmast at faget "teaterkomposisjon" har endra seg til noko meir interessant i løpet dei siste femten-tjue åra, for henne og mange kollegaer. Ettersom denne perioden fell saman med åra som har gått sidan Hall først blei beden om å skrive for scena, blir hennar verksemd implisitt ein del av den historia ho hyllar. I dette ligg truleg òg ei oppvurdering av prosessen Hall personleg har vore gjennom: frå "lovande symfonikar" til ein som skriv musikk som er "teatrets likeverdige venn".

Halls syn på å skrive musikk som er side- eller underordna ein større dramaturgi, kjem fram i samband med mange andre skodespel ho komponerte til, og er eit tema eg vil kome tilbake til også i 5.3.1.

Sovjetrussiske og franske impulsar

Å skrive for teater ser ut til å ha sett fart i komponeringa. I løpet av 1935 var Hall involvert i i alt fem oppsetjingar. Berre tre månader etter premieren på *Begjær under almene* hadde ho sett musikk til Maurice Maeterlincks *Maria Magdalena*, på initiativ frå Gyda Christensen, då teatersjef på Det Nye Teater. At forfattaren her var den same som skreiv dramaet til grunn for Debussys *Pelleas og Melisande*, gjorde truleg prosjektet ekstra attraktivt for Hall. Ifølgje Kristian Elster blei det psykologiske dramaet forflata til eit påskespel med billege effektar – utan djupare pasjon.¹¹¹ Einar Skavlan tolka applausen som uteblir som at publikum "forlot teatret stille, dypt grepet av den store kjedsomhet." Men Hall fekk ære for ein "enkel ledsagende musikk med eiendommelige klangvirkningar som minner om det gode hos dikteren Maeterlinck."¹¹²

¹¹⁰ NRK 01.12.1949

¹¹¹ *Nationen* 17.04.1935

¹¹² *Dagbladet* 17.04.1935

Hausten 1935 samarbeidde Christensen og Hall igjen, då om eit russisk drama: Fjodor Dostojevskijs *Raskolnikov*. I 1942 var dei tilbake til nyare fransk dramatik: *Piraten* av Marchel Achard, frå 1938. Både det franske, symbolistisk orienterte dramaet og det russiske – med tida sovjetiske – hadde stor interesse i Noreg før andre verdskrig, særleg mellom meir politisk radikale teaterfolk. Det Nye Teater var ofte arena for framsyningar inspirerte av desse tradisjonane. I nokre tilfelle gjekk interessa for Sovjet ut over det reint estetiske. I programheftet til *Maria Magdalena* finst ein heil artikkel om russiske skodespel, og ein stad blir påstanden "Et umiddelbart resultat av revolusjonen viser sig blant annet i folkets stigende teaterinteresse" bygd opp under med statistikkar om eit vell nye teaterhus og amatørforeiningar i Sovjetunionen.

Karakteristisk for dei "ikkje-realistiske" retningane var – svært generelt sagt – at dramatikken ikkje skulle vere bunden av ei "realistisk" framstilling av ein tekst. Iscenesetjingane kunne leike med andre element i teateret: lys, musikk, dans og meir "abstrakt" scenografi og dekorasjonar. Typisk er regissør Stein Bugge – også ein av teaterfornyarane¹¹³ – sine ord om oppsetjinga av Eijlert Bjerkes *Kjærlighetens legende*, som Hall sette musikk til i 1937: "Det blir ikke bare ordets kunst. Det blir musikk, plastikk, maleri."¹¹⁴

For Hall, som hadde vore fascinert av ikkje-realistiske iscenesetjingar i både Paris og Berlin – frå Diaghilev til Reinhardt og Piscator – var Det Nye Teater truleg den rette staden å starte opp, i samarbeid med kunstnarar som Mowinckel og Christensen. Men ho blei raskt invitert med til dei største nasjonale scenene. Innan utgangen av i 1942 hadde Hall hausta ei rad erfaringar ved både Nationaltheatret, Det Norske Teatret og Den Nationale Scene. I dei første åra av den andre verdskrigen er produksjonen av scenemusikk påfallande stor. I tillegg til dei nemnde *Agilulf den vise*, *Piraten* og *Lysistrata* som alle blei sett opp i 1942, skreiv Hall musikk til to stykke i samarbeid med ein annan radikal iscenesetjar og teatersjef: Hans Jacob Nilsen.

¹¹³ "http://snl.no/.nbl_biografi/Stein_Bugge/utdypning." (lesedato 24.04.2012)

¹¹⁴ *Dagbladet* 30.11.1937

Shakespeare, Holberg og Ibsen

Også Nilsen hadde vore på studieturar til Paris og Berlin, pluss Sovjet, og henta inspirasjon. I ettertid er han truleg mest kjent som ein samfunns-engasjert og samtidsorientert teatersjef og iscenesetjar – mellom anna leia han urframføringa av Nordal Griegs *Vår ære og vår makt* i 1935 – men han sette òg opp ei rad klassiske stykke.

Første gongen Nilsen samarbeidde med Hall, var om Hulda Garborgs "Liti Kjersti", med musikk av Arne Eggen, i den første sjefstida hans ved Det Norske Teatret i 1934. Her var Pauline Hall-kvintetten engasjert saman med utøvarar frå Filharmonisk selskaps orkester og damekor. Hall dirigerte. Sidan skreiv ho musikk til ei rad av Nilsens oppsetjingar, først *Troll kan temmes* i 1940 og så *Henrik og Pernille* i 1941. Sistnemnde var full av "fart og fest og smittende humør" med "vittig og karakterfull musikk" ifølgje Einar Skavlan. Han konkluderer i trua på revitaliseringa av klassikaren:

Hvis Holberg vender seg i graven over denne dristige iscenesetelsen, er det bare fordi den får ham til å merke, at han ennå lever.¹¹⁵

Like etter andre verdenskrig bestilte Nilsen igjen musikk av Hall, til Shakespeares *Hamlet* på Nationalteatret i 1946. Manuskriptet til denne vitnar om ein komponist som skreiv musikken tett inn i handlinga: her er mange korte musikkinnslag med replikkar og scenetilvisingar skrivne inn før og etter, i tillegg til mellomspel og korte songar, som gjerne er i ein arkaiserande stil. "det var liksom et innslag av gamle danske folketoner i den", skriv N. Chr. B., som alt i alt synes musikken "lød god og riktig".¹¹⁶ Ut over dette hamnar komponistens innsats fullstendig i skuggen av Nilsen, som får massiv ros både som instruktør og hovudrolleinnhavar.

I 1948 fekk musikken meir merksemd, då Nilsen bad Hall om å skrive musikk til *Ein Midsumarnatts-draum*, kjent og kjær med Felix Mendelssohns musikk. På sett og vis var dette motig både av han og henne. Men Hall var i verdig selskap; året før hadde Harald Sæverud på bestilling frå same teatersjef skapt furore med ny musikk til *Peer Gynt*. I den sjølvransakande stemninga i åra etter krigen blei dette stykket, også

¹¹⁵ *Dagbladet* oktober 1940, sitert frå Einar Skavlan og Paul Gjesdahl, *Norsk teater 1930-1953* (Oslo: Aschehoug, 1960).

¹¹⁶ *Nationen* 13.05.1946

gjennom Nilsens regi, det første av flere freistnader i norsk teater på å avromantisere slike typiske nasjonale uttrykk.

I forkant av premieren på *Ein Midsumarnatts-draum* får den gjestande svenske regissøren Sandro Malmquist spørsmål frå *VG* om også dette stykket skal avromantiserast, som *Peer Gynt*, og svarer ja.

- Hvori består avromantiseringen?
- Først og fremst i sløyfingen av Mendelssohns musikk... det er ingen tvil om at musikken har tatt for stor plass, det har vesentlig vært opera av Mendelssohn og ikke skuespill av Shakespeare. Nå har Pauline Hall laget en musikk som står så meget bedre til stemningen og innholdet, den er som et akkompagnement og trenger seg ikke på.¹¹⁷

To dagar etter får Hall sjølv ordet, og svarer, kanskje noko uventa:

- Skal De slå gamle Felix Mendelssohn helt ut?... Deltar De i avromantiseringsbestrebelsene, de også?
- Ikke tale om! sier Pauline Hall. Og gjør meg den tjenesten å ikke gjøre direkte sammenlikninger. Mendelssohn er førsteklasses musikk, kom ikke og si noe annet. Men den ligger på et helt selvstendig plan og oppføres jo ofte utenfor teatret, min musikk derimot er helt bundet til teateroppførelsen. Det nytter ikke å lage noen egen konsert på den...
Om en vil kalle min musikk realistisk eller romantisk eller noe annet, det overlater jeg helt til andre. Men så mye kan jeg jo si at min musikk til stykket absolutt ikke er uromantisk.¹¹⁸

Etter premieren er teaterkritikarane usamde i om framsyninga er lett og leiken nok, men gir ei positiv setning eller to til måten komponisten til å føyer musikken inn i spelet på. I *VG* og *Dagbladet* står separate omtalar av musikken, som begge peiker på kor knapp Hall er med verkemidla. Elling Bang skriv:

Det er ikke mange penselstrøkene Pauline Hall bruker til å sette spiss på spredte scener og opptrinn. De føyes inn i bildet med varsomhet, og fargen er alltid diskret. Som oftest er strofene så kortfattet at det hele er forbi før en har summet seg, men likevel gir de en treffende karakteristikk.¹¹⁹

Egil Falck Andersen er inne på mykje av det same:

¹¹⁷ *VG* 26.08.1948

¹¹⁸ *VG* 28.08.1948

¹¹⁹ *VG* 01.09.1948

En ting kan sies kort og godt. Pauline Hall beviser det gang på gang i sin musikk til dette Shakespearske eventyr. Men det kan bli for knapt også, og innimellom føler en seg litt snytt... Komponisten kunne uten minste risiko musikalsk ha utfoldet seg litt mer.¹²⁰

Vidare set kritikaren ekstra pris på Halls musikk når han illustrerer gjøgleri og blir "tindrende morsom, spilleglad og uvøren". Dette framstår som ein kjærkomen kontrast til "det ene sødmefylte lyriske parti etter det andre" og til at Hall "av overbevisning og kanskje av skyhet kan være vel reservert." Men begge konkluderer positivt: først Bang, så Falck Andersen:

Det beste kompliment en kan gi, er at man faktisk glemte Mendelssohn. Men så var det hele også lagt så ganske annerledes an at enhver "konkurranse" forbyr seg selv. Og bra er det.¹²¹

En virkelig teatermusiker har gjort sitt verk. Og Pauline Hall står i et lykkelig forhold til Shakespeare.¹²²

Hall komponerte musikken til i alt åtte skodespel av Shakespeare, så vidt eg kjenner til.¹²³ Mellom *Hamlet* og *Ein Midsumarnatts-draum* skreiv ho òg musikken til *Julius Cæsar*, som Knut Hergel regisserte i 1947, mens han var sjef på Nationalteatret. I 1956 var så turen komen til *As you like it* – eller *Leken i skogen* – i regi av Alfred Solaas på sommarteatret i Frognerparken, og i 1959 til *Lystige koner i Windsor*, same stad. Musikken til *Julius Cæsar* og *As you like it* omarbeidde Hall sidan til to suiter til konsertbruk – den førstnemnde for orkester, den andre for tre blåsarar. *Julius Cæsar-suiten* var klar i 1950, og musikken tolte overgangen frå teaterscene til konsertpodium godt, meinte dei fleste kritikarane. Klaus Egge kallar suiten "poengrik musikk" og skildrar satsane slik:

Første satsen "Forspill" bød på et spenstig, luftig svevende motiv som hadde et fanfare-aktig forløp, og som paserte en utvikling kort, men karakteristisk-rammende og med en klar og treffsikker instrumentasjon. Annen sats, "Intermezzo" hadde samme egenskap, den tegnet opp motivene klart og rettlinjet. 3. satsen "De svarte fuglene" er et koreografisk stykke som skal gi idéassosiasjon til en

¹²⁰ *Dagbladet* 01.09.1948

¹²¹ *VG* 01.09.1948

¹²² *Dagbladet* 01. 09.1948

¹²³ *Kjøpmannen i Venedig* (1936) *Kong Lear* (1937), *Troll kan temmes* (1941), *Hamlet* (1946), *Julius Cæsar* (1947), *Ein midsumarnatts-draum* (1948), *As You Like it* (1956) *De lystige koner i Windsor* (1959)

sverm av rovfugler som følger hæren under kampene... Siste satsen, "Marsj", var også knapp og fortettet.¹²⁴

Hall tar i bruk ulike stilistiske verkemiddel i suiten; i dei to første satsane finst impresjonistisk inspirerte klangbilete og effektfulle kontrastar mellom skimrande strykarar og meir bastant bruk av slagverk og blåsarar. Fuglane i tredje sats blir illustrerte med lyd målende glissandi i strykarane, og her er markerte sekunddissonansar over ein mørkt farga harmonikk, som minner om Stravinskij. Marsjen er utprega neoklassisk i anslaget – rytmisk stram, leia an av trommer og cymbalar, og med eit gjentatt motiv som sirklar rundt eit tritonus-intervall og gir ein nesten rituell, eller primitivistisk, karakter.

Suiten blei framført fire gonger i Oslo-filharmonien i Halls levetid.¹²⁵ Min karakteristikk baserer seg på ein versjon som finst innspelt saman med *Verlaine-Suite* (sjå 3.1.7), *Fire Tosserier* (sjå 6.3.), *Suite for blåsere* (sjå 4.1.2) og suiten frå *As you like it*.¹²⁶ Sistnemnde minner om *Suite for blåsere*, men er endå mindre pretensiøs i anslaget. Aller mest viser den Halls evne til å uttrykkje seg kort og konsist med få instrument til rådvelde. Enkle motiv er utarbeidd i fem satsar på mellom tretti sekund og to minutt, i eit utprega neoklassisk, det ein kan kalle "musikantisk" tonespråk. Han framstår som "god å spele" og det går an å tenkje seg at stilen var høveleg for ei utandørs framscyning av ein Shakespeare-komedie.

Av Henrik Ibsens drama skreiv Hall musikk til berre eitt, *Kongsemnerne*. Den først versjonen var i regi av Hans Jacob Nilsen i 1950, ein produksjon for NRK, så blei musikken bruk i Knut Hergels versjon på Nationaltheatret i 1958. På liknande vis som i *Ein midsumarnatts-draum* kan ein spore at visse tradisjonar i norsk musikkliv heng som ei skugge over forventingane til dramaet. Hampus Huldt-Nystrøm opnar omtalen slik:

Å skrive musikk til skuespill med emne fra norrøn middelalder må ved første øyekast synes å være en fristende oppgave for en norsk komponist. Her må en riktig kunne boltre seg i musikalsk dragestil: Rikelig med parallelle kvinter, messingfanfarer og slag på skjold, isprengt en og annen middelalderlig kirketonal vending. Slik som "Kongsemnerne" på Nasjonalteatret nå er lagt opp, med siktepunkt

¹²⁴ Arbeiderbladet 17.01.1950

¹²⁵ Odd Grüner-Hegge som leia urframføringa dirigerte han òg 23.11.1951 og 21.1.1959, Herbert Blomstedt leia ei framføring 6.9.1963.

¹²⁶ Kringkastingsorkesteret et al., "Pauline Hall," (Simax PSC 3105, 1990).

på mennesket, tvilen og den splittede sjel, ville imidlertid en musikk etter denne resepten bare bli en utenpåklisset klisje...

Det er øyensynlig dette som har vært bestemmende for opplegget av Pauline Halls scenemusikk. Den er velsignet fri for vedtatte vendinger i sagastil. Til gjengjeld har en inntrykk av at den springer direkte ut av den psykologiske bakgrunn for de enkelte scener. På en fyndig, ofte epigrammatisk måte tegner den situasjonen og stemningen – vokser liksom ut av scenebildet og slår det fast med få streker, for så ved en elegant ”bøyning” å lede over i noe nytt...¹²⁷

På eitt punkt kjem skuggen etter Edvard Grieg inn:

Med spenning så en ”Margretes vuggesang” i møte. Griegs kjente og tårevåte melodi ville i denne forbindelse falle helt utenfor rammen. Pauline Hall løste oppgaven på en frapperende måte. Etter en kort obosolo til innledning kom en enkel uakkompagnert sang – en liten perle av en melodi – kjølig formfullendt men samtidig lysende av indre inderlighet. Den var ekte, helt fri for sentimentalitet og grep sterkt ved sin enkle, skjære ynde.¹²⁸

Huldt-Nystrøm skryt òg av korleis Hall gjer musikken til ei ”lydig tjenerinne” for den dramatiske ideen. Liknande poeng ser ut til å gå igjen i omtalane av teatermusikken hennar, oftast med positivt forteikn.

Utover på 1950-talet skreiv Hall òg musikk til nyare drama, som Albert Camus’ *Caligula* og T. S. Eliots *Mord i katedralen* – der ein dobbelkvartett frå Det Norske Solistkor medverka til det sakrale, meditative preget – begge i 1958 i regi av Alfred Solaas på Det Nye Teater. I tillegg samarbeidde ho med regissør Gerda Ring om musikk til Jean Giraudoux’ *Amfitryon 38* og til Tennessee Williams’ *Den tatoverte rose* i 1951. Fleire kritikarar skryt av samspelet mellom elementa i *Amfitryon*, her Carl Fredrik Engelstad:

Gerda Ring... har gått til oppgaven med klar sans for stykkets artistiske karakter – de klare stiliserte scenebildene (Rahe Raheny), det musikalske innslaget (Pauline Hall), draktene (Lita Prah) og lysbehandling er stemt sammen til et nydelig og harmonisk hele.¹²⁹

Likevel ser det ut til at musikken blir stroken når Ring same år set opp *Den tatoverte rose* – som blir ein stor suksess. I eit brev til instruktøren

¹²⁷ *Dagbladet* 22.10.1958

¹²⁸ *Dagbladet* 22.10.1958

¹²⁹ *Morgenbladet* 04.05.1951

etterpå viser Hall for ein gongs skuld stor frustrasjon over å ha ei underordna rolle i teatret. Ut frå samanhengen ser det ut som det har vore drakamp om ressursane og Hall "forstår så inderlig godt at du har det jævli og at du har et veldig slit med mange slags makter" Men, skriv ho: "musikken har også sin lille yrkesstolthet, av og til søker den utløp" No har det ho har komponert, tydelegvis blitt stroke utan at ho har fått sjansen til å revidere:

hvis du hadde sløffet musikken fordi den ikke var god... Kanskje ville jeg få bedt om å få lage noe nytt og bedre til neste prøve¹³⁰

Til slutt understrekar Hall at ho håpar ikkje brevet går ut over venskapen med Ring. Dei to samarbeidde så vidt eg veit aldri igjen.

Sett bort frå denne episoden, er historia om Halls verksemd som teaterkomponist full av handlekraftige kvinner som opna dører for kvarandre, frå den første invitasjonen frå Agnes Mowinckel, vidare til Gyda Christensen og Gerda Ring. Mens Halls kollegaer i musikkverda, komponistane og kritikarane, så godt som berre var menn, var det fleire kvinner som la premissane for internasjonalt orienterte moderniseringar i teatret. Denne "doble moderniteten" – kombinasjonen av profesjonelle kvinner og kunstnarisk fornying – må ha hatt appell til Hall. I tillegg går eg ut frå at ho langt på veg identifiserte seg med dei politisk venstreorienterte, både kvinner og menn, som fanst i og rundt teaterscenene.

Samtidig ser det ikkje ut til at det er musikalsk radikalitet som pregar Halls omdøme som teaterkomponist. I omtalar av nokre drama kjem stikkord som tyder på dristige klangverknader, gjerne lyd målende naturstemningar og eitt og anna moderne element som "Flatterzunge".¹³¹ Men først og fremst framstår ho som ei som tilpassar musikken til dramaet utan å utfordre for mykje verken tonalt eller i val av form. Stildraga i suitene frå *Julius Cæsar* og *As you like it* peikar som nemnt i retning av neoklassismen, og ein komponist som utan å kopiere fører inn fleire element frå gamle former. Karakteristisk er òg at Hall skreiv ei rad tonale songar, enkle melodiar som både viste til den tida handlinga i stykket var henta frå, og var overkomelege for skodespelarar å framføre. Serenaden "En gut gikk ut på elskovssti" frå *Troll kan temmes*, "Ofelias sang" frå *Hamlet* og "Beppos sang" frå *Agilulf den vise* er døme på slike. Vi finn òg

¹³⁰ Brev 14.09.1951, NB Hs. 783

¹³¹ Huld t Nystrøm om Kongsemnerne, *Dagbladet* 22.10.1958

fellesnummer som "Sceneskift-sangen" frå *Troll kan temmes*, som eg går ut frå skulle underhalde mens det blei rigga om bak på scena.¹³²

Musikken til dansescenene i teatret er ofte nemnt i omtalane når dei illustrerer livet på ei kro eller andre folkelivssituasjonar. Eg går ut frå at desse har invitert til relativt enkle musikalske verkemiddel og tilsvarande koreografi. Dette var nok til ei viss grad avhengig av utøvarane. I Halls tid var fleire skodespelarar også operettesongarar og det var ofte ballettinnslag med profesjonelle dansarar i teatra.

Hall skreiv musikk til éin sjølvstendig ballett, *Markisen*, som blei framført i 1950 og 1964. Omstenda rundt denne fortel noko både om etableringa av nye institusjonar i Oslo og om at oppfatningane av kva som var moderne, estetisk sett, var i rask utvikling i tiåra etter krigen.

Markisen

Einaktaren *Markisen* blei urframført av Ny Norsk Ballett på friluftssena på Bygdøy folkemuseum i 1950. Dansepioneren Gerd Kjølaas var koreograf og heldt i trådane, men Hall ser ut til å ha vore involvert i arbeidet frå starten av. Musikken var ei gåve frå komponisten, opphavleg tenkt for eit ensemble på ti, men av praktiske og økonomiske årsaker måtte alt skrivast ut for to klaver.¹³³ Framsyninga tar utgangspunkt i ei novelle av Rakel Hall Harbitz, ei kusine av Pauline, og handlar om den forvirra kvinna Babette som lever livet i draumeaktige scener.

På første framføring var Louise Brown solist for eit frittstående kompani som lånte scene av folkemuseet gratis og akkurat hadde fått støtte frå Oslo kommune. Andre gong balletten blei sett opp, i 1964, var det i Nasjonalballetten, som delte hus og scene med operaen på Youngstorget, og med heile orkesteret til disposisjon. Då dansa Edith Roger hovudrolla. Dansaren, som med dette tok avskil med scena, fekk udelt ros for si tolking av *Markisen*. Men det var delte meiningar om samspelet mellom musikk og koreografi. Erling Westher skreiv:

¹³² Partitur i NB Ms.

¹³³ Gerd Kjølaas, *Dans, ropte livet* (Oslo: G. Kjølaas, 1998). Hall i programhefte 1964.

Ellers må jeg si at opptrinnene stort sett blir en smule ensidige. Pauline Halls musikk innbyr jo til variasjon og bevegelse og skulle ligge godt an for fantasien.¹³⁴

Finn Ludt meiner orkestreringa er noko av det beste han har hørt frå Hall, og rosar det han kallar "et usvikelige instikt" for scena:

Og i går ble man også slått av dansbarheten i dette verket, rytmisk levende og klanglig variert som det er.¹³⁵

Finn Mortensen ser *Markisen* i samanheng med musikken til dei to andre korte ballettane som blei presentert same kveld – *Testament 91* over Arnold Schönbergs variasjonar for orkester, opus 31, og *Kontrapunkt* over satsar av Johann Sebastian Bach:

Bach og Schönbergs musikk hviler i seg selv på ufravikelige, rent musikalske lover, og bare en liten forstyrrelse kan bringe det hele ut av balanse... Vi opplevde to atskilte verdener, ballett oppe på scenen, musikk som lever i kraft av seg selv nede i orkestergraven, men ingen sammensmeltning... Ethvert forsøk på sammensmeltning gir bare ett resultat: at det blir øvd vold mot musikken.¹³⁶

Men når han kjem til *Markisen*, er tonen ein annan:

Her var det musikk som var *skapt* for ballett, *tenkt* for ballett. Den sammensmeltning som er en ufravikelig betingelse, skjedde fyllest. Pauline Hall har laget en virkningsfull musikk, slagferdig, luftig og elegant instrumentert og med fin understrekning av bevegelsene.¹³⁷

Mortensens utsegner om dei autonome verka ein ikkje skal "gjøre vold mot" ved å gjere dei til scenemusikk, vitnar om eit musikkssyn som blei styrkt av den typen modernisme nettopp Schönberg representerte, som eg vil kome tilbake til i 5.3.1. Men her er det interessant å merkje seg at Mortensen – som på dette tidpunktet hadde overtatt etter Hall både som Ny Musikk-leiar og kritikar i *Dagbladet* (sjå 6.1.2) – går god for musikken hennar. Kritikaren Leif Borthen meiner på si side at balletten er utdatert:

Det kan vanskelig måles hva en danser som Edith Roger og en koreograf som Gerd Kjølaas har betydd for norsk ballettkunst... Derfor er det også dypt urettferdig at avslutningen av den epoke de

¹³⁴ Arbeiderbladet 02.10.1964

¹³⁵ Ukjent kjelde, datert 02.10.1964

¹³⁶ *Dagbladet* 02.10.1964

¹³⁷ *Dagbladet* 02.10.1964

har skapt skal markeres ved dette svake og foreldede verk...
"Markisen" tilhører en pionertid og var et resultat av helt andre
forutsetninger enn norsk ballett må bygge på i dag. Det samme
gjelder musikken.¹³⁸

Samtidig er han oppglødd over dei to andre ballettene på kveldens
program, og særleg koplinga med nyare musikk:

Mon ikke vi som har vanskelig for å følge de nyere musikkformer får
en bedre sjanse når slik musikk anskueliggjøres ved dans? Brian
MacDonalds koreografi makter på en forunderlig måte å vise
harmonien i disharmoniene og det skjønne i den tilsynelatende
uskjønne bevegelsen.¹³⁹

Tonespråket til Pauline Hall, som hadde fylt 70 i 1960, represen-
terte – i motsetnad til kva Schönberg framleis gjorde – på denne tida inga
musikalsk-stilistisk fornying i Noreg. Frå tidleg på 1960-talet hevda kom-
ponistar som nettopp Mortensen, Egil Hovland og ikkje minst Arne Nord-
heim seg både innan konsert- og scenemusikkfeltet i Noreg, med heilt and-
re modernismar: tolvtoneteknikk, klangflatestil og serialisme (sjå òg 6.1.2).
Denne generasjonen introduserte òg elektrofonisk musikk, som Hall aldri
arbeidde med.¹⁴⁰ Likevel vil eg hevde at ho lenge framstod som open for
nye teknologiar og uttrykka dei la til rette for. Ho rakk å arbeide i fjern-
synsteatret, og endå viktigare: å skrive musikk til film, 15-20 år før det.

Teater i NRK

Hall var sidan 1930-talet aktiv i NRK – som nemnt gjennom barnetimen og
som komponist av romansar og andre verk som blei spelte på radio. Dess-
utan var ho ein populær kåsør og programleiar når operaer og klassisk
musikk gjekk på lufta (sjå òg 5.3.2). For radio laga ho òg eit "hørebillede
med sanger" om Halfdan Kjerulf, som hadde premiere i 1937 og blei sendt
fleire gonger etter krigen. Utdrag av *Hamlet* og *Kongsemnerne* med hennar
musikk finst i radioarkivet i sendingar frå 1950-talet, og i 1962 skreiv ho
musikk til Rolf Schroers hørespel *Ansaret* for radioteatret.

¹³⁸ VG 02.10.1964

¹³⁹ VG 02.10.1964

¹⁴⁰ Meir om dette i Elef Nesheim, *De heftige årene: norsk modernisme 1956-68* (Oslo: Unipub, 2012).

Hall skreiv musikk til to drama i fjernsynsteateret; *Mester Pierre Pathelin*, ein komedie skriven av ein anonym fransk 1400-talsforfattar, og amerikanske Maxwell Andersons *Vintersolhverv*. Desse to har eg, som dei einaste av teaterstykkja Hall sette musikk til, fått sjå i sin heilskap ettersom dei finst i NRK sine arkiv.¹⁴¹ Derfor vil eg skildre desse – og nokre av filmane eg snart kjem til – ut frå mi oppleving av Hall som teaterkomponist, i tillegg til å stø meg på andre sine omtalar.

Dei musikalske innslaga i desse stykkja er strengt tatt så minimale at dei først og fremst stadfester det kritikarane hevdar: Hall uttrykkjer seg knapt – nesten for knapt. Til farsen *Pierre Pathelin* har ho brukt eit lite ensemble av treblåsarar og slagverk til for- og etterspel og nokre korte mellomspel. Karakteren minner om *Suite for blåsere* og *Liten Dansesuite fra As You Like It*, med repeterande figurar, modal tonalitet og dansbart preg – truleg vil komponisten på neoklassisk vis illudere ein slags renessansesstil, frå tida skodespelet er henta frå.

I *Vintersolhverv* er det musikalske meir ”melodramatisk”, for eit større ensemble med strykarar i framgrunnen. Temaet i stykket er tungt nok; det handlar om dei to anarkistane Fernandiono Sacco og Bartolomeo Vanizetti som i 1927 blei avretta for mord i USA, etter i årevis å ha hevda, snart med støtte verda over, at dei var uskuldige. Til denne historia skreiv Hall korte forspel og mellomspel, og erterspelet er berre tre tynne, dissonerande akkordar i lyse strykarar. Slik representerer dessverre ingen av produksjonane for fjernsynsteatret ei Hall som skreiv musikken inn i handlinga, og bidrog også med burlesk dansemusikk og anna eg har lese om.

Kan hende er eit like interessant perspektiv å sjå *Vintersolhverv* i, at dramaet hadde følgt Hall lengje. Sacco-Vanizetta-saka nærmast eksplo- derte i media verda over mens ho var i Berlin. I eit intervju til 60-årsdagen skildrar ho det slik:

– Der var teatret en levende organisme som reagerte på alle hendinger, en seismograf vi kunne rette oss etter. Sacco-Vanizetti-saken avfødte tre forskjellige skuespill som ble oppført samtidig. Tre forfattere hadde altså hver for seg gitt et svar på det som hendte borte i Amerika med de to italienerne.¹⁴²

¹⁴¹ Eg reknar fjernsynsteateret på 1960-talet som ”filma teater” i forlenginga av institusjonsteatra, ikkje som ei sjølvstendig kunstform.

¹⁴² *Dagbladet* 02.08.1950

Det agitatoriske teatret blei aldri Halls arena og hadde heller ikkje sterkt fotfeste i Noreg i hennar tid. Men som filmkomponist debuterer ho i eit hardbarka sosialrealistisk drama.

Filmkomponisten

Om kjærligheten synger de er lagt til eit fattig og forfylla miljø i Vika i Oslo på 1920-talet.¹⁴³ Filmen var planlagt før krigen, men blei stoppa av nazistisk sensur, visstnok fordi den handla om "undermennesker".¹⁴⁴ Når filmen så kjem til kinosalane i 1946, er også kritikarane skeptiske, på andre vilkår: dei opplever filmen som lite truverdig. Og Hans Jørgen Hurum meiner Halls musikk forsterkar dette:

Like fra de første bildene på kaien gir Pauline Halls toner en virkelighetsfjern, luftig, snarest sydlandsk stemning, som stikk mot hensikten fører til det verste som kunne hende denne filmen: Tvil på ektheten i det hele. ...

Det er vel rimelig å tro at Pauline Hall har villet ha frem et almenmenneskelig og *artistisk* moment, noe som trengs i norsk film, og ikke minst i den filmen som i sitt opplegg synes å spille på detaljer og følelser etter fransk forbilde. Men det blir bare slik at det artistiske skjærer så altfor grelt inn i denne virkelighetens onde verden. Verst i det øyeblikk da Majas død – i fylla mellom hendene på lasaronene i teglverket – utløser en sørgehymne laget som en grotesk forvrengning av Vikagaukenes motiv, "Carneval de Venice" ...¹⁴⁵

På den andre sida står Finn Ludt, som i Halls eiga avis skryt nettopp av den same scena. I tillegg likar han at Hall har humør:

en velsignet egenskap som er sjelden blant våre komponister... I trekkspillscenene og i glimtet av blåseensemblet på danseplassen har hun riktig boltret seg i påfunn, ikke minst i instrumenteringen. En ypperlig idé har hun i scenen hvor avskjedsskålen drikkes over

¹⁴³ Regi og manus av Olav Dalgard. Sjå òg Lars Thomas Braaten et al., *Filmen i Norge: norske kinofilmer gjennom 100 år* (Oslo: Ad notam Gyldendal, 1995), s. 149.

¹⁴⁴ VG 28.10.1946

¹⁴⁵ Aftenposten 31.10.1946

den døde Maja; en slags underlig, besk humor. I det hele tatt forekom avsnittet i teglverket meget vellykket.¹⁴⁶

Sverre Bergh er òg begeistra for det artistiske i Halls musikk og hører påverknad både av Weill, Ibert og Francis Poulenc i han.¹⁴⁷ Mi oppfatning – som amatør i (historisk) filmanalyse – var at musikken trass alt verka meir mangetydig enn dei nokså skjematisk dystre bileta – og handlinga.

Dei ulike vurderingane av det "artistiske" versus det "ekte" kan òg ha med det å gjere at filmkomposisjon enno var eit ungt fag i Noreg.¹⁴⁸ Særleg nytt var det å skrive musikk som kommenterte handlinga utan å gå direkte inn i henne. I dei aller første lydfilmene var musikkinnslaga såkalla diegetiske; dei gjekk inn i handlinga til dømes i form av at ein skodespelar song ei vise eller det blei dansa til eit orkester. Hall var, ved sidan av Gunnar Sønstevoid som debuterte same år, ein av dei som i staden la psykologiske tolkingar i musikken, som kunne formidle ei anna stemning enn bileta. Dei to var òg mellom dei første "seriøse" komponistane som skreiv for film, etter at populærkomponistar som Jolly Kramer Johansen sette standarden på 1930-talet.¹⁴⁹

Medan den første filmen Hall medverka i, blei halden på vent gjennom krigen, blei den neste, Tancred Ibsens *To mistenkelige personer*, halden vekke frå offentleg visning i over 50 år. Filmen byggjer på ei kriminalsak frå 1926, då to lensmenn blei drepne utanfor Hønefoss og mordaren rømte saman med ein medsamansvoren ung gut. Hovudmannen skaut seg etter ei lang, breitt medieomtalt jakt, men den unge sona og slapp ut av fengselet få år før filmen blei laga. Han gjekk til sak og fekk i 1952 Høgsterett med seg på at filmen måtte stoppast av personvernomsyn. Forbodet blei ikkje oppheva før i 2005. Etter dette er filmen sporadisk vist på fjernsyn og i kinosalar.¹⁵⁰

I mellomtida blei det laga ein versjon som skåna saksøkjaren, og fekk premiere i 1955 med tittelen *Savnet siden mandag*. Denne omklipte

¹⁴⁶ Sitert frå Bjørn Sverre Kristensen, "Lyden av film - musikk i norske kinofilmer," i *Mørkets musikk: musikk i norske kinofilmer*, red. Tore Helseth (Norsk filminstitutt, 1997), s. 50.

¹⁴⁷ *Arbeiderbladet* 04.10.1946

¹⁴⁸ Den første norske lydfilmene var *Den store barnedåpen* i 1931

¹⁴⁹ Sjå Kristensen, "Lyden av film - musikk i norske kinofilmer."

¹⁵⁰ I 2008 gjekk filmen inn i serien *Norske Klassikere*, og er å få tak i på DVD. Sjå òg Braaten et al., *Filmene i Norge: norske kinofilmer gjennom 100 år*, s. 160.

versjonen får ulike vurderingar, mens musikken – i den grad han blir omtalt – ser ut til å kome godt frå det. Reimar Riefling meiner til og med at Halls tone, som er ”idyllisk til en begynnelse, men med en tydelig, om enn aldri påtrengende dyster undertone etterhvert” har ein moralsk funksjon:

Komponistinnen har sikkert hatt en bestemt mening med sin nokså lidenskapsløse fortøning: å la handlingens forløp virke desto voldsommere dramatisk og nervepirrende. Det ville vært lettvinnt og takknemlig å lage en effektfull programmusikk til filmens voldsomme og heseblesende mord- og flukt-scener, men nå harmonerer musikken mer med filmens moralske idé: ikke å overlate ungdommen til seg selv.¹⁵¹

Frå mi side sett forstår eg at Riefling opplever musikken som noko distansert frå handlinga. Eg syntes han var både intens og suggererande – særleg i dei lange fluktscenene mot slutten av filmen – men samtidig framand, tørr og nøktern, særleg i forhold til vår tids konvensjonar for filmmusikk. Truleg er dette eit teikn på at Hall heldt fast ved ei slags anti-Wagnersk linje – i motsetnad til mange – også når ho skreiv for film. Det musikalske språket er i all hovudsak heller neoklassisk.

Personleg opplevde eg integreringa mellom musikk og bilete som nærare og meir intim i *Kranes konditori* frå 1951. Der er også biletetspråket og rytmen i heile framstillinga halden i ein meir stillfaren tone, i regi av Astrid Henning-Jensen.¹⁵² Men heller ikkje denne filmen hadde ein ukomplisert start. Handlinga er henta frå Cora Sandels korte roman med same tittel – og undertittel ”interiør med figurer” – og framstiller aleinemora og syaren Kathinka Stordal som er fanga i slit og småbysladder, og berre så vidt får smake på eventyret gjennom den svenske lausarbeidaren ”Stivhatten”. Boka var ein stor suksess då ho kom, i 1946, og alt same år hadde Helge Krog laga ei dramatisering av henne for det Norske Teatret, sett i scene av Hans Jacob Nilsen. Denne versjonen ville teatret òg lage film av.

Men på same tid hadde Hall kontakt med Sandel med tanke på eit filmprosjekt. Dei to kvinnene brevveksla om saka, og det ser ut til at Hall har diskutert prosjektet med Arne Skouen (omtalt som A. S.). Han tilrår Henning-Jensen og dessutan svenske Erik Hell til den mannlige hovudrolla. ”Hajen” – som eg reknar med er Halls kjælenamn på teatersjef og

¹⁵¹ VG 28.01.1955

¹⁵² Sjø Braaten et al., *Filmen i Norge: norske kinofilmer gjennom 100 år*, s. 164.

regissør Hans Jacob Nilsen – er visst ikkje særleg nøgd med dette.¹⁵³ Men det ender med at Sandel som, utan å ha sett framsyninga, mislikte Krogs dramatisering, seier nei til Nilsen. Ho har tydelegvis meir tillit til si gamle veninne frå Paris-tida, og får kontraktfesta at Hall skulle vere tett knytt til filmproduksjonen av *Kranes Konditori* i alle kunstnariske spørsmål, i tillegg til å skrive musikken.

Hall var slik noko av ein nøkkelperson i filmprosjektet, og den som introduserte regissør Henning-Jensen for forfattaren. Dei to kvinnene fekk tillit til kvarandre etter ein lang nattleg samtale, fortel Sandels biograf. Etter å ha sett den ferdige filmen sa forfattaren: "Jeg traff mine figurer igjen. De var levende for mine øyne med hele sin indre og ytre sannhet, alle sine problemer og en ubarmhjertig klarhet i sitt trange miljø"¹⁵⁴

Kranes konditori blir i det store og heile godt mottatt også av kritikarane, og musikken får ros. Finn Ludt skriv ein lengre artikkel om musikken i bladet *Filmdebatt*, der han held fram den franske påverknaden som eit godt korrektiv til den elles så ofte tysk-inspirerte musikken i bransjen:

I hennes verker merkes hennes franske idealer som en streben etter, eller kanskje rettere, en sans for raffinement i de musikalske uttryksmidlene, både i harmonikken og orkesterbehandlingen. Hun legger sjelden an på den kompakte massevirkningen, søker heller en viss letthet i turneringen av sitt stoff og luft og lys i orkesterklngen. Og hun har humor. Alle disse egenskapene kommer godt frem i hennes seneste, og etter mitt skjønn beste, filmmusikalske arbeid, *Kranes konditori*.¹⁵⁵

Carl Keilhau likar på si side den "livfulle og fantasirike" musikken til Hall "selv om hun også kan falle for fristelsen til å lage tydelig humor."¹⁵⁶ Reidar Lunde har merka seg Halls bruk av leiemotiv, og kallar musikken "effektiv":

... selv om vi ikke alltid er enig med hennes valg av instrumentering. Det beste ved hele den musikalske bakgrunn er "Vem kan vel segla

¹⁵³ Brev 26.02.1947 og 07.08.1948, NB Hs. 537

¹⁵⁴ Øverland, *Cora Sandel: en biografi*, s. 327-28.

¹⁵⁵ *Filmdebatt* 1951, frå Kristensen, "Lyden av film - musikk i norske kinofilmer," s. 53.

¹⁵⁶ *VG* 16.02.1951

förutan vind” og måten den er utnyttet på. Synd bare at Erik Hell ikke får sunget mer enn et par takter av denne herlige melodien.¹⁵⁷

Den fjerde filmen Hall komponerte til, var *Den Evige Eva* i regi av Rolf Randall, basert på Sigbjørn Obstfelders novelle *Korset*.¹⁵⁸ Filmatiseringa av trekantdramaet mellom ei kvinne og to mannlege kunstnarar er ingen stor suksess. Aftenpostens B. C. meiner filmen fell saman i spekulative nakenscener og andre banalitetar. Men før det har samspelet mellom ord og musikk fengsla:

Et filmdramas farligste punkt, ordene, er jo her Obstfelders, og selv om de ikke alltid passer i den sammenheng de er brukt, har de en ekte, inntrengende tone som harmonerer med Pauline Halls musikk. En times tid er vi fanget i en egenartet, rar, nesten besettende stemning.¹⁵⁹

Leif Borthen på si side meiner filmen representerer den ”dagligdage, ordinære film-naturalisme” og at musikken ikkje er til hjelp:

En irriterende planløs dveling med kameraet forsøker å lage merkverdigheter der ingenting fins og bidrar bare til å fylle filmen med en drepande monotoni, som Pauline Halls ytterst uheldige musikk understreker enda kraftigere.¹⁶⁰

Det ser altså ut til at Hall hausta eit knippe temmeleg ulike erfaringar som filmkomponist, med alt frå sosialrealistiske drama via barskt dokumentarisk krimdrama, til meir og mindre heldige filmversjonar av skjønnlitterære verk. Men ho gjekk tydelegvis aktivt inn i rolla som filmkomponist med dei særeigne utfordringane det gav. Hall var medlem av den lett eksklusive Norsk Filmkomponistforening, som eksisterte frå 1939 til 1970, hadde elleve medlemmar på midten av 1960-talet og rekna ut honorarsatsar pr. meter musikk.¹⁶¹ Mykje tyder på at ho likte å arbeide under dei spesielle krava til samstemming, timing og klipping som film innebar, sjølv om dette, på meir absolutt vis enn i teatret, sette grenser for den såkalla

¹⁵⁷ *Aftenposten* 16.02.1951

¹⁵⁸ Sjøå Braaten et al., *Filmen i Norge: norske kinofilmer gjennom 100 år*, s. 179. *Den Evige Eva* har eg ikkje funne i noko arkiv.

¹⁵⁹ *Aftenposten* 07.04.1953

¹⁶⁰ *VG* 07.04.1953

¹⁶¹ Tore Helseth, "Norsk filmkomponistforening 1939-1970," i *Mørkets musikk: musikk i norske kinofilmer*, red. Tore Helseth (Oslo: Norsk filminstitutt, 1997).

kunstnariske fridomen. I eit intervju allereie i samband med det første filmen, i 1946 seier Hall det slik:

- Det kan jo ikke nektes at det er litt sport i det. Når en blir satt til å skrive så og så mange meter musikk som skal vare så og så mange minutter og sekunder...
- Hvor mange meter er det til filmen *Om kjærligheten synger de?*
- Ca. 1400 meter fordelt på hele filmen.
- Men hvordan går det med «ånden» – kunsten og sånn?
- Jo den kan godt rette seg etter stoppeklokke og metronom. ...
- Høster en nyttige erfaringer av å lage slik musikk?
- Det er umåtelig nyttig for en komponist å lage filmmusikk, den gir trening for ens elastisitet og en tvinges også til å begrense seg.¹⁶²

Vidare i samtalen skryt Hall av filmar som Orson Welles *Citizen Kane* og Roy og John Boulings *Drømmeren* (Thunder Rock) som gir "et fantastisk fingerpek i retning av de muligheter filmen har." Om Hall i løpet av dei neste åra opplevde at ho fekk vere med på å utnytte desse "mulighetene" skal vere usagt, men både utsegner som dette og initiativa ho tok rundt *Kranes konditori*, viser at ho ivra for film som uttrykksform. Og som eg vil kome tilbake til i 5.3, kan dette engasjementet ha samanheng med sosiale og politiske agendaer.

Teatermennesket: andre modernitetar

Ut frå korrespondentbrev fra Berlin, oppsetjinga av *Tolvskillingsoperaen* og arbeidet som teater- og filmkomponist framstår "Teatermennesket Hall" i høg grad som ein moderne kulturperson – og kvinne. Ho orienterer seg mot det som skapast i samtida, mot nye teknologiar, aktuelle debattar og radikale samarbeidspartnarar. Samtidig blir ho gjennom skribentverksemda ei stemme i ei avis som framfor alt blir knytt til *kulturradikalismen*.

Alt dette representerer andre modernitetar enn den musikalske modernismen som knapt var introdusert i Oslo då Hall reiste til Berlin, og som ho fram til andre verdskrig også sjølv var nokså reservert mot: tradisjonen etter den andre wienerskolen. Dei kan heller ikkje seiast å vere fundert i ein fransk modernistisk tradisjon, som inspirerte Hall til *Verlaine-suiten*. Om dei skal skrivast inn i eit musikkhistorisk perspektiv som mitt, er det meir produktivt å opne for det Miriam Bratu Hansen skildrar som

¹⁶² *Dagbladet* 26.10.1946

Vernacular modernism, som omtalt i 2.3.2. Denne opnar for at ei rad kulturelle praksisar, og uttrykk som kan seiast å vere reaksjonar på eller refleksjonar over nye livsvilkår, kan reknast som moderne.

Å bli teater- og filmkomponist i staden for å omfemne tolvtoneteknikken kan ein sjå som ein reaksjon på det modernistiske eller ei tilknytning til andre modernitetar, slik eg vil drøfte i 5.3. Til diskusjonen der høører òg, som nemnt, eit nærare blick på det som kan kallast kulturradikale trekk ved verksemda til Hall, også som komponist, og på reaksjonane hennar på det som òg hørte til i ei moderne tid: eit stadig større tilfang av "eksotisk" musikk og populærmusikk.

Men før eg kjem dit, vil eg fortelje om mi utøvande tilnærming til "teatermennesket" – som eg undervegs i arbeidet noko omtrentleg kalte "den Berlin-inspirerte" Pauline Hall. Kunne eg "synge henne" – så å seie setje hennar modernitetar i scene? Den historia startar med ei bunke nedstøva manuskript og ender etter nokre krok- og blindvegar opp i ein kabaret-aktig konsert med tittelen *Fra Berliner Bühne til Chat Noir*.

5.2. Frå Berliner Bühne til Chat Noir

Det som sette meg på ideen om ein konsert om "teatermennesket Hall" var nokre songar som skilde seg ut i verklistene etter henne. Mellom romansar og andre med klaver fann eg eit knippe med akkompagnement av bass eller fagott, slagverk og klaver, banjo, nokre få blåsarar og eit strykeinstrument eller to. Instrumentasjonen minte altså om teaterensemble frå mellom- og etterkrigstida generelt og det i *Tolvskillingsoperaen* spesielt. Spørsmålet blei: kunne eg finne spor av inspirasjon frå Weill, Eisler eller andre "Berlinkomponistar" her, og med det ukjente sider av Hall som komponist?

Mellom songane med klaver fann eg òg ein del som neppe var skrivne med tanke på romansekonsertar, mellom andre "Kontordamen" til tekst av ein av husdiktarane på Chat Noir, Per Kvist. Her var "Hamlets ånd" – eit lødig drama om ein skodespelar som gjekk full på scena – og ein "Tango" skriven til ein slagerkonkurranse i NRK. Desse peika i retning av ei som gjerne prøvde seg i meir populære sjangrar. I tillegg dukka det opp songar til tekstar av svarte amerikanske poetar som var vanskelege å sjangerfeste, men verka inspirert av spirituals og ragtime. Desse formidla eit sosialt engasjement som var rårare enn det eg hadde sett hos Hall før. Like rå, om ikkje så uventa ut frå åra i Berlin, var "Balladen om Marie Sanders – jødehore" med tekst av Bertolt Brecht, som eg kjente frå før i Hanns Eisler sin versjon. Var desse døme på at Hall tok opp aktuelle sosiale og politiske tema gjennom komposisjonsverksemda si? Femna ho om den framveksande populærkulturen og sosialt engasjerte "folkelege" uttrykk? Gjorde ho lukke på Chat Noir den eine dagen og skreiv symfoniske verk den andre? Kva kunne i tilfelle dette tyde – og kunne mi forståing av Hall og hennar mangfaldige modernitet bli rikare av å syngje stoffet?

Nokre spørsmål fekk eg svar på i arbeidet fram mot konserten, og i arbeidet med "teatermennesket" i det heile tatt. Men som dette kapitlet vil vise, produserte også møta med songane nye spørsmål, som eg både måtte ta stilling til undervegs og tok med vidare inn i skriftlege refleksjonar i etterkant. I det følgjande vil eg presentere *Frå Berliner Bühne til Chat Noir* via arbeidet med å setje saman programmet (5.2.1), korleis eg innstuderte det og dels slost med stoffet (5.2.2) og i form av nokre refleksjonar over prosessane med konserten, gjort i ettertid (5.2.3).

5.2.1. Kabaretkonserten som komposisjon

Fleire faktorar var usikre i arbeidet med *Fra Berliner Bühne til Chat Noir* enn i tilfellet *Pauline Halls debut anno 1917* (sjå 3.2.). Materialet mitt var som då udaterte manuskript, men ulikt den gongen hadde eg knapt programhefte, kritikkar eller annan informasjon om kva tid dei aktuelle songane hadde blitt framførte, kor eller av kven. Samansetjinga av programmet kunne derfor ikkje skje med éin kontekst som ramme eller basere seg på nokon sikker kronologi. Konserten blei heilt og fullt min komposisjon. Songane er Halls, med unntak av nokre innslag av Weill og Eisler, men forteljargrepet er mitt: utvalet, rekkjefølgja og dei samanbindande kommentarane. Dette innebar stor fridom og skapte nokre frustrasjonar. Manglande kunnskap om kontekst tydde òg mangel på stilistiske førebilete, slik at mine val i endå sterkare grad enn i repertoaret frå debutkonserten definerte karakteren i kvar song (sjå 5.2.2).

Arkivarbeid og eitt viktig funn: Elisabeth Reiss

Som nemnt var det songane med "teaterensemble" som sette meg på ideen om å lage ein kabaret-konsert. Songane eg ville ha med var to som såg ut til å høre saman, ettersom dei har identisk instrumentering¹⁶³ og begge er skrivne til dikt av Erich Kästner: "In der Seitenstrasse" og "Verzweiflung no. 1".¹⁶⁴ Desse var òg gode representantar for Halls tid i Berlin: tonespråket minte om Weill og Eisler, og Kästner budde i byen då. Frå same bunke tok eg òg med to enklare revyviser på norsk: "Den nye næringsvei"¹⁶⁵ og "Slepp ingen andre tel"¹⁶⁶ der ikkje tekstforfattar er oppgitt – kan hende har Hall skrive desse sjølv – og den Oslo-patriotiske "September."¹⁶⁷ Eg prøvde å finne ut kva samanhengar dei kunne ha vore

¹⁶³ Song, fløyte, fiolin, fagott, banjo, slagverk og klaver

¹⁶⁴ Begge frå Erich Kästner, *Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke: ein Taschenbuch: Gedichte für den Hausbedarf der Leser* (A. G. Basel, Wien, Mähr-Ostrau: Atrium-Verlag, 1936).

¹⁶⁵ For song, banjo, fiolin, saksofon, trompet, bass, slagverk og klaver

¹⁶⁶ For song, fiolin, klarinett, trompet, bass, slagverk og klaver

¹⁶⁷ For song, klarinett, trompet, saksofon, bass, slagverk og klaver, også ei utgåve for song, trompet, bass og klaver.

skrivne til. Men sjølv etter finlesing av manuskript og nokså iherdige søk i teaterarkiva fann eg ikkje ut noko meir om konteksten.¹⁶⁸

"Kontordamen" blei til gjengjeld framført på Chat Noir, av Ella Hval på revyen *Det hendte i går* i 1934.¹⁶⁹ Og få år etter premieren gjekk songen inn i ein sketsj hos kabaretartisten Elisabeth Reiss, som har framført aller mest av det stoffet eg – utan i utgangspunktet å vite om henne – hadde funne fram til min konsert.

Reiss var opphavleg klassisk pianist, som etter ein lovande debut i 1917 tok vidare studium i Paris og Wien. Men med tida omskolerte ho seg til kabaretartist og debuterte i 1937 med *Kabaret-Solo* i Universitetets aula. Seinare drog ho på turne over store delar av landet med sine "one-woman-shows".¹⁷⁰ "Kontordamen" – med undertitlane "1. Den grå hverdag, 2. Luksusreisen og 3. Hybellaget" – framførte Reiss på *Den Lille Kabaret* på Centralteatret i 1941.¹⁷¹

Den Hall-songen Reiss skulle framføre oftast var "Åtte stadier på livets vei", med tekst av den danske arkitekten og kulturradikale dikteren Poul Henningsen. Songen fekk fleire gode kritikkar, som her:

Stemningen kom straks på topp ved Poul Henningsens "Åtte stadier på livets vei" hvor mannen karakteriseres ved sin utbruddsform fra vuggen via stemmeskiftet og framover – til en frisk, inspirert, henkastet melodi av Pauline Hall.¹⁷²

I arkiva etter Elisabeth Reiss låg òg notar til "Hamlets ånd", kopiar av "Ruby Brown" med tekst av Langston Hughes og "Farget kvinne synger til sitt ufødte barn" med tekst av Gloria Douglas Johnson. Dei to siste stod på programmet til kabareten *For åpen scene* i 1949, under overskrifta "Negre". Saman med desse usminka skildringane av den vanskelege situasjonen for svarte i USA, framførte Reiss ein "Blues" med tekst av Hughes og musikk av Wilhelm Grosz. I den grad eg "rekonstruerte" noko på min

¹⁶⁸ I teatersamlinga, Nasjonalbiblioteket. Eg gjekk gjennom program i tidsrommet ca 1930-1960 frå scener som sette opp revy og kabaret: Chat Noir, Edderkoppen, Karl Johan-teatret, Scala, Det Nye Teater og Centralteatret.

¹⁶⁹ Odd Bang-Hansen, *Chat Noir og norsk revy* (Oslo: Cappelen, 1961). Programheftet 1934.

¹⁷⁰ Hans Otto Christian Arent, "http://snl.no/nbl_biografi/Elisabeth_Reiss/utdypning." (lesedato 21.09.2011)

¹⁷¹ Gjesdahl, *Centralteatrets historie*.

¹⁷² Gunnar Larsen i *Dagbladet* i omtale av *Siste Reiss* i 1955, sitat frå utklipp i Reiss' samling, NB Hs. Ms. fol. 4088/ubeh. 158

kabaretkonsert, var det denne avdelinga til dikt av amerikanske poetar, som eg går ut frå at Hall sjølv har sett om til norsk. Eg berre erstatta Grosz' blues med Halls "I Dixieland", også den med tekst av Hughes.

Kontrastane i Reiss' *For åpen scene* var elles nær rystande. Like før "negersongane" kom ein sketsj om "den nedlatande sosietetsdamen i hattekjøp"¹⁷³ og seinare "Cocktail i ambassaden". Her var songar av Ludvig Irgens Jensen og Arne Dørumsgaard og av populærkomponisten Oscar Straus, og sketsjen "Far, mor og oss" som Johan Borgen hadde skrivne teksten til. For meg gav denne variasjonen støtte til at også mitt konsertprogram kunne veksle mellom nokså lettbeinte og alvorlege tekstar, viser i revystil og songar som minte meir om romansar, mellom teatrale innslag med regi og repertoar å framføre utan store ytre gestar. Slik kunne programmet òg på sitt vis vise til ein type kabaret Hall skreiv for i si tid.

Ei slik veksling fann eg òg ein slags støtte for i konteksten til "Balladen om Marie Sanders". Den fann eg i NRK-arkivet i kabareten *Det angår ikke oss* av Rønnaug Alten og Merete Skavlan. Framsyninga, som vekslar mellom blytungt alvor og liksom lettbeint satire tar føre seg oppbyggjinga mot andre verdskrig og jødeforfølgjingane i Europa og blei sett opp på fleire skolar før ho blei spelt inn for Fjernsynsteatret i 1965.¹⁷⁴ Til dei sceniske tablåa blir det brukt musikk og songar frå Kurt Weill til The Beatles og andre nyare populærkomponistar, nokre med omskrivne tekstar på norsk.¹⁷⁵ Hall er, som den einaste norske komponisten, representert med "Balladen om Marie Sanders – jødehore" i ein mørk, teatral og relativt monoton versjon. Eg har ikkje funne ut om denne blei skriven til kabareten eller kan ha vore brukt i andre samanhengar tidlegare.

I NRKs radioarkiv finst òg opptak av den kanskje mest smektande songen til Hall, ein tango skriven til ein slagerkonkurranse i 1958. I regi av programmet "Det ligger i luften", leia av Erik Diesen, blei tre såkalla seriøse komponistar inviterte til å skrivinge slagermelodiar. Dei kasta terningar i studio for å avgjere kva taktart dei skulle få skrivinge i, og enda opp med ein foxtrott av Geirr Tveitt, ein sjømannsvals av Edvard Fliflet Bræin og altså

¹⁷³ Hagerups karakteristikk, Inger Hagerup, "Elisabeth Reiss på Det nye Teater," *Friheten*, no. 02-02-1949 (1949).

¹⁷⁴ Lise Lyche, "http://snl.no/nbl_biografi/R%C3%B8nnaug_Alden/utdypning." (lesedato 05.10.2011)

¹⁷⁵ Tittelen "Det angår ikkje oss" er refrenget i ein versjon av "All my loving" med norsk tekst.

Halls tango. Alle blei til slutt framførte med Filharmonisk Selskaps orkester og solistar.¹⁷⁶

Det som blei valt bort

I arkivarbeidet før konserten valde eg òg noko bort. Noko gjekk ut av praktiske omsyn, som monologen "Mannen i gata" (sjå 4.1.2). Denne var særleg interessant å ha med fordi han var eit døme på at Hall skreiv til typisk arbeidardikting (sjå òg 5.3.1). Men "Mannen i gata" er så lang at han ville ha fylt for mykje av mitt program. Dessutan var han skriven for to klaver – som teaterorkestra ofte blei reduserte til under krigen – og det ville vore arbeidskrevjande å redusere stemmene til èi.

I andre samanhengar var vurderinga av kvalitet avgjerande. Det gjaldt for revyvisa "Kyss mig," som eg kjem tilbake til mot slutten av 5.2.2, og det skjedde då det i arkiva etter Reiss dukka opp ein hittil ukjent song: "Min værste rival."¹⁷⁷ Eg håpa kanskje at dette var ei "gløymd perle". Men ved nærare ettersyn syntes eg teksten til Rudyard Kipling – om ei ung jente som er sjalu på ei eldre kvinnes sjarm – var banal og humoren utdatert og dum. Melodien, i jamne åttandedelsrørsler over eit enkelt treklangsbasert akkompagnement, sjarmerte heller ikkje. Kan hende kunne denne vore eit godt døme på ei vise som ikkje var tidlaus, men fungerte berre i ei gitt ramme på 1950-talet. Men då det viste seg at heller ikkje Inger Hagerup sette pris på songen i si tid, blei dette poenget svekka. Sjølv om ho var mellom dei meir radikale (sjå omtalen av *Tolvskillingsoperaen* i 5.1.2.), vil eg tru at opplevinga hennar var representativ for fleire, når ho skriv at Kipling var "representert med en overraskende banal tekst i gammel Erik Bøegh-stil fra det forrige århundre".¹⁷⁸ Her blei Hall altså ikkje tilskriven mykje modernitet.

Elles var modernitetskriteria temmeleg opne undervegs i arbeidet med konserten. Så snart eg hadde tatt ut ein bunke songar som representerte både lettbeinte revyviser, smektande slagerar og stoff som kunne vise

¹⁷⁶ NRK 08.02.1958. Astri Brynhildsrud song "Tango", Jens Book Jensen song "Sjømannsvals" (Bræin/Gunnar Reiss-Andersen), Kjell Lund song "Foxtrott" (Tveitt/Einar Skjæraasen). Dirigent var Øivind Bergh. Eg har tatt utgangspunkt i den eine av to versjonar for klaver frå musikkamlinga.

¹⁷⁷ Truleg finst denne berre der. Songen er ikkje registrert hos Norsk musikkamling eller i andre verklister etter Hall.

¹⁷⁸ Sitert frå Hagerup, "Elisabeth Reiss på Det nye Teater."

til dei meir politisk orienterte og litterære kabaretane Hall òg skal ha frekventert i Berlin, blei merksemda så å seie skoven frå moderniteten til kvaliteten i stoffet. Korleis kunne eg gi dette form, i ein og ein song, og i heile programmet som ein komposisjon?

Berlin 1928 – Oslo 1958

Arbeidstittelen *Fra Berliner Bühne til Chat Noir* viste seg strengt tatt som noko tynn ettersom berre éin Hall-song, "Kontordamen," var blitt framført på Chat Noir.¹⁷⁹ Eg valde likevel å la han stå fordi eg syntes tittelen illustrerte spennet i stoffet: mellom inspirasjonen henta i den mangslungne kulturelle smeltedigelen Berlin og stilen på norske revyscener, symbolisert ved den mest kjente: Chat Noir. Eg valde òg å ha tittelen på bokmål, sjølv om eg skriv nynorsk, for å understreke tilknytninga til Oslo. Tittelen viser altså både til fleire teater enn Chat Noir, som no nedlagte Carl Johan, og til kabarets scenen i meir overført tyding, som Reiss' omreisande "one-woman-shows".

Til mitt "show" konstruere eg ein kronologisk-biografisk grunnstruktur: programmet var lagt opp som ei reise frå Halls Berlin til Oslo, med eit sideblikk, eller -øre, til USA. Kurt Weills korte "Berlin im Licht", skriven i 1928 til ei utstilling med same namn, som feira at fleire europeiske storbyar hadde fått elektriske gatelys, fekk opne det heile. Så følgde "In der Seitenstrasse" og "Verzweiflung no. 1" som begge skildrar mørke gater i ein by som godt kunne vere Berlin i mellomkrigstida. Kästner var dessutan aktiv som diktar kabarets scenene i byen, erklært pasifist og motstandar av Hitler, og ein av dei som flykta frå Tyskland – ikkje lenge etter at Hall avslutta sitt opphald der. Så følgde "Hamlets ånd", også den med tekst av Kästner, frå same diktsamling som dei to andre.¹⁸⁰ Samtidig gav han ein kontrast i karakter, ettersom han går over i det langt meir teatreale og komiske.

¹⁷⁹ Også av meg, men i 2008 (sjå òg kap 7). Eg fann songen fram til Ny Musikk sin 70-års jubileumsrevy på Chat Noir. Då eg den gongen fann ut at han originalt var skriven for denne scena, gjekk eg ut frå at han var representativ for fleire Hall måtte ha skrive til same teater.

¹⁸⁰ Kästner, *Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke: ein Taschenbuch: Gedichte für den Hausbedarf der Leser.*

Etter denne følgde ein kort munnleg presentasjon av Hall som teaterkomponist, der eg nemnde musikken til nettopp *Hamlet* som døme på ein av mange klassikarar ho har skrive musikk til, i tillegg til moderne dramastykke frå samtida. Det einaste ho har gjort som verkeleg sette spor i teaterhistoria, poengterte eg, var *Tolvskillingsoperaen*, som eg framførte to songar frå, "Mackie knivstikker" og "Barbara sang".

Med desse var historia kome til 1930 og den første oppsetjinga i Oslo. Tre år seinare kom Adolf Hitler til makta i Tyskland og nye jødelovar blei vedtekne. "Balladen om Marie Sanders" fekk kommentere dette, klipt saman av Halls og Eislers versjonar. Så blei eit glimt frå revyteatra i Oslo under andre verdskrig presentert gjennom visene "Den nye næringsvei" og "Slepp ingen andre tel" – sjølv om eg ikkje var sikker på opphavet til desse.

Å leggje "September" og "Kontordamen" inn som stemningar frå Oslo like etter krigen hadde heller ikkje feste i dateringar av manuskript eller framføringar – eg veit ingenting om førstnemnde, sistnemnde er frå tidleg 1930-tal – men eg syntes dette fungerte dramaturgisk, ut frå tekstane og karakteren generelt. Songane til tekstar av amerikanske poetar var det på den andre sida fleire grunnar til å knyte til overgangen mellom 1940- og 1950-talet. Ikkje berre visste eg at dei var blitt framførte på denne tida, dei må ha hatt ein aktuell brodd mot begeistringa for det amerikanske i etterkrigs-Noreg – åra like før borgarrettsrørsla organiserte seg i USA. I introduksjonen til desse gjore eg òg eit poeng av at Hall hadde skrive musikk til skodespel av amerikanske dramatikarar og vore engasjert i amerikansk musikk på fleire vis sidan åra i Berlin.

I og med "Åtte stadier på livets vei" vendte programmet så å seie tilbake til det nordiske, i samklang mellom Poul Henningsens tekst og Halls musikk. I både denne og "Tango" syng eg om livsløp frå barndom til alderdom, og eg tenkte dei derfor var fine som avrundande nummer. I og med at tangoen var skriven på bestilling frå NRK, noko eg gjorde publikum merksam på, kunne slutten òg sjåast som ein peikar mot den moderne mediealderen som på sett og vis voks fram i løpet av levetida til Hall, og som ho tok aktivt del i via både radio, film og TV.

5.2.2. Innstudering og regi

Som nemnt gjekk arkivarbeid, edisjon og innstudering føre seg parallelt i prosessen fram mot konserten. Programrekkefølga og utvalet var ikkje

endeleg fastsett då eg gjekk i gang med prøver i lag med pianist Ivar Anton Waagaard og rettleiar Ståle Ytterli.¹⁸¹ Eg presenterer likevel songane i den rekkjefølgja dei fekk til slutt, både av omsyn til oversikta her og fordi hovudtrekka i programmet var klare nokså tidleg. Tanken er, som i 3.2, å gjennom korte "portrett" få fram nokre karakteristiske trekk ved songane og mine møte med dei, basert på notematerialet, notatar og opptak frå prøver. Eg vil skrive mest kortfatta om bidraga av Weill og Eisler og meir utfyllande om dei songane som var problematiske å forme og tolke, og som sette interessante diskusjonar i gang.

Weill: Berlin im Licht (CD2 spor 1)

I ein liten opningsslager som dette dreidde tolkinga seg aller mest om å treffe tempoet: ein "slow-fox" som skal vere lett og svingande, men få teksten fram: skaff Berlin lys, så vi kan sjå kva som skjuler seg der – om kveldane òg. Artige ordspel mellom "wat denn" – folkeleg dialekt for "was?" – og det som den gongen må ha vore eit mantra for den opplyste framtida: *Watt*.

In der Seitenstrasse (CD2 spor 2)

Etter første gjennomspeling av denne funderer pianisten: Jaha, kva slags stil er dette? Ein tango her, litt Weill der...

Meg minte han om både "Matrosen-Tango", "Youkali" og "Nanna's Lied" av Weill, som eg kjente frå før. Med denne, under rettleiing av Ståle, starta ein prosess med å endre syngemåten noko i forhold til det eg er opplært i: eg kunne lage mindre avrunda klang på alle vokalar – forme "i" over mot "y", "u" over mot "o", særleg i høgda – som er standard innan den klassiske teknikken. Til og med i linja "Man liest manchmal in seltsamen Romanen", som går nokså høgt, kunne i-ane vere breie og litt skarpare. Tydeleg tekst var viktigare enn såkalla "skjønnklang"! Samtidig kunne eg syngje mindre legato, men utan å miste dei lange, smektande linjene. Eg

¹⁸¹ Eg valde desse samarbeidspartnarane spesielt fordi dei har brei erfaring med revy- og kabarettmusikk og med amerikansk musikk i skjeringspunktet mellom klassisk og jazz. Waagaard er førsteamanuensis ved Noregs musikkhøgskole og har m.a. spelt inn plata "Gershwin at the keyboard" (LaWo 2011). Ytterli er m. a. kabarettosongar og frilans skodespelar, og underviser vokalstudentar i song og drama ved Noregs musikkhøgskole.

var i ferd med å arbeide inn ein litt ny stil, nærare tradisjonen etter Berlin-kabareten.

Stemminga i diktet var eit for meg talande tidsbilete: på 1920- og 1930-talet var mange fattige europearar fanga i byane, mellom trikkar og andre bråkete teknologiske nyvinningar. I ei litt stillare, dunkel sidegate kunne dei drøyme seg vekk: til aude øyar, palmestrender og tønner med øl og kjøt som driv i land...

Songen sluttar rart, på ein dominant, som om han er tatt ut av ein samanheng? Eg lét den leie vidare til neste song.

Verzweiflung no. 1 (CD2 spor 3)

Ei hjarteskjerande historie, om den stakkars fattige guten som spring ut med ei mark i handa for å få kjøpt brød og fleisk til familien, men mistar ho på vegen! Han tør ikkje kome heim til den svoltne, utolmotige faren og den utslitne mora si, men blir berre ståande utanfor huset til ho finn han.

Arbeidet med denne handla om å finne tempoet og karakteren som tente teksten, enkelt sagt: å fortelje historia. Det ufullstendige manuskriptet blei nesten poetisk, med akkompagnementet som så å seie blir borte under songen i det guten bryt ut i gråt. Dei to siste linjene, der dei triste går inn i huset, las eg, utan tonar, slik dei står. Slik blei slutten liksom ein klingande illustrasjon av det ufullstendige materialet eg hadde å arbeide ut frå. Det likte eg.

"Verzweiflung no. 1" minte meg meir om Eisler enn Weill i stil, som "Vom Sprengen des Gartens" eller "An der kleinen Radioapparat". Eg skulle gjerne hørt originalinstrumentasjonen til denne. Eit mellomspel som eigentleg skulle vore spelt på pauker og blei litt underleg i piano, minte meg om at eit akkompagnement med fløyte, fiolin, fagott, banjo, slagverk og klaver ville gitt eit heilt anna særpreg.

Hamlets ånd (CD2 spor 4)

Mens dei to andre songane til dikt av Kästner var ein stil det gjekk an å kjenne igjen ut frå Weill og Eislers musikk, var "Hamlets ånd" eit kabaret-nummer i ein stil eg hadde vanskar med å kjenne igjen. Humoren i historia kjentes også gamaldags: den "skjønne" skodespelarmannen som drikk seg kanon full, går på scena og gjer skandaløst klønete ting, men får jubel av folket: "endelig forstod de stykket!"

På første prøve med pianist famla vi i tempo – i manuskriptet står ikkje noko angitt – og med å få overblikk over forma. Stadig stansa vi ved stader som kjentes framande for å ”lytte oss inn” i vendingar som ikkje kjentes naturlege, men typiske var samtalar som denne, først Ivar Anton:

- På ein eller annan måte kler ikkje denne historia musikken hennar. Det er akkurat som om ho har komponert litt på sida av teksten. Eg forstår ikkje kvifor ho gjer sånn. Og sånn. Og sånn?

- Einig! Eg får kjensla av at ho nokre gonger gjer ting unødvendig vanskeleg. Får ikkje annan effekt enn at det blir... svarte eg usikker. Og kommenterte ein annan gong: ... at ho heile vegen har lagt inn små snublesteinar, harmonisk og rytmisk, at ein kjem inn i noko, men så stoppar eller snur det.

Samtidig var det tydeleg at songen var tenkt skriven tett på teksten, tonemålende og teatral. Løysinga blei derfor å tolke ”Hamlets ånd” med stor fridom i forhold til notebiletet, og leggje inn regi med store fakter. Truleg var ikkje dette så langt unna slik Elisabeth Reiss ville tolka notebiletet, tenkte eg etter kvart som eg gjorde meg kjent med henne,¹⁸² som eit manus til eit lite musikkteater, ikkje til ein song som skulle framførast nøyaktig som han stod.¹⁸³ Dermed spelte eg ut full mann og måtte ”fuske meir i skodespelarfaget” enn eg nokosinne har gjort før – så ”folkeleg” og tydeleg eg berre greidde, etter instruks frå Ståle.

Mackie knivstikkeren, Barbara sang (Tolvskillingsoperaen) (CD2 spor 5-6)

I dei to kjente utdraga frå *Tolvskillingsoperaen* var utfordringa å gjere karakteren tydeleg til ”min”. I formidlinga av historia om ”Mackie knivstikkeren” ønskte eg meg ei kynisk stemme og eit litt kaldt og framandgjort uttrykk. Samtidig skulle eg i vers etter vers vise at eg var klar over det grufulle innhaldet. Eg valde å transponere songen to gonger, først frå B- til C- dur, så vidare til B-dur, for å få ei stiging, og ei aning skingrande klang mot slutten.

¹⁸² Eg fann ikkje ”Hamlets ånd” innspelt i NRK-arkiva, men har hørt på andre songar og sketjsar med Reiss.

¹⁸³ I tillegg til stor fridom i forhold til notane, tok vi ut eitt ord. I Andre Bjerkes omsetjing heiter det om den fulle Gustav Renner at han ”spurte brydd: ja, hva vil du?” I originalen til Kästner, ”Renner fragte, was man von ihm wolle”, fins ikkje dekning for å karakterisere han som ”brydd”, som eg ikkje fekk til å stemme på ein full mann, så eg lét vere å synge det.

”Barbara sang” framstiller ein litt naiv ung dame det var artig å formidle på Halls norsk-dansk anno 1930 – litt ”frøkenaktig” – og i originaltonearten, som er relativt lys. Etter to vers med oppramsing av menn ho ikkje vil ha, fortel Barbara om møtet med Mackie. Dei første linjene i tredje vers la eg, på framlegg frå pianisten, ned ei oktav for å få fram kontrasten: etter å ha falle for Mackie ”kan man ikke mer forherde seg.”

Balladen om Marie Sanders ”Jødehore” (CD2 spor 7)

Teksten til Brecht – om Marie Sanders som blir hetsa og tatt til fange fordi ho er kjærast med ein jøde – kjente eg i Hanns Eislers tonesetjing før Hall si. Frå første møte blei eg slått av kor statisk, liksom marsjerande, hennar versjon er i samanlikning, med mange tonegjentakningar på ei staving, mange rørsler i små steg, tale og rop. Songen var fascinerande hard, konsekvent og tydeleg – pianisten kommenterte den som ”vellykka”¹⁸⁴.

Eislers song hadde på sett og vis motsett utfordring, den startar med eit resitativ, men så svingar refrenget seg opp og blir nesten *for* fengande for den fæle historia. Dette trekket minte om ”Mackie knivstikker” og andre Weill-songar: tonesett med innsmigrande melodiar blir groteske historier nesten endå meir groteske. Utøvaren blir alt anna enn innlevd – ho les opp nyhende, hennar jobb er ikkje å formidle kjenslene, men heller å vekkje dei hos publikum. Denne typen framandgjering – som Brecht forfekta – fanst ikkje på same måte hos Hall. Kan hende søkte ho det med å skrive nokså ”skjematisk”, men resultatet er eit nesten konsekvent depressivt uttrykk, noko som igjen blei styrkt av den eine tolkinga eg har opplevd, på fjernsynsteater anno 1965.

Då eg valde å klippe Hall og Eisler saman, fekk eg på sett og vis det beste frå begge: opninga og eitt smektande refreng er henta frå Eisler, på tysk slik at vi på sett og vis plasserte hendingane i Tyskland på den tida. Så Halls ”harde” versjon i tre vers, før Eislers refreng, no i Halls omsetjing,¹⁸⁵ som gav ei meir fyldig definert avslutning enn hennar ville ha gitt. Her er dei siste taktane frå begge - først Eisler, så Hall:

¹⁸⁴ Opptak 14.10.11.

¹⁸⁵ Ho har ikkje signert denne, men eg reknar det som truleg at omsetjinga er hennar.

45

kalt... Das Fleisch steht auf in den Vor-städ-ten, der Streicher* re-det heut' Nacht. Großer

50

Gott, wenn sie ein Ohr hät-ten, wüß-ten sie, was man mit ih-nen mach-

* Streicher — berüchtigter Faschist, Herausgeber des „Stürmer“, einer antisemitischen Hetzzeitung.

53

fø - re - ren ta - ler, be - satt. Å min gud, la dem få hø - re det, så de
[mor - de - ren]

57

vet det skal skje i natt.

Slepp ingen andre tel, Den nye næringsvei (CD2 spor 8)

Eg bestemte tidleg at dei to krigs-revyvisene skulle gjerast i eitt. "Slepp ingen andre tel" handlar om kråkene som hetsar dei som er "utenfor klikken" mens "Den nye Næringsvei" omtalar utpressing gjennom trugsmål og sladder. Den første manglar etter alt å dømme fleire vers, men eg valde

å gjere det eine slik det stod, eg berre fylte inn nokre ord der dei mangla i teksten.¹⁸⁶ Eg song òg siste del to gonger, for å forlengje visa litt.¹⁸⁷ I begge songane var utfordringa å finne ein karakter som passa sjangeren, som eg berre kjente vart til via artistar som Lalla Carlsen og Leif Juster.

- Syng så folkeleg du kan, var instruksjen. Men songane gjekk høgt.

- Det er muleg dei gamle revydamene fekk det til i det registeret som står, men eg får ikkje fram karakteren der, sukka eg.

- Nja, eg trur ikkje Lalla Carlsen heller greidde det. Ho bytta i alle fall toneart heile tida, forsikra rettleiaren. Eg enda med å leggje songane ned – den eine frå G- til Ess-dur, den andre frå C- til A-dur – for å få til ein meir talenær kvalitet. Til ”utpressinga” la vi òg inn enkel regi: eg mimar at eg tok tak i kragen til ein person, løfta han opp og såg han i auga mens eg song ”Du, jeg vet no’ om deg...”

September (CD2 spor 9)

”September” var vanskeleg å plassere innan ein sjanger. På første prøve, utan klaver, strekte eg han i klassisk retning, liksom bort frå ”kabaretilen” og gav rundare, opnare klang og meir legato. Også høgda inviterte til tradisjonell teknikk, ettersom originalen hadde linjer opp til tostroken *g*. Men dette blei annleis då akkompagnementet kom inn. Med det kom stilforvirringa.

- Her må du nok vere meir ”populærsangerinne” likevel. Halde linjene, men enkle, ikkje svelle så mykje på tonane, meinte Ståle.

- Slogersongarane på den tida hadde jo skoloring til å halde slike linjer, peikte pianisten på, og viste til sekstakkordane i akkompagnementet som ”humper i vei”, og liksom plasserer songen i ein populær stil. Eg legg likevel songen ein sekund ned og Ivar Anton er nøgd med at han blir mindre pretensiøs og meir ”koselig”.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Eg repeterte frå denne delen, mitt tillegg i linja er understreka her: ”Men viss det er en som er utenfor klikken, ja da må no’n se til å prøve å stikke’n”.

¹⁸⁷ Her finst ein alternativ slutt der det står skrive inn: ”som overgang til Tango gjentas to siste takter meget bredt”. Dette indikerte at visa hadde stått i ein faktisk scenisk samanheng, utan at eg hadde funne ut kva for ein.

¹⁸⁸ Opptak 25.10.11.

Kontordamen (CD2 spor 10)

Toneart blei eit tema også for "Kontordamen", når eg famla med å finne karakteren. Eg leita forgjeves etter opptak med Ella Hval, som song den på Chart Noir i 1934, og prøvde å relatere den til andre: burde eg ha ei Wenche Foss-liknande stemme – lys og operetteaktig – eller Lalla Carlsens meir grove og mørke i bakhovudet? Originalen kravde høgde, med mykje teksting på og opp mot tostroken *f*, men skulle songen likevel liggje nær talestemme?

Rytmikken gav seg heller ikkje sjølv. Akkompagnementet er skrivne med relativt store akkordar som skal følgje åttandedelane til songaren tett.

Ja så visst! Nå skal du hø - re litt om mitt. Jeg

15

8^{va}-----

Detailed description: This system shows the first three measures of the song. The vocal line is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The lyrics are "Ja så visst! Nå skal du hø - re litt om mitt. Jeg". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a simple bass line. A dynamic marking of 8^{va} is present at the end of the system.

har en li - ten hy - bel, der er langt fra flott og stor, den vir - ker nok - så
bo er tatt på "av - be - drag", ti kro - ner mån' - ten takk, en gang hvert halv - år

18

leggiero

Detailed description: This system covers measures 4 to 8. The lyrics are "har en li - ten hy - bel, der er langt fra flott og stor, den vir - ker nok - så bo er tatt på 'av - be - drag', ti kro - ner mån' - ten takk, en gang hvert halv - år". The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a steady bass line. A tempo marking of *leggiero* is indicated.

try - bel med den er min plett på jord, der prø - ver jeg til tids - for - driv et
hy - bel - lag med mo - no - pol - kon - jakk, min seng den er en bred di - van som

23

Detailed description: This system covers measures 9 to 13. The lyrics are "try - bel med den er min plett på jord, der prø - ver jeg til tids - for - driv et hy - bel - lag med mo - no - pol - kon - jakk, min seng den er en bred di - van som". The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

fat-tig sur-ro-gat for liv! Der slåss jeg mot kom-plek-se-ne med
kal-les "ot-to-man" om dan! I

Dette kjentes tungt å frasere i forhold til. Derfor prøvde vi først ein versjon der eg song verset i eit resitativisk parlando mens pianisten løyste akkordane rytmisk fritt opp. Seinare prøvde eg å synge svært raske åttandedelar – ivrig forteljande. Så slo pianisten fast:

- Dette er ei revyvisse, same om Hall har valt nokre heilt sjuke akkordar. Her må eg gjere kva eg vil. Det vil seie: *du* må ta eit val.

Eg enda opp med ein nokså rask og lett versjon, lagt ein sekund ned, frå F- til Ess-dur, for å få han meir avspent. Med nokre få regigrep fekk "Kontordamen" ein nokolunde sjarmerande fasong. Eg tenkte på henne som ein litt fornemmare slektning av "Frøken Johansen"¹⁸⁹ og andre kvinner som såg føre seg at dei skal jobbe berre fram til dei fann ein mann som kunne forsørge dei. Det verka lenge sidan ein kunne treffe slike damer, trippande rundt i hatt og kåpe i hovudstaden.

Farget kvinne synger til sitt ufødte barn (CD2 spor 11)

Denne første "negersongen" var forunderleg enkel og naken, med melodi og harmonikk nesten som i folketonar: opne kvintar og eit pentatont preg. Samtidig er ho så vond denne historia frå eit kvinne- og morssynspunkt: kor ille er ikkje verda når ein ikkje ønskjer å føde barn inn i henne?

Også denne var vanskeleg å plassere stilistisk – eg tenkte på eitt tidspunkt på Sparre Olsen og folketoneinspirasjonen, på eit anna lurte eg på å bli inspirert av negro spirituals i syngjemåten. Eg enda med å syngje så roleg og uaffektert eg greidde – med intime voggeviser som referanse – og stolte på at poesien kom fram gjennom det enkle uttrykket. Resonnementet var at eg ikkje trong å uttrykke at eg følte med innhaldet. Publikum skulle føle.

¹⁸⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=gVf32m6PtQs> (lesedato 09.01.2012)

I Dixieland (CD2 spor 12)

Frå første møte med "I Dixieland" tenkte eg at denne var inspirert av blues eller spirituals. Teksten handlar om ein hengt svart slave og kjærasten som ropar desperat til "den hvite Herre Krist: hva gavner vel bønner nå?" Liknande skildringar var kjent frå låtar som har blitt jazz-standardlåtar.¹⁹⁰ Dessutan peikte alle synkopane og dei gjentatte melodiske rørslene, vekslinga mellom låg og høg septim i "der hengte de opp i et nakent tre", mot blues.

Songen fans i to versjonar, ein som rørte seg i til dels høgt register, og ein annan i meir mellom- og midtleie. Eg valde den lågaste, for å kunne leggje han nærare ein blues- eller jazz-syngjemåte. På første arbeidsøkt med rettleiing av Ståle eksperimenterte eg med triolpunkteringar av synkopane og sette eit relativt høgt tempo.

- Dette er Southern State-element, nikka Ståle.

- Eg har sunge mykje slikt, og slik den melodien er bygd opp med dei synkopane, må det bli sånn.

Eg syntes swing-grepet fungerte kjempegodt. Det blei passeleg absurd med ein så forferdeleg tekst og litt meir hurra-aktig musikk. Eg hugsar rett nok vagt at pianostemma ikkje utan vidare hadde same preg, men tenkte det kunne tilpassast. Det viste seg å vere vanskeleg.

- Oi. Eg likar ikkje det der, var Ståles spontane reaksjon då han hørte songen med akkompagnement for første gong.

- Nei, denne er så rar, eg aner ikkje kva ho har prøvd på, sukka Ivar Anton.¹⁹¹

- Må vi i retning ein romanse, spurte eg, som nyleg hadde hørt eit opptak med Ingrid Bjoner i den høge versjonen av songen.¹⁹² Ho forma han som ein nærmast operatisk romanse, heilt ulikt det eg intuitivt ville gjort. Vi prøver heller ein versjon som er raskare. Det fungerer ikkje så godt. Så tar vi ein ein som er svært roleg og jamn, utan triolpunkteringar.

- Jo, med dei akkordane må det vel bli slik, nikkar Ståle, og flirer:

- Dei høres heilt *kinesisk* ut...

¹⁹⁰ Den gav særleg assosiasjonar til Abel Meeropols „Strange Fruit“, som er blitt kjent via Billie Holiday.

¹⁹¹ Opptak 25.10.11

¹⁹² NRK udat. 1960

Eg forstod kva han meinte, her var opne kvintar i botn, parallelle kvartar over, pentaton melodikk med kromatiske kontrastar på "smertepunkta" i teksten. Prøvde Hall å sameine impulsar frå spirituals og blues med orientalske element og gi dette form av ei romanse? Eg var nokså forvirra, men tenkte at ei som hadde hørt Debussys gamelaninspirasjon og Ravels flørt med jazz i Paris då dette var ferskt, og sidan arrangert ei rad spirituals, kunne vere open for det meste. I kva grad eg greidde å få dette til å hengje saman, er ei anna sak.

Etterpå skulle eg oppdage at desse songane var framførte på ein Ny Musikk-konsert i Oslo oktober 1954 (sjå 6.1.2), og presentert ganske enkelt som romansar. Dette var tankevekkjande: rekna Hall dei som klassiske konsertsongar, mens eg tenkte på dei som nærare andre stilar? Sjangergrensene måtte i tilfell ha vore meir flytande på 1950-talet. Samtidig er det interessant at akkurat dette blir sett på programmet i regi av Ny Musikk. Representerte dei "mørke songane" Halls modernitet etter krigen? Eg kjem tilbake til slike spørsmål i både 5.2.3 og 5.3. Men noterer her at songane fekk stor ros, utan at den sosiale og politiske innhaldet i tekstane eigentleg blei kommentert. Det næraste er Hampus Huldt-Nystrøms karakteristikk:

Musikken passet den norske teksten som hånd i hanske og fikk stemningene i diktet til å dirre med dobbelt bunn. De må karakteriseres som en gledelig tilvekst til repertoaret av norske samtidsromanser.¹⁹³

Erling Wester likte forma:

Akkompagnementet var preget av en tilsiktet monotoni som gjorde seg meget godt. Det som imidlertid grep sterkest og stod mest helstøpt, var kvaliteten av den melodiske idé som virkelig var av høy klasse.¹⁹⁴

Ruby Brown (CD2 spor 13)

Det første møtet med "Ruby Brown," om lag eitt år før konserten, slo meg nærmast i magen. Då verka det nesten sjokkerande at Hall tok føre seg forteljinga om ei ung svart jente som ender opp som prostituert for kvite menn i "de skumle husene". Eg assosierte til dei ærlege hore-skildringane

¹⁹³ Udatert klipp, Norsk musikkksamling

¹⁹⁴ Arbeiderbladet 13.10.1954

av Brecht i til dømes "Nannas Lied" – tonesett av både Weill og Eisler – og "Ballade von der Sexuellen Hörigkeit" frå *Tolvskillingsoperaen*.¹⁹⁵

Men i motsetnad til desse, som har ein smektande karakter, måtte "Ruby Brown" hoggast til musikalsk. Tempoet Hall hadde sett frå start – 84 på halvnota – var som ein svært rask ragtime og verka umuleg å kombinere med ei rimeleg forståeleg teksting. Samtidig veksla tempo og karakter ofte, og overgangane gav seg langt frå sjølv. I samråd med pianisten sette eg ned tempoet – til nesten det halve – i første del. Vi løyste opp rytmikken i den meir resitativiske delen frå "En dag satt hun på kjøkkentrappen," sette eit roleg swingtempo i delen som startar med "Og vil du vite mer..." Over siste del stod "stram marsj". Akkurat dét var uproblematisk å følgje. Men like før marsjen, som var til ære for "hvite menn, stamgjester i de skumle husene", har Hall lagt inn eit tre taktars sitat frå USAs nasjonalsong. På ei av dei siste prøvene før konserten braut Ivar Anton ut her:

- Skal vi gidde å spele det dumme sitatet? Kan vi ikkje berre gå vidare? Det er jo heilt far out! Liksom "Åja, hun er svart og Amerika og sånn..."

Pianisten var oppgitt, strengt tatt ikkje så begeistra for denne songen i det heile, og no gjekk eg i forsvar:

- Kjære deg, dette er ikkje konserten der "Astrid Kvalbein syng den finaste musikken ho veit". Han er eit historisk dokument. Vi synes det sitatet er dødsteit, men det hører liksom med. Slik heldt ho på!

- Jo, men vi har jo alt redigert masse, berre med å endre tempo så radikalt, argumenterer pianisten.

- Det er likevel eit spørsmål om *haldning*, argumenterer eg, før Ståle føreslår at vi vel kan *prøve* utan sitatet. Vi gjer det, tre gonger. Songaren gir seg, men mumlar noko om at forskarhovudet mitt framleis synes det der er eit dilemma.

- Berre husk at dette skal bli ein konsert. Folk er ikkje så interesserte i all muleg teori! Og at ein redigerer også klassiske komponistar, poengterer pianisten.

¹⁹⁵ Balladen tenkte eg lenge å ha med på min konsert, i Halls omsetjing, men det viste seg at han ikkje var med i hennar oppsetjingar, verken i 1930 eller seinare. Han blei òg stroken frå stykket to veker før dei første framføringane i Berlin i 1928, der Hall var. Eg veit altså ikkje om ho kjente songen då ho sette opp sin versjon.

Sitatet frå nasjonalsongen gjekk ut, og sidan strauk eg òg eit kort mellomspel som stakk seg ut frå samanhengen (takt 23-24 under). Her var ingen kjente referansar i motiva, men det bremsa ei framdrift eg ønskte. Også slike kriterium fekk spele inn.

Hvor langt kommer en farget kvinne med den lønnen hun
får hos en hvit frue?
Og: fins det no' moro i denne byen?

stil-te seg selv io spørsmål:

f *sed.* *

f

d = c. 84

20

23

25

For å få til alle dei andre overgangane best muleg, gjaldt det å tenkje songen som eit mini-teaterstykkje, der kvar del var ulike "scener". Etter å ha funne ut at Elisabeth Reiss gjorde denne – og det overtydande¹⁹⁶ – var det lettare å sjå føre seg at kvar del kunne vere motivert av dei ulike bileta i forteljinga, og at eg nokså fritt kunne gi dei uttrykk – samtidig som eg måtte vere medviten om at Ruby Brown var éi gjennom det heile.

¹⁹⁶ Inger Hagerup skriv (ibid.): "En avdeling negersanger ble foredratt med alvor og inderlighet, etter undertegnades mening hadde kunstnerinnen fått mest tak på den siste, fordi hun der fikk mest bruk for sitt løssloppne karakteriseringstalent".

- Kven er ho? Kven er *du* her? Spurte Ståle stadig, og vi måtte definere om eg "var henne" eller ei forteljarstemme som refererte handlinga. Kva skjer med Ruby i løpet av songen? Endrast forteljarstemma frå ung og svolten på livet til å bli resignert? I hovudet mitt framstilte eg ei brun og lettkledd ung jente i starten, men mot slutten blei eg ein skikkeleg feminist innvendig, sint på vegner av alle unge kvinner som – til dags dato – blir tvinga ut i prostitusjon.

Åtte stadier på livets vei (CD2 spor 14)

"Lattervisen" var ein av dei songane eg var aller mest spent på å skulle framføre. Det musikalske var relativt enkelt; åtte vers skrivne over same lest med mindre variasjonar innan ein nokså ukompliser dur-tonalitet. Men å skulle le på markert ulike måtar på slutten av kvart vers – som spedbarn, skolebarn, tenåring, bryllaupsgjest, nybakt forelder, utru og gamal mann, var utfordrande, og hørte for meg til spesialitetane innan skodespelarfaget, som ikkje var mitt.

I arbeidet med songen blei det avgjerande å få rettleiing av ein med erfaring frå slike oppgåver, og i tillegg var det ei gåve å oppdage Elisabeth Reiss' tolking i NRK-arkiva.¹⁹⁷ Hennar versjon var i eit hurtig tempo, syngjemåten var klassisk skolert og relativt talenær på same tid, ho arbeidde rytmisk fritt, tok seg tid mellom versa og la til korte replikkar etter latterutbrot. Å bli kjent med denne versjonen – utan verken å lytte og analysere for å *etterlikne* – gav meg ein idé om ein stil denne songen hørte heime i, og ei utøvarhaldning å møte både denne og meir av kabaret-repertoaret med – som "Ruby Brown" og "Kontordamen".

Reiss' siste vers var annleis enn det som stod i min note. Hos meg heitte det:

Tiden går og man blir gammel,
ensom, overflødig skrammel.
Det er livets grå logikk.
Atter grønnes sommerhaven,
atter nærmere til graven.
Livet? Det var det som gikk.
Og så ler en altså slik...

Hos Reiss går teksten som følger:

¹⁹⁷ Sendt 16.08.1973

Ensom blir man, tiden svinner
og man tyr til gamle minner.
Det er livets grå logikk.
(Livet, det var det som gikk.)
Men i glans fra unge øine
glemmes skuffelser og løgne,
Atter føler en seg rik.

Å endre andre sine og skrive egne tekstar var i tråd med Reiss' praksis,¹⁹⁸ og eg forstår motivasjonen for å skrive inn meir håp og glede i siste vers enn slik det står i manuskriptet etter Hall. Her valde eg likevel å vere tru mot den versjonen komponisten – og tekstforfattere – har signert. Sjølv om eg i løpet av prosessen mot konserten blei langt opnare for å redigere stoffet slik at det fungerte for meg, ville eg balansere dette behovet mot idealet om å dokumentere songane til Hall nærast muleg dei versjonane ho skreiv ned.

Tango (CD2 spor 15)

Vinnaren av slagerkonkurransen frå 1958 måtte eg sjølv sagt først og fremst få smektande. Kurt Weills "Youkali" dukka opp som referanse fleire gonger – hadde ho hørt den, spurte Ståle. Hall hevda sjølv at ho siterte norske folketonar. I 1959 fortalde ho dette til *Norsk Dameblad*:

Det var en slagerkonkurranse i Kringkastingen, hvor Geirr Tveitt og Fiflet Bræin og jeg deltok... det eneste jeg har skrevet hvor man kan merke litt fjøslukt... jeg tok nemlig utgangspunkt i Anne Knutsdotter og "Eg lagde meg ut på seiegrunnen," som jeg så gjorde om til lettsindige tangorytmer¹⁹⁹

Desse sitata må ein truleg vite om for å kjenne dei igjen – den første i opninga av refrenget, den andre i opninga av verset.

¹⁹⁸ Arent, "http://snl.no/.nbl_biografi/Elisabeth_Reiss/utdypning." (lesedato 21.09.2011)

¹⁹⁹ 18. mars 1959, sitert frå Lunder, "Pauline Hall og hennes innsats i norsk musikkliv".s. 121

6
Med mu - se - flet - ter på bar - ne - ball jeg satt og var
Og den gang da jeg ble fjor - ten år og vi sto i
Så mangt har hendt gjen - nom å - re - ne men smi - let og

10
het og kald av spen - ning og gru.
por - ten vår til jeg måt - te gå.
tå - re - ne de del - te vi likt.

*Frå verset
(over), og
refrenget
(under)*

Jeg dan - ser al - dri tan - go med no - en an - nen selv om du

Eg avslørte ikkje dette verken for rettleiar Ståle Ytterli eller pianist Ivar Anton, men dei kommenterte begge at melodien var sjeldan enkel, fengande og fin til Hall å vere. Etter konserten, som fann stad 16. november 2011 på Oslo Bymuseum, gjekk mange ut nynnande på denne tangoen.

Kyss mig – ut bakdøra

Ein song blei som omtalt tatt ut av programmet i siste liten: "Kyss mig" med tekst av Nicolette. Revyvisa er ei galgenhumoristisk skildring av korleis tonen i eit forhold kan endrast frå ungt svermeri – "Kyss mig!" til godt gift, klagande "Kjøss mig!" – på brei Oslodialekt i siste vers. Denne var

for meg ei overraskande vulgær revyviser ut frå forventningane til Hall, og derfor interessant til "kabaretkonserten".

Også denne prøvde vi oss fram med på liknande måtar som med "Kontordamen" og fleire – vi sette tempo opp og ned, løyste opp i rytmikken og harmonikken i klaveret, transponerte ned og opp igjen. Men visa ville liksom aldri "sitje", for å seie det enkelt – i tillegg til at eg strevde med å finne ei god plassering på programmet, så eg tok henne ut. I ettertid har eg så gjort ei samanlikning med Carsten Carlsens versjon av same tekst – den Lalla Carlsen framførte ved fleire høve.²⁰⁰ Eg ville gjerne sjå litt nærare på kva han gjorde, som gav denne slagerpotensiale, som ikkje Halls versjon hadde. Her er nokre trekk:

Først av alt har Carlsens versjon eit meir rørleg akkompagnement. Hall lar vesle c liggje som ein borduntone i bassen mens stemma under vekslar mellom store f og store c. Dette ligg fast gjennom dei 22 første taktene i første vers. Over, i høgre hand, ligg vekslingar mellom F-dur og d-moll akkordar som berre så vidt dreier innom C7 og a-moll, på andre og tredje slag i takta. Begge versjonane går i tredelt takt, hos Hall notert som $\frac{3}{4}$, hos Carlsen som $\frac{6}{8}$. Men hos han er basstemma, det som skjer i venstre hand, underdelt med ein djup tone på tung tid og ein eller fleire akkordtonar på lett tid. Dette "om-pa-pa"-grunnmønsteret løyser han så opp med lengre og lengre akkordar fram mot det første "Kys meg", som rundar av verset.

På karn-val til kunst-ner-nes
Og nu er vi gift og er

²⁰⁰ Manuskriptet til denne fekk eg låne frå Vibeke og Gunnar Sæthers private arkiv.

7 støt te, min A - - - se dolf jeg førs - te gang møt -
bo - fast, å kys - - - seg ber han mig tro -

14 te, be - han var Me - fi - sto og E - ros var jeg, i rødt lys og
fast, to - nin - gen har jo fo - ran - dret sig litt, men el - lers så

For ein songar har Carlsens versjon den fordelene, i tillegg til eit komp som svingar meir, at ein får pausar: korte mellom frasane og dels lange mellom versa, der han har lagt inn pianomellomspel. Halls versjon går meir eller mindre i eitt, og byr på maksimalt pausar over to slag. Over det relativt statiske akkompagnementet kjennes det som om visa "går og går" utan at verken utøvarar eller publikum får stilt seg om, noko som gjer skiftet i stemning mellom første og andre vers litt umotivert. Som utøvar kan ein sjølvsagt strekke i frasane og leggje inn fermatar mellom versa, men utforminga inviterer ikkje eigentleg til den store elastisiteten.

(Sjå neste side.)

... sette"
i Hamsen)

KYSS MIG!

MUSIKK: ØY ØSTØY
Carsten Carlsen, 1914-1918 HAM

INTRO

1. vers

Piano Solo

I Halls song er første og andre vers like, med unntak sjølvstakt av teksten og dei to siste taktene. Carlsen, på si side, gjennomkomponerer meir, og startar like godt det andre verset i moll. Om dette ikkje er svært originalt er det likefullt effektivt når stemninga ut frå teksten skal skifte frå ung idyll til traurige kvardagar. Carlsen brukar òg fleire leietonar til å gi harmonisk og melodisk framdrift: her er vekseldominantar, dim-akkordar som opnar for små harmoniske utsving og kromatiske figurar som krydder i mellomspela. Hall lar i staden tonaliteten endre seg nokså gradvis frå F-dur via ein c-molltonalitet til ho landar ho på ein moll-variant av subdominanten B i nest siste frase. Den stikk seg ut i samanhengen og understrekar effektivt linja "Kjøss meg! Det kunne du like, di smellfeite røi".

(Sjå neste side.)

54
 Vi gikk langs-med stran-den i må - ne - skin Kyss mig! Vi
 Kom la oss sit - te i so-fun! Å føi! Kjöss mig! det

60
 sver-met i so - fa - en kinn i - mot kinn Kyss mig! Og frem - ti - den
 kun - de du li - ke di smell-fei - te røi! Kjöss mig! Og alt er så

Carlsen lar det heile ende i moll, og gjentar så vidt eg kan forstå siste frase to gonger: "Min eneste trøst er å smelle som ham". Begge versjonane ender med eit talt - eller ropt - "kjöss meg!" utan klaver, og berre eit slags punktum frå pianisten. Først Carlsen, så Hall:

(PIANO TACET!)
 (Solo)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line with a treble clef, starting with a '2.' indicating a second ending. Below it is the text 'Kjöss mig!'. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). It includes a '2.' marking and a dynamic marking 'sfz' (sforzando) at the end. A note in the bass line is labeled '(stortromme)', indicating a drum part.

Samanlikninga av dei to visene fell altså ikkje ut til Halls fordel. Enkelt sagt er hennar vise for lite dynamisk: rytmisk for statisk, melodisk relativt einsformig og harmonisk for diffus. Akkordikken har noko nær eit impresjonistisk preg, mens Carlsens byggjer på ein klarare funksjonsharmonikk med harmoniske

utsving som minner om jazzen i den tida, meir i tråd med forventningane til ei revyvisе. Denne sjangeren har altså ikkje Hall så stødige handlag med. Som populærkomponist framstår ho som best når ho skriv nokså enkelt og gjenkjenneleg. Det minst kompliserte stoffet, som "Tango", "September" og "Farget kvinne synger til sitt ufødte barn", pluss "Balladen om Marie Sanders" appellerer sterkest i dag.

Når Hall i andre tilfelle har skrivne inn element som impresjonistisk prega harmonikk og melodikk, som i "Kyss meg" og "I Dixieland", trekk av ragtime og spirituals, som i "Ruby Brown", og gir konturar av romantiske melodrama i "Hamlets ånd" – blei mi og vår erfaring at stoffet blei tyngre å arbeide med som utøvarar, at vi ofte rett og slett likte det dårlegare. Som forskar blei eg med dette sitjande igjen med fleire spørsmål om Halls forhold til populærmusikk og musikk frå framande kulturar, i brytning mot dei tradisjonane ho tok til seg som ung komponist. Dette er interessante tema å diskutere meir prinsipielt, som eg vil i 5.3. Men kan også utøvarerfaringane vere ein inngang til nokre refleksjonar om dei tause historiske kunnskapane *Fra Berliner Bühne til Chat Noir* avdekte?

5.2.3. Sjangerfridom og -frustrasjonar

Som eg vel har vist her, var ikkje prosessen fram mot "Fra Berliner Bühne til Chat Noir" heilt utan friksjon. Kriteria for utval av repertoar blei utfordra heilt fram til generalprøva, og i sterkare grad enn eg trudde då eg starta arbeidet, blei ei oppleving av *kvalitet* i musikken avgjerande for kva som kom med på programmet eller ikkje.

Samtidig var ikkje denne opplevinga berre subjektiv. Ho var i det minste intersubjektiv, ettersom eg, pianist Ivar Anton og rettleiar Ståle sjeldan var usamde om kva som fungerte godt og mindre godt musikalsk. Dessutan var det tett samanheng mellom opplevinga av å kjenne noko

igjen, og opplevinga av at noko fungerte godt. Vi må med andre ord ha hatt felles eller i alle fall liknande musikalske referansar. Songar ingen av oss "skjønte noko av" var dei som skapte størst frustrasjon. Ofte var det element av stilblanding i desse, eller mange og brå skifte i uttrykk.

Stilforståing spelte altså inn, og blei utfordra, kan hende aller tydelegast gjennom "I Dixieland". Når eg ikkje greidde å forstå om songen var ein freistnad på ein blues eller ein impresjonistisk inspirert romanse, var det utfordrande å gi songen karakter, setje tempo, eit klangideal – i det heile tatt gi han form. Men også dei mindre alvorstygde songane utfordra stilkjensla: kor "klassisk" skulle eg syngje "September" og "Kontordamen"? Kor fritt kunne vi leggje fram mini-dramaet "Hamlets ånd"? Elisabeth Reiss gav meg ein kjærkomen peikepinn, men ikkje ein modell å etterlikne. Til det var til dømes diksjonen hennar ein type som ville blitt parodisk om eg skulle prøvd å kopiere han, med dei karakteristiske lyse a'ane frå 1950-talet, ekstremt tydelege r'ar og så vidare. Til sjuande og sist måtte mine, dels våre, personlege val definere stilen, ut frå ein grunnleggjande idé om at repertoaret skulle kommuniserast også til eit publikum av i dag. Slik var vi inne i det Gadamer ville kalle eit spel mellom stilideal i notida eller dåtida (sjå 2.2.2), samtidig som vi famla etter nettopp slike ideal.

Å syngje Weill og Eisler var mindre frustrerande. Songane frå *Tolvskillingsoperaen* og "Berlin im Licht" var dei einaste eg hadde hørt i fleire versjonar, i svært ulike tolkingar av utøvarar frå Lotte Lenya, Teresa Stratas, Gisela May og Ute Lemper til Elvis Costello og Sting.²⁰¹ Heller ikkje desse ville eg bruke som direkte førebilete. Men her gjorde dei ulike versjonane meg tryggare på å forme songane ut frå min smak og den samanhengen dei skulle inn i på min konsert. Det var altså enklare å gjere Weill-songane til "mine" enn dei av Hall som eg ikkje hadde hørt nokosinne.

Truleg har dette med kvaliteten i stoffet å gjere og ikkje minst: tilliten til kvaliteten. *Tolvskillingsoperaen* har gjennom ein lang og mangfaldig tradisjon – ei lang verknadshistorie om ein vil – vist at han toler å bli framført på svært ulike vis. Songane har langt på veg lausrive seg frå konteksten dei blei skrivne i – og blitt såkalla tidlause klassikarar. Slik er dei for gamle kjenningar å rekne, i den musikkulturen eg er opplært i og sosialisert inn i.

²⁰¹ Hør t. d. Kurt Weill, *September songs*. (Sony Classical 1997). ———, *Lotte Lenya Sings Kurt Weill* (Sony 1999), *Gisela May: Brecht Songs by Hanns Eisler and Paul Dessau* (Berlin Classics 1994).

”In der Seitenstrasse” og ”Verzweiflung no. 1“ opplevde eg som relativt nære slektingar av Weill og Eisler, og dei baud slik på lite anna enn ein viss motorisk motstand, ei viss endring av songtekniske vaneskjema, for å seie det med Merleau-Ponty (sjå 2.2.2): å dreie klangen og fraseringa litt vekk frå den klassiske stilen eg er skolert i, mot ein litt meir tale- og teaternær stil.

Men fleire av dei andre songane til Hall var og blei framande lenge, tolkingane gav seg ikkje sjølve. I tillegg til å knyte dette til eigenskapar, eller kvalitetar, ved kvar enkelt song, er det interessant å spørje om dette òg kan med historiske og sosiale mekanismar å gjere, som – nærmast uavhengig av tidsavstanden – får einskilde typar musikk til å framstå som kjente, og dermed meir verdifulle, enn dei som forvirrar.

Den lumske tidsavstanden

I konologisk tid er det kortare avstand mellom Reiss' *For åpen scene* i 1949 og *Fra Berliner Bühne til Chat Noir* i 2011 enn mellom Halls debut i 1917 og min ”rekonstruksjon” av han i 2009. Til begge konsertane mine arbeidde eg med songar eg aldri hadde hørt, men tolka ut frå handskrivne manuskript. Men på den eine song eg romansar, ein sjanger musikklivet og utdanningssystemet eg har vore i, har tatt vare på og formidla vidare. På den andre framførte eg songar og viser skrivne for å vere meir folkelege, humoristiske og dagsaktuelle i forhold til aktuelle tema. Alt dette følte eg meg langt meir framand overfor.

Då eg gjorde *Pauline Halls debut anno 1917* reflekterte eg sjeldan over den tause kunnskapen – for å referere til Polanyi (sjå 2.2.2) – som eg, pianist Jorunn Marie og rettleiar Barbro hadde med inn i situasjonen (sjå 3.2). Forståinga av kva ein romanse var, nokre grunnleggjande ideal for å forme han – med ein avrunda klang, legato, ein viss bruk av rubato og så vidare – og kva som særprega det tyske og franske, romantiske og impresjonistiske, låg der som eit felles fundament som vi alle kjente, frå kvar våre bakgrunnar, men så godt som aldri problematiserte. Tradisjonen sat så å seie i kroppen på oss – Foucault ville kan hende kalla det at kroppen er gjennomtrengt av diskursar (sjå 2.3.1).

I arbeidet med *Fra Berliner Bühne til Chat Noir*, famla vi etter tradisjonar å relatere til. Noko av stoffet var greitt å identifisere med ein kabaretstil frå 1920- og 1930-talet i Berlin og noko med ein stil Lalla Carlsen stod for på Chat Noir, og ein heil del fell på plass då eg oppdaga det

varierte repertoaret på kabaretane til Elisabeth Reiss. Men det var langt derfrå til at dette representerte éin tradisjon som eg følte meg knytt til.

Den praktiske løysinga på dette dilemmaet var – etter å ha gitt opp ideen om å tolke songane ut frå ein samtidig kontekst – å rekontekstualisere stoffet. Det avgjerande, på eitt vis drastiske kriteriet (sjå 2.2.1), blei at det skulle fungere i den samanhengen eg konstruerte på konserten, den kvelden – og på eitt nivå: innan ei større framstilling av Pauline Hall. I dette tok eg meg nokså store fridomar. Til dømes fekk to lette kabaretviser ei slags historisk tyngd når dei stod som døme på revysongar frå andre verdskrig. På den tida blei det forfatta ei rad revytekstar som akkurat passerte den tyske sensuren, men med stikkord som norsk publikum forstod var eit peik til tyskarane eller uttrykte håp om frigjering.²⁰² Dette gjorde eg eit poeng av i introduksjonen av "Slepp ingen andre tel" og "Den nye næringsvei".

Desto meir tankevekkjande var det å oppdage at eg her hadde gjort ei historisk feilkopling. Eit par månader etter konserten fann eg nemleg eit bortgøymd avisutklipp i dei usorterte samlingane etter Hall om ein kabaret på "Yrkeskvinnenes marked" i 1932. Det viste seg at ho hadde skrive musikken, fått med ein del av musikanane frå *Tolvskillingsoperaen*, og dirigerte kabareten. Til premieren skreiv avisa:

I løpet av 10-12 dager har Pauline Hall fremtryllet musikken – en rekord som sikkert ingen kollega i historien har gjort henne efter. Og det er en musikk så strålende morsom moderne og vittig at det er en lyst å høre...

Hun har humor som hun på en skøieraktig måte omsetter i raffinerte klanger. Man merker at komponistinnen har moret sig fortreffelig under arbeidet – det samme vil publikum gjøre i kveld og dagene etter.

Det neste blir vel at Chat Noir knytter Pauline Hall til sig. Hun ville i alle fall vært et funn for teatret.²⁰³

Vidare nemner journalisten at det skal spelast ein tango der Hall "spøker med gamle Puccini"²⁰⁴ ein song ved namn "September" og ein

²⁰² Bang-Hansen, *Chat Noir og norsk revy*. Halls "Piken og blomsten", skriven til Carl Johan-teatret under krigen for song og to klaver, er truleg eit døme på det siste, men denne valde eg bort, primært av praktiske omsyn, men òg fordi eg ikkje "fann heilt tonen" med han.

²⁰³ Klipp frå ukjent avis, datert 10.09.1932, NB Ms. Td54

"Kyss". I andre omtalar av kabareten er òg "Slepp ingen andre tel" nemnt. Eg hadde altså ikkje berre plassert fleire viser frå 1932 inn "feil" tid og samanheng. Eg fekk òg vite at nesten alle songane for "teaterensemble" var skrivne i hui og hast til eitt bestemt høve.²⁰⁵ Det forklarar noko både om dei ufullstendige manuskripta og det eg vurderte som den ujamne kvaliteten. I tillegg fekk eg vite noko eg gjerne skulle ha vore klar over tidlegare: at songane blei framførte av utøvarar som elles song opera og romansar: Mille Waitz, som debuterte i Cavalleria Rusticana året etter,²⁰⁶ og Hildur Øverland, som mellom anna framførte fleire av romansane til Ludvig Irgens Jensen på 1920-talet.²⁰⁷ Desse er to mellom mange døme på songarar som på 1930-talet arbeidde på tvers av eventuelle skilje mellom "klassisk" og "kabaretstil". Dei var å høre både i konsertsalar og på teaterscener, som operettesolistar og i mindre underhaldningsensemble – som Hall sjølv. Dei opererte dessutan innan kulturelle felt som var mindre differensierte enn no: Centralteatret husa til dømes både skodespel, operette og Reiss' kabaretar. Skilja mellom sjangrane, som eg på mange vis er opplært til å respektere, har slik blitt sterkare med tida – som ein del av moderniseringsprosessane i samfunnet.

Halls verksemd som "kabaretkomponist" viste seg likevel ikkje vere så omfattande som eg venta då eg starta arbeidet med konserten. Dei fleste av songane med "teaterensemble" viste seg å stamme frå eitt høve. I tillegg blei det med éi kabaretvise på Chat Noir og ein monolog på Carl Johan-teatret – pluss songane Reiss framførte, på teatra i Oslo og landet rundt. Fleire av desse omtalte Hall ganske enkelt som romansar – i alle fall dei som blei oppførte i regi av Ny Musikk – trass i elementa frå blues og spirituals. I kategorien "slager" fell berre ein per definisjon inn, bestilt av NRK – som del av ein leik med antatt "seriøse" komponistar (sjå òg 5.3.2). Derfor har eg i ettertid spurt om eg ved å vie ein heil konsert – av tre – i mitt prosjekt til dette stoffet, har brukt for mykje tid og plass på ein type repertoar som til sjuande og sist var nokså perifert for Hall.

²⁰⁴ Denne har eg ikkje funne manuskript til.

²⁰⁵ "In der Seitenstrasse" og "Verzweiflung no 1" er ikkje nemnde i samband med Yrkeskvinnenens kabaret, så desse veit eg framleis ikkje noko om konteksten for.

²⁰⁶ Ifølgje *Dagbladet* 09.05.1931

²⁰⁷ Sjå Vollsnes, *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen: europeer og nordmann*, s. 61-62. Pauline Hall akkompagnerte då Øverland debuterte i 1920.

Men eg har konkludert med at erfaringane eg fekk gjennom nettopp dette stoffet har opna dørene inn til eit slags halvvegs mørklagt roterom som eg har lyst å kalle Halls "famlande modernitet". Her er det stilistisk inkonsekvente og dels ufullførte songar med innslag av jazz og "eksotisk" harmonikk, der ho på same tid liksom prøver å bryte med romanse-sjangeren, og verkar temmeleg bunden av konvensjonane. I ein krok skin inspirasjonen frå Weill og Eisler gjennom saman med eit ønske om å vere "folkeleg", og samfunnsengasjementet finn utløp både i ei rad tekstar og ein heil kabaret til ære for yrkeskvinnene. I dette roterommet er det så mykje interessant stoff at eg meiner det kan vere verdt å rydde opp i det og kaste lys over det frå fleire kantar. I neste kapittel vil eg prøve nettopp det.

5.3. Modernitetar: Hall og ”det andre”

Som dei føregåande kapitla har vist, har ”teatermennesket” Pauline Hall – frå åra i Berlin via *Tolvskillingsoperaen* til musikken for teater, kabaret og film – avslørt fleire og heilt andre sider av den Hall enn eg kjente til før prosjektet starta – og omtalte i kapittel 3: komponisten av impresjonistisk farga orkesterverk, kammermusikk og romansar.

Ein del av desse sidene forundra meg, nokre av kan hende enkle årsaker: som nemnt kjenner eg ikkje andre gjennomgangar av korrespondansane Hall sendte til *Dagbladet* frå Berlin. Eg hadde heller aldri hørt nokon av kabaretsongane hennar før eg innstuderte dei. Halls verksemd som teaterkomponist er dessutan knapt dokumentert, både i musikk- og teaterhistoria. På sett og vis blir ho perifer for begge fag: musikkhistoria legg vekt på verk som er skrivne for konsertsalar, i teaterhistoria har skodespelarar, dramatikarar og ikkje minst regissørar dei sentrale rollene. Musikken får – i likskap med element som dekorasjonar og kostyme – oftast ein plass på sida når dei større linjene blir teikna opp. Halls karriere som instruktør er heller ikkje omfattande nok til å få stor plass, i tillegg til ein eller to operaer blei det berre *Tolvskillingsoperaen* ho sette i scene.

Likevel meiner eg arbeidet innan desse felte utgjer viktige trekk ved Halls modernitet som eg vil drøfte her, i lys av ei nokså vid vifte av kulturelle straumdrag i samtida hennar. Først vil eg sjå på Halls posisjon(ar) i spennet mellom det eg har kalt elitær modernisme og folkeleg modernitet (5.3.1). Så følgjer ei drøfting av om Halls måte å vere moderne på kan kallast kulturradikal (5.3.2) og til slutt ser eg på korleis ho handsamar den ”eksotiske” musikken som kom for fullt tidleg på 1900-talet, saman med interessa for den norske folkemusikken.

5.3.1. Elitær modernisme, folkeleg modernitet?

Innan det ein kan kalle det norske klassiske musikkfeltet stod som omtalt (i 3.3.3) det nasjonalt orienterte særleg sterkt i mellomkrigstida, og komponistane som representerte denne retninga utgjorde på mange vis ein majoritet som andre blir framstilte som minoritetar i forhold til. I hovudsak er det to retningar som blir sette opp mot dei nasjonale: Pauline Halls og Alf Hurums fransk-orienterte estetikk og Fartein Valens atonale

polyfoni. I tillegg var Ludvig Irgens-Jensens tonespråk langt frå det nasjonale og langt meir europeisk orientert, sjølv om også han skreiv verk med nasjonale motiv, som *Heimferd*.²⁰⁸ Hall og Irgens-Jensen var nære kollegaer og vener. Men ettersom Hurum reiste frå landet alt i 1929 – og Arvid Kleven, som òg viste påverknad frå impresjonismen frå 1920-talet, døde same år – var det Hall som lengst skulle stå nokså aleine som representant for ein "u-nasjonal" impresjonistisk stil i Noreg.

Valen blir ofte sett side om side med Hall som representant for dei internasjonalt orienterte. I breva mellom dei ser vi òg to som finn kvarandre i det å vende blikket ut av landet,²⁰⁹ og Hall var ein ivrig formidlar av Valens musikk i ISCM (sjå 6.1). Men min påstand, som eg vil drøfte her, er at han samtidig representerer ein motpol til henne. Det vil seie: om ein ser bort frå forholdet til "det nasjonale" og heller ser på korleis dei to posisjonerer seg som komponistar i spenningsfeltet mellom elite- og massekultur, noko som igjen kan ha med ei tilknytning til ulike modernitetar å gjere.

I artikkelen "Fartein Valen: musikalsk distinksjon"²¹⁰ argumenterer Dag Østerberg for at Valens relative isolasjon frå det norske komponistmiljøet – uttrykt særleg ved at han busette seg i vestlandsbygda Valevåg – ikkje var tvinga fram verken av økonomiske årsaker eller motstand i musikkmiljøet. Valen hadde sentrale støttespelarar både privat og i musikklivet som trudde sterkt på hans geni og "dissonerande polyfoni".²¹¹ Valens visste tidleg, hevdar Østerberg, at hans tid ville kome fordi "hans musikk er et høyere trinn innen en musikalsk utvikling... fra diatone skalaer til 'den kromatiske skala med dens spesielle lover'".²¹² Denne opplevinga av å vere "forut for sin tid" er eit av trekka som definerer Valen som den første norske elitekomponisten. Komposisjonane hans var

²⁰⁸ For meir om både Irgens-Jensen og forholdet mellom det nasjonale og det moderne, sjå ———, *Modernisme på norsk: komponisten Ludvig Irgens-Jensen*.

²⁰⁹ NB Hs. 277 og 442. Sjå òg Tjøme, *Trekkfuglen*. Valen dediserte sitt verk *Die dunkle Nacht der Seele* til Hall på 50-årsdagen i 1940.

²¹⁰ Dag Østerberg, "Fartein Valen: musikalsk distinksjon," i *Kultursosiologiske emner* (Oslo: Universitetsforlaget, 1997), s. 146ff. Østerbergs "distinksjon" viser til Pierre Bourdieus omgrep, omtalt i Pierre Bourdieu, *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (Oslo: Pax forlag, 1995).

²¹¹ Uttrykket stammar frå Olav Gurvin, *Frå tonalitet til atonalitet: tonalitetsoppløysing og atonalitetsfesting* (Oslo: Aschehoug, 1938).

²¹² Østerberg, "Fartein Valen: musikalsk distinksjon," s. 154.

dessutan "distanserende i forhold til det hjemlige kultur- og samfunns- livet":

Han velger så godt som alltid utenlandske tekster til sine sanger og motetter. Ikke bare det – han velger alltid diktere av verdensformat: Goethe, Keats, Valery. Schubert tonesatte noen av Goethes dikt, Valen gjør det samme. Dermed tilkjennegr han at han anser seg selv på høyde med de to²¹³

På dette punktet kan Valen og Halls profiler likne, i alle fall i åra til og med *Verlaine-suiten* i 1929. Ho sette rett nok musikk til ei rad nordiske dikt, og til både "store" og mindre anerkjente poetar, men utvalet viste ei skolert internasjonal orientering. Med bruken av Verlaines poesi i orkesterverka markerte ho òg avstand både til det norske og populære tyske. Utsegnene hennar frå 1920-talet om det franske – "jeg hylder den aandsretning – jeg tror den er et kulturtrin høiere op"²¹⁴ tolkar eg som eit teikn på at ho søkjer ein distinksjon frå dei rådande kreftene i norsk komponistmiljø. Samtidig understreka ho før urframføringa av *Verlaine-suiten*:

- Det er forresten ingen høitidelig musikk; jeg er lettsindighetens representant i trekløveret; der er både vals og jazz i min suite.²¹⁵

Innslaga av jazz kan på ei side seiast å vere fransk-impresjonistiske impulsar, ettersom til dømes Debussy integrerte slike alt i preludia sine i 1910-13.²¹⁶ Men "jazz og vals" kan òg seiast å vere markørar knytt til populærmusikk. Fartein Valens einaste vals, Valse Noble, blei skriven nærmast som ein spøk, og her løyser han valserytmikken opp i ein kontrapunktisk vevnad, som for å ta forma lengst muleg vekk frå den populære.²¹⁷ Halls ønske om å bryte ned skiljet mellom høg- og lågkultur, viser seg derimot ved fleire høve, i musikken og andre ytringar. Ein stad seier ho:

Personlig synes jeg det er tåpelig å fordømme alt som heter lett musikk og bare anerkjenne den såkalte "dype". Det er en stor misforståelse å tro at bare den store og høitidelige form for musikk

²¹³ Ibid., s. 152.

²¹⁴ Intervju i *Urd* nr. 27, 1923

²¹⁵ *Dagbladet* 17.01.1929

²¹⁶ Brody, *Paris - the Musical Kaleidoscope 1870-1925*. s. 245

²¹⁷ Østerberg, "Fartein Valen: musikalsk distinksjon," s. 153f. Gurvin, *Fartein Valen: en banebryter i nyere norsk musikk*, s. 115.

er verdig til å benevnes kunst. Selv dyrker jeg av og til den uhøitidelige og stiller meg i de lettsindiges rekker.²¹⁸

Då ho sytte for musikken til kabareten på Yrkeskvinnenes Marked i 1932 (sjå 5.2), heitte det i ein førehandsomtale:

Med denne musikken avslører hun sig plutselig som en briljant slagerkomponist, og slår fast at hun ikke bare har sans for de store og høitidelige orkestrale og vokale opgaver.²¹⁹

Her skin idear om skilje mellom høg og låg kultur gjennom²²⁰ – gjennom kontrasteringa av den "høitidelige" musikken og slageren. Det framstår som uventa at Hall, som markerte seg som symfonikar gjennom *Verlaine-suiten* i 1929, skulle skrive kabaretmusikk – sjølv om ho på dette tidspunktet hadde skapt furore med å setje opp *Tolvskillingsoperaen* i Oslo (sjå 5.1.2 og under).

På dette tidspunktet er Halls og Valens komponistkarrierer i ferd med å ta ulike retningar, også ut frå økonomiske forhold. Valen blir frå midten av 1930-talet mindre og mindre avhengig av private stipend og marknadsinntekter. Dette tolkar Østerberg som at hans tid ikkje berre ville kome: "Her tok han feil. Hans tid var der mens han levde"²²¹ – og i eit sosiologisk perspektiv:

Det som innledes med Fartein Valens musikkverker og hans anerkjennelse av staten som stipendiat i 1935, er en klarere atskillelse mellom avantgarde- og populærmusikk, mellom elite og masse²²²

Same år som Valen får statens kunstnarløn, skriv Hall sitt første verk for scena, og den i større grad "selverhervende" Hall blir frå då av først og fremst teaterkomponist (sjå 4.1.3 og 4.2). Etter 1935 er som nemnt omarbeidinga av scenemusikken til *Julius Cæsar* det einaste symfoniske verket Hall får urframført, i 1950. Mange av kritikarane meiner då, meir og mindre forundra, at suiten har musikalsk eigenverdi *til trass for* at han er teatermusikk. (sjå 5.1.3). Når Hall blir intervjua om musikken til

²¹⁸ *Dagbladet* 08.11.1930

²¹⁹ 10.09.1932, ukjent avis, NB Ms. Td54

²²⁰ Østerbergs definisjon på dette, som ein kan problematisere, er: "rett og slett et skille mellom det enkle og lette, og det mer sammensatte, komplekse og krevende." *Sjå Østerberg, Fortolkende sosiologi II: Kultursosiologiske emner*, s. 19.

²²¹ ———, "Fartein Valen: musikalsk distinksjon," s. 154.

²²² *Ibid.*, s. 155.

Raskolnikov i 1935, ligg skiljet mellom høgare og låge musikkformer òg i journalistens spørsmål:

- Hva slags musikk er det De har laget...?
- Det er bestillingsmusikk, svarer komponistinnen kjapt.
- Er det en lavere sorts musikk, spør vi forsiktig?
- Tvert imot. Det er en av de morsomste oppgaver en komponist kan få.²²³

Vidare fortel Hall om korleis musikken ofte kjem sist inn i planlegginga av framsyninga, slik at ho må komponere raskt, at ho ikkje sjølv bestemmer kva tid det skal vere musikk, og at ho har fem musikarar til rådvelde, som disponerer til saman "et dusin" instrument. Etter dette spør journalisten igjen: "De liker altså slik bestillingsmusikk?" – og får eit oppgjør med komponistmyten til svar:

- Ja, men det er både vanskelig og litt utenom det almindelige. På den annen side er det morsomt å være en slik "bestillingsmann" som noen har bruk for. Den almindelige opfatning er at komponister bare sitter på sitt kammers og venter på ildtungen som skal dale ned, har straffet sig for komponistene. Det er ikke lett å være komponist her i landet. Jeg skulle ha lyst til å gå rundt i gårdene og putte inn små kort i dørene med slik tekst: "All musikk leveres fra sørgemarsj til jazz for hvilkensomhelst besetning og i en hvilkensomhelst toneart. Tariff på forlangende."

Dette kan tolkast som eit hjartesukk over at det ikkje går an å leve av å vere komponist – som jo Hall hadde gode grunnar til å kome med på denne tida. Men i staden gir ho, her og andre stader, inntrykk av at nettopp det at det er bruk for henne, er inspirerende for det skapande arbeidet.

Med det markerer ho avstand til idealet om den frie kunstnaren og det autonome kunstverket, som ikkje minst Theodor W. Adorno har løfta fram i sine skrifter om komponistane i den andre wienerskolen.²²⁴ I *After the Great Divide* hevdar Andreas Huyssen at nettopp denne filosofen har etablert eit skilje mellom elite- og massekultur som er blitt ståande, styrkt av den vanskeleg tilgjengelege, atonale modernismen.²²⁵ Men som eg nemnde i 2.3.2, og Østerberg poengterer i sin artikkel, er det ikkje uproblematisk å overføre ideen om eit "det store skiljet" til ein norsk kontekst.

²²³ *Nationen* 14.11.1935

²²⁴ Sjø t. d. Adorno, "Schönberg og fremskrittet."

²²⁵ Huyssen, *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*.

Den elitære modernistiske kunsten skapte slike skilje langt tidlegare i Europa enn i Noreg. Her var Valen fram til rundt 1960 den einaste som kunne kallast ein modernistisk komponist ei elitær i tyding.²²⁶

Ho identifiserer seg altså ikkje med den atonale modernismen. Som vist i 5.1.1 er ho òg ambivalent til Schönberg – ”denne golde teoretiker”²²⁷ – om enn mest før andre verdskrig, noko eg vil kome tilbake til i 6.2. Samtidig er det fleire grunnar til å problematisere kor ”lågt” Hall rører seg som komponist. Ho skreiv, som omtalt i 5.2, ikkje meir enn ei vise for Chat Noir, ”Kontordamen” i 1934. Men monologen ”Mannen i gata”, blei framført fleire gonger: på Carl-Johanrevyen i Oslo i 1942 og 1943, og på revyen *På ekstrakort* på Den Nationale Scene i 1942. Teksten, av Arne Svendsen, har klare trekk av arbeidardikting. Eg-personen presenterer seg slik:

Det er meg som befolker de store kontorer,
Fabrikker og lager, og sliter meg mager
For storbyens matadorer.²²⁸

Vidare konstaterer mannen at ”Jeg bygde faraos pyramider, men han fikk æren for alle tider” – som eit ekko av Bertolt Brechts dikt *En lesende arbeiders spørsmål*: ”Hvem bygde Tebe med de sju portene? I bøkene står kongenavn. Har kongene slept på murblokker?”²²⁹

I 1940 komponerte Hall òg det symfoniske *Hverdagen* over arbeidardiktaren Rudolf Nilsens dikt (sjå 4.1.2). Kan hende var dette ein freistnad på å føre saman arbeidarkulturen med den klassiske orkesterkonserten. I så fall er det neppe tilfeldig at verket var skriva for Kringkastingsorkesteret – i NRK, som òg dreiv med folkeopplysing og underhaldningsmusikk (sjå 5.3.2), og ikkje Filharmonisk Selskap.

Om Hall ønskte å skriva meir for revyeteatra, veit eg ikkje. Men ut frå erfaringane eg gjorde som utøvar, er det vanskeleg å sjå at ho kunne ha hevda seg i konkurranse med slagerkomponistar med større teft for sjangeren, som Chat Noirs faste kapellmeister Carsten Carlsen, Kristian Hauger og Arne Svendsen. Ein sjølvstendig kabaretartist som Elisabeth

²²⁶ Sjå òg Bäckström og Børset, *Norsk avantgarde*. Her er Valen nemnt i nokre innleiingar, men ikkje vigd ein eigen artikkel. Avantgarde-omgrepet blir først knytt til Knut Wiggen og Arne Nordheims elektroniske musikk frå rundt 1960.

²²⁷ *Dagbladet* 01.08.1927

²²⁸ Sitert frå manuskriptet til monologen, NB Ms.

²²⁹ Frå Bertolt Brecht, *Kalendergeschichten* (Hamburg: Rowohlt, 1962). Diktet blei skriva i 1935. Til norsk ved Georg Johannessen.

Reiss var truleg ein meir eigna samarbeidspartnar for Hall. Også Reiss hadde bakgrunn frå det klassiske musikklivet, og ho kombinerte romansar og viser, humor og alvor med sosial brodd. I 1953 var ho til og med solist med Filharmonisk selskaps orkester, på ein musikalsk kabaret til inntekt for orkesterets pensjonskasse. Eit av innslaga var "Frk. Olsen orienterer om den nye psykologiske komposisjonsmetoden," med musikalske innslag ved Pauline Hall – "etter Blink-Hansens metode".²³⁰

Slike koplingar indikerer at ein kan og bør stille spørsmål ved om det er så enkelt som at Chat Noir representerte det lågkulturelle (folkelege) og filharmonien det høgkulturelle (borgarlege) i mellom- og etterkrigstida i Oslo. Generelt appellerte nok revyteatra sterkare enn konsertsalane til arbeidarklassa og folk på den politiske venstresida. Samtidig er det viktig å hugse at mange musikarar og komponistar nærmast opererte i krysstrafikk mellom institusjonane, særleg i åra før andre verdskrig. Carsten Carlsen signerte to symfoniar, ein klaverkvintett og to strykekvartettar før verksemda på Chat Noir tok over all tid. Sverre Jordan og Sverre Bergh skreiv teatermusikk, kammer- og orkesterverk, pluss dirigerte ved teatra. Finn Ludt har skrive orkesterverk, kammermusikk og romansar i tillegg til teatermusikk og visene som sidan er blitt folkeeige. Sparre Olsen skreiv teatermusikk og spelte banjo i jazzband og Gunnar Sønstevoid var jazzmusikar før han blei filmkomponist og var innoom modernistiske stilar som tolvtonemusikk – for å nemne nokre.

For mange, som for Hall, var den allsidige verksemda i periodar motivert av å tene pengar. Det var gjerne meir å hente i teater- og underhaldningsbransjen enn i konsertsalane. Robert Levin, som spelte på restaurantar og til revyar heile 1930-talet, var til dømes svært letta over å kunne leve av berre å vere konsertpianist etter krigen.²³¹ Halls verksemd retta seg òg – gjennom kritikarjobben frå 1934 og leiinga av Ny Musikk frå 1938 (sjå kap. 6) – i større og større grad mot det ein kan kalle det høgkulturelle musikkfeltet frå åra etter andre verdskrig. Men ho held likevel fast ved interessa for, og til dels forsvaret av, populærkulturelle uttrykk livet ut.

Ein del av bakgrunnen for dette er, slik eg tolkar det, Halls oppgjær med ei romantisk kunstnarrolle og den tilhørande dyrkinga av geniet. For henne er ikkje oppgåva til den moderne komponistens primært å forføre

²³⁰ Programhefte i Reiss' arkiv, datert 13.10.1953, NB Hs. Ms. fol 4088/ubeh. 158

²³¹ Robert Levin og Mona Levin, *Med livet i hendene* (Oslo: Cappelen, 1992).

og imponere, men snarare å vere ein formidlar av klare tankar – i poetisk format, eller i form av folkeopplysing, som eg kjem tilbake til i neste avsnitt (5.2.2). I ein kritikk av J. Chr. Bisgaards bok *Fra musikkens verden* i 1929,²³² lar ho hyllinga av dei store kunstnargenia få gjennomgå:

I bokens Mahler-essay... løper karusellen løpsk, så det går rundt for leseren. Man leser f. eks.: "Over alt hvad Mahler skapte var der en personlig stil, en original arkitektur – overalt var han tilstede med hele sin sjel... Han stod helt for sig selv" han var "som kunstner original som få"²³³

På liknande vis raljerer Hall med framstillingane av Franz Liszt og Johan Strauss og behovet for å bestemme kven av komponistane "som er størst og høiest", og korleis forfattaren "blir høistemt når der tales om kvinnenens innflytelse på Borgstrøm, Selmer, Lie, Bjørnson, Ibsen, Wagner..." samtidig som Cosima Wagner, den einaste omtalte kvinna, blir avfeia med "et par sider".²³⁴ Kapitlet om Schönberg og "de arme modernister" fell heller ikkje i smak, særleg ikkje når han hevdar at dei ikkje har vist varige resultat, for "Hvordan kan han nå vite det? Først om hundre år vet man beskjed!" Vidare:

Forfatterens usikkerhet tiltar eftersom han nærmer sig vår egen tid og dagens musikalske spørsmål... man aner hans egen smak for esspresivoet, svermeriet, for den musikk som egner seg til å nytes med hånd under kinn og dempet belysning, og som har evnen til "å lokke tåren frem i det menneskelige øie". Det forklarer at han delvis er noe unfair mot modernistene...

Han er fullstendig på villspor når han tror at modernistene vil "utrydde" Wagner og Beethoven... situasjonen er bare den, at man vil videre, man vil ikke lenger sitte på livstid i Walhalla og kope sig like enøiet som Wotan selv.²³⁵

Bisgaard, som er advokat og slik sett ein "dillettant" som musikk-skribent (sjå 3.3.3), representerer for Hall ein type tilbakeskodande publikum som ho ved fleire høve er kritisk til, meir enn eigentleg til komponistane dei elsker. I Berlin er det dei som oppsøker standard-

²³² J. Chr Bisgaard, *Fra musikkens verden* (Oslo: Aschehoug, 1929).

²³³ *Dagbladet* 16.11.1929

²³⁴ Kapitlet er på 14 sider, det kortaste i boka, dei andre er på om lag 20 sider.

²³⁵ *Dagbladet* 16.11.1929

repertoaret ved operahusa – Verdi, Puccini, Wagner – som får unngjelde, i norsk samanheng den borgarlege og romantisk orienterte musikkelskaren:

De som betrakter musikken som nytelsesmiddel, hvor man med anstand kan la seg beruse... Mennesker hvis musikkoppfatning er skrudd tilbake til 80-årenes glansbillederomantikk og for hvem kravet består i at musikken skal hensette dem i en form for sløvhetsstilstand. Og hvor mange er det ikke som sogner til denne oppfatning! Den moderne musikk kjemper en fortvilet kamp for frigjørelse.²³⁶

Dersom Hall på dette tidspunktet – sitatet er frå eit intervju i november 1930 – ikkje enno er ein forkjempar for Schönberg eller Valens modernisme, kva viser ho då til med ”den moderne musikken”? I tillegg til den franske, impresjonistiske, som ho presenterte gjennom *Verlaine-suiten* året før – er det rimeleg å tru at ho viser til kvalitetar i det verket ho på same tid arbeidde med på Centralteatret: *Tolvskillingsoperaen*. Gjennom dette formidlar ho ein annan, meir folkeleg orientert, politisk radikal og populærmusikk-påverka modernisme – som eg i det følgjande vil argumentere for òg kan kallast *kulturradikal*.

5.3.2. Kulturradikal modernitet

Halls oppgjer med ”glansbillederomantikken” fekk særleg klart uttrykk i omtalane av Kurt Weill og Bertold Brechts operaer frå Berlin. Som sitert i 5.1.1, finn ho her:

...ikke det svakeste spor av utstyrsoperaens pomp og prakt eller Wagner-dramaets svulstige heroisme. ... verdener mellem ”Mahagonnys” brutale kynisme og en Richard Strauss’ narkotiserende sanselig operastil. Vårt daglige liv, heslig og nådeløst som det er, stiger frem for oss i dristig tegnede billeder, den uretusjerte sannhet blir slengt i fjeset på oss.²³⁷

Det var denne modernismen Hall importerte til Noreg i 1930, om ikkje gjennom Mahagonnys ”kapitalistiske helvetes dyp”, men *Tolvskillingsoperaens* ”blanding av knivstikker-sentimentalitet og frekkhet”.²³⁸ Som kritikkane frå 1930 og skodespelarane som var med i

²³⁶ *Dagbladet* 08.11.1930

²³⁷ *Dagbladet* 20.06.1930

²³⁸ *Dagbladet* 13.06.1929

1947, fortel om (sjå 5.1.2), fanga ho som instruktør opp det usentimentale, framandgjorte og grove i operaen, som braut med ein norsk realistisk-psykologisk teatertradisjon.²³⁹

Hall karakteriserer verket både som revy og operette, for å markere at det langt frå er ein seriøs opera. Før oppsetjinga i 1938 kallar ho *Tolvskillingsoperaen* "et stykke med musikk", og ho legg ved fleire høve vekt på at det skal vere skodespelarar, ikkje operasongarar, i hovudrollene. Også slik understrekar ho korleis Weill og Brecht representerer noko heilt anna enn Wagner-tradisjonen.²⁴⁰

Frå Berlin leverte Hall ei rad entusiastiske omtalar også av andre operaer som bryt med det seinromantiske tyske, frå Debussy og Stravinskij til Milhaud og Hindemith (sjå 5.1.1).²⁴¹ Samtidig strekkjer ikkje oppgjeret med tradisjonane seg så langt som hos representantane for det Peter Bürger har kalt den *historiske avantgarden*, sjølv om Brechts samfunns-kritiske, episke teater er sentralt i denne retninga. Når ho så kjem i kontakt med andre avantgardistiske ismar – som surrealismen, dadaismen og futurismen – er Hall meir reservert.

Det surrealistiske, som i Paris var tett knytt til den neoklassiske musikken og komponistane i *Les Six*,²⁴² kan Hall ha møtt då ho var byen 1920. Omgrepet blei etablert med framføringa av balletten *Parade* i 1917, til musikk av Eric Satie, tekst av Jean Cocteau og scenografi ved Pablo Piacosso. Men eg har ikkje sett henne omtale dette direkte. Når ho brukar ordet "dadaisme" om lydleiken i Weills *Royal Palace*, er det òg forsiktig, og det går ikkje heilt klart fram om dette er meint opp- eller nedvurderande, eller berre ligg der som ein nøktern referanse til ei nokså uforståeleg uttrykksform i tida:

²³⁹ Eg har ikkje sett Hall omtale dette som "episk teater" eller "episk opera", eller setje det i samheng med omgrep som "Verfremdungseffekt". Brecht skreiv sjølv om dette først i 1930, som "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*."

²⁴⁰ *Nationen* 03.01.1938.

²⁴¹ I 1932 teiknar Max Marschalk i *Vossische Zeitung* opp éi estetisk linje frå Wagner gjennom Strauss til Bergs operaer, ei anna frå Debussy og Mussorgskij til Milhaud og Weill og definerer den siste som "the really modern and new path" Douglas Jarman, "Weill and Berg: Lulu as Epic Opera," i *A New Orpheus*, red. Kim H. Kowalke (New Haven: Yale University Press, 1986), s. 147.

²⁴² Sjå Elef Nesheim, "Fra opposisjon tilposisjon - 50 år med neoklassiske ideer," i *Norwegian Neoclassical Music* (Euridice, 2008).

Ivan Goll, tekstdikteren, utfordrer også fliret. Han bekjenner seg nemlig til den opfatning at drama og opera er antipoder og at det i sang ikke kommer an på tanken eller ordet, men kun på den rene vokal. Resultatet blir da av og til noget henimot dadisme.²⁴³

Darius Milhauds opera *Der Arme Matrose* – også denne til tekst av Cocteau, urframført som *Le pauvre matelot* i 1927 – vurderer Hall positivt fordi han held fast ved den dramatiske formidlinga og melodiøsiteten, utan ”effektar:”

Hverken tekstdikter eller komponist er ute på jakt etter effekter i dette verket, de fortaper seg ikke i detaljer. Cocteau uttrykker seg kort og knapt, han bruker ikke et ord for meget, og den samme konsentrasjonen møter man i musikken, som innskrenker seg til å følge den dramatiske handling.

Milhaud er først og fremst melodiker – på sin egen og originale vis; han ynder å føre melodiene i diatonisk linje over et polytonalt grunnlag i motsetning til Honegger som med lidenskap dyrker kromatikk og atonalitet.²⁴⁴

Hall er altså open for å hente noko frå desse nye ismane, og for-
truleg med fleire av komponistane i *Les Six*. Men ho verkar ikkje entu-
siasistisk overfor ei fullstendig nedbryting av verken gamle former, melodiar
eller språk. Futuristisk kunst, som ho kan ha møtt i Paris (sjå 6.2.6),
omfemner ho heller ikkje, og i alle fall ikkje tanken om å rive ned dei
etablerte kunstinstusjonane for å byggje opp noko heilt nytt. Hall er
snarare ein insitusjonsbyggjar (sjå òg kap 7). Derfor er ho altå ingen avant-
gardist i Bürgers tyding. Berre eitt siste trekk deler ho med retninga: eit
positivt forhold til ny teknologi og nye media. Heilt frå tidlege omtalar frå
Berlin er ho oppglødd over teknologiske nyvinningar, som når ”film, aéro-
plan, bil, dreiescene og rundhorisont, allverdens tricks er tatt til hjelp” i
Royal Palace.²⁴⁵ Og i intervjuet om musikken til filmen *Om kjærligheten
synger de* – som var planlagt alt frå slutten av 1930-talet – kjem teknologi-
optimismen fram saman med begeistringa for filmkunstnarar som Orson
Welles.²⁴⁶ I samband med denne filmen ser vi òg at entusiasmen for mediet
kan henge saman med politiske agendaer. Huyssen skriv:

²⁴³ *Dagbladet* 11.06.1927

²⁴⁴ *Dagbladet* 31.03.1930

²⁴⁵ *Dagbladet* 01.08.1927

²⁴⁶ *Dagbladet* 26.10.1946

Brecht... tended toward fetishizing technique, science, and production in art, hoping that modern technologies could be used to build a socialist mass culture.²⁴⁷

Også for Hall, som frå Berlin skreiv oppglødd om Piscator og roste Weill for at han "legger øret til jorden og lytter, og han hører massene marsjere"²⁴⁸ hadde nok entusiasmen for film politiske grunnar. Frå 1930-talet var filmbransjen i Noreg nært knytt til arbeidarrørsla, som ville utnytte påverknadskrafta i det nye mediet.²⁴⁹ I opninga av *Om kjærligheten synger de*, kjem plakatar med klar budskap:

Alle mennesker synger om kjærligheten og drømmer om lykken. Men mange mislykkes... Ofte havner de mislykkede inne i de store byene, hvor de frister et usselt liv som "uteliggere" og "bunnfall"... Det er fra den store krise og arbeidsløshetens tid... La oss håpe den aldri kommer tilbake.²⁵⁰

Hall stør opp om budskapet når ho i 1946 blir intervjuet om filmen:

- Selv om handlingen foregår i tjueårene med arbeidsløshet og med det gamle Vika som miljø, tumler vi da fremdeles med de samme problemene. Det er nok av folk den dag i dag som lever på den samme trøstesløse måten uten hus og hjem. Det nytter ikke å komme i dag og si at slik er det ikke. Jeg husker jeg kom ut av teatret en gang for et par år siden og hørte en dame si: "Det var fryktelig morsomt, men gud for et miljø."²⁵¹

I dette sparket til det borgarlege teaterpublikummet, kjem det igjen fram eit glimt av den Hall som skreiv heim frå Berlin, opprørt over korleis teater- og operascenene heldt fram med standardrepertoaret mens folk i byen stadig blei fattigare og farlegare rundt dei. I slike ytringar ligg, slik eg tolkar dei, både ei politisk venstreorientering og eit engasjement mot tilstivna tradisjonar og autoritetar som ikkje er avantgardistisk, men kan kallast *kulturradikalt*.

²⁴⁷ Huyssen, *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*, s. 13-14.

²⁴⁸ *Dagbladet* 20.06.1930, sjå òg 5.1.1.

²⁴⁹ Kristensen, "Lyden av film - musikk i norske kinofilm."

²⁵⁰ Film i Mediateket, NB Ms.

²⁵¹ *Dagbladet* 26.10.1946

Ny-klassisk, ny-sakleg og folkeopplysande

Ein av dei viktigaste bastionane for kulturradikalisme i Noreg, har vore *Dagbladet*, som Hall skreiv for først frå Berlin i 1926-32 og så fast frå 1934 til 1964, minus dei tre åra under andre verdskrig (sjå 4.1.2). Heilt frå seint på 1800-talet sette avisa si ære i å forsvare den opplyste, individuelle fridomen mot religiøs og kulturell konservatisme og totalitære politiske ideologiar – i periodar i spenning mellom ein sosialistisk og liberal radikalitet. Ofte var bøker eller teaterstykke sentrum i stridsspørsmål der dei kulturradikale synsmåtane kom fram – som i striden rundt dramaet "Guds grønne enger" i 1933 og om kunstnarløna til Arnulf Øverland i 1938.²⁵²

Hall var, så langt eg kjenner til, ikkje direkte involvert i desse mest kjente kontroversane. Men ho blei knytt til *Dagbladet* i det som er kalla den kulturradikale glanstida, 1930-åra, på spørsmål frå den teaterkyndige Einar Skavlan, og viste i omtalane frå Berlin at ho hadde liberale idear om karakteristiske tema som seksualitet og abort (sjå 5.1.1). Hall arbeidde òg tett med forfattarar som òg er rekna som kulturradikale, i filmsamanheng med Cora Sandel, om *Kranes Konditori*, og med *Dagbladet*-kollega Gunnar Larsen, som skreiv romanen bakom *To mistenkelige personer*.

Gjennom arbeidet med teater fann Hall andre politisk radikale og internasjonalt orienterte forbundsfellar, i instruktørar som Agnes Mowinckel, Gyda Christensen og Hans Jacob Nilsen (sjå 5.1.3). Ho fekk ta del i produksjonar av samtidsdramatikk med sterkt samfunnsengasjement – som O'Neills *Begjær under almene* og Maxwell Anderssons bearbeiding av Sacco-Vanizetti-saka, *Vintersolhverv*, ho komponerte til oppsetjingar inspirert av sovjetrussisk teaterkultur og konstruktivisme og ho var, på bestilling av Nilsen, med på å bryte med konvensjonane då ho skreiv musikken til Shakespeares *Ein Midsumarnattsdraum*, som til då var sett opp med Mendelssohns musikk.

Å gi det mangfaldige teatermiljøet i Oslo og Bergen, som Hall arbeidde i, nokon samlande karakteristikk, ville sjølvsagt føre for vidt her.

²⁵² Øystein Sørensen, "Den kulturradikale tradisjonen," i *Utskjelt og utsolgt*, red. Hans Fredrik Dahl (Oslo: Aschehoug, 1993). Kulturradikalisme-omgrepet, som oppstod først etter andre verdskrig, er rommeleg og har blitt problematisert, mellom anna i Håvard Nilsen, "Vi har aldri vært kulturradikale. Georg Brandes og kulturradikalismen," *Nytt Norsk Tidsskrift* 03-04 (2004). Eg vel likevel å bruke det fordi nokre aspekt ved det meir enn andre omgrep får fram særskilte trekk ved Halls modernitet.

Men ut frå sambanda mellom teatra, dei kontroversielle forfatarane og avishusa, er det all grunn til å gå ut frå at Hall her hadde langt meir kontakt med det ein kan kalle kulturradikale krefter enn på musikkfeltet.

Som nemnt er det vanskeleg å finne døme på at konsertlivet i Oslo – Halls felt som kritkar – var ein arena for uttrykk som kan knytast til det kulturradikale. Det er mitt inntrykk, både ut frå gjennomgangen av *Dagbladet* 1926-32 (sjå 5.1.1) og andre framstillingar av kulturlivet i mellomkrigstida,²⁵³ at musikklivet i stor grad stod på sidelinja i forhold til dei mest aktuelle kultur-, moral- og samfunnsdebattane. Desse blei i langt større grad fanga opp i litteraturen og teateret. Dermed er det heller ikkje overraskande at *Dagbladet* på det jamne vigde langt større plass til desse felte i sine spalter. På den andre sida er ein eventuell kulturradikalitet i komponistmiljøa og musikken knapt forska på i norsk samanheng.²⁵⁴

Mine freistnader på å sirkle inn Halls kulturradikale trekk stør seg derfor primært på tilknytninga til avis- film- og teatermiljøa, som omtalt kort her, pluss på det eg vil kome til no: Michael Fjeldsøes framstilling av kulturradikalisme i dansk musikk og musikkliv. Han skil mellom to fasar, ein frå rundt 1920 og ein frå 1927, med kvar sine distinktive trekk, som det igjen er interessant å sjå Halls komposisjonar og andre ytringar ut frå:

Den første benytter en forenklet, antiromantisk, linært koncipert skrivemåde, der kombinerer førromantiske træk med et moderne musiksprog. Den anden krydser grænsen mellem den højkulturelle kompositionsmusik og den lavkulturelle underholdningsmusik ved at inddrage jazz og andre populærmusikformer.²⁵⁵

At Hall kryssa grensene mellom "højkulturell" komposisjonsmusikk og den meir populære, har dette kapitlet gitt fleire døme på. Men i tilknytning til "teatermennesket", er det òg interessant å sjå på eit karakteristisk trekk ved den andre fasen: vendinga mot mot førromantiske formspråk.

Ei i vid tyding *neoklassisk* orientering får uttrykk i musikalsk stil når Hall grip tilbake til barokke og klassiske former, som i *Smeden og Bageren*

²⁵³ Sjå t.d. Arne Stai, *Norsk kultur- og moraldebatt i 1930-årene* (Oslo: Gyldendal, 1978).

²⁵⁴ Vollsnes omtalar Ludvig Irgens-Jensens venskap med Arnulf og Hildur Øverland, men set ikkje dette i eit større kulturelt perspektiv. Vollsnes, *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen: europeer og nordmann*, s. 61f og s. 72f.

²⁵⁵ Fjeldsøe, *Kulturradikalismens Musik*, kap 3, s. 70. Alle sitat med løyve frå forfataren.

og *Suite for blåserne* (sjå 4.1.1 og 4.1.2). Men ho gjer seg òg gjeldande gjennom musikken for teater. Fornying i oppsetjingane av klassiske skodespel var som nemnt sentralt i mellom- og etterkrigstida, og musikk til klassikarane, særleg til Shakespeare, utgjorde ein stor del av produksjonen til Hall. Både i desse, og i nyare drama der handlinga refererte til ei fjernare fortid, greip ho ofte tilbake til "fjorromantiske stil- og formmodeller, som anvendes produktivt i en form for klassicistisk modernisme", som Fjeldsøe skriv.²⁵⁶

Hall hyllar nettopp denne typen modernisme når ho frå Berlin erklærer at Stravinskij's neoklassiske *Oedipus Rex* viser at han set sin "ubendige vilje inn på å bryte nytt leie for musikken."²⁵⁷ Den neoklassiske og "objektive" dreinga er ikkje reaksjonær, men heller "det sunde instinkts opprør mot musikkens Tristanisering" skriv ho i same kritikk – og avslører etter mitt syn òg ein snev av påverknad frå den psykoanalytiske tenkinga som prega mange kulturradikalistar: her er det *sunne* eit alternativ til det "lumre" borgarlege, som ho gjerne knyter til konservative tyske uttrykk (sjå og 5.3.3). I staden omfemner ho, på linje med mange danske kulturradikale komponistar, Weills "Zeitoper".

Rundt 1927 erkjente fleire danske komponistar – som i langt større grad enn dei norske tok del i eit moderne europeisk musikkliv (sjå òg 6.1.1) – at Schönberg-skolen berre nådde eit smalt publikum. Dermed kunne den atonale musikken – i strid med kva Adorno skulle hevde²⁵⁸ – ikkje vere ein reiskap for sosiale endringar i samfunnet. Komponistane måtte skrive annleis, og idealet blei "en musik, der kan bruges til noget, og som samtidig er så musikalsk moderne som muligt".²⁵⁹ Men prosjektet strekte seg lenger. Dei mest radikale ville skape ei ny konsertform og eit nytt musikkliv frigjort frå borgarlege ritual. Målet var å bidra til ei brei kulturell danning, som i ytste konsekvens skulle gi folk evne til å yte motstand mot totalitære ideologiar, inkludert nazismen.

I dette arbeidet var media viktige og i Danmark hørte dei kulturradikale komponistane til dei "minst massekultur-forskrækkede", som Fjeldsøe skriv, som om han hintar til Adornos tidlege frykt for at musikk-

²⁵⁶ Ibid., kap. 4, s. 86.

²⁵⁷ *Dagbladet* 04.08.1928

²⁵⁸ Adorno, "Schönberg og fremskrittet."

²⁵⁹ Fjeldsøe, *Kulturradikalismens Musik*, kap. 3, s. 70.

teknologien ville gjere kunsten til ein rein vare.²⁶⁰ Slikt frykta ikkje Hall. Ho var å høre i NRK frå 1930-talet av og så å seie livet ut. Etterkvart blei ho kjent i radio ikkje berre for arrangement i Barnetimen og som komponist – til og med vinnar av ein slagerkonkurranse, med sin "Tango" (sjå 5.2) – men gjennom ei rad kåseri og innleiingar, flest om opera, romansar og orkestermusikk. I eit intervju til 60-årsdagen i 1950 konstaterer ho:

Tenk på hva folk sa til å begynne med, radioen skulle ødelegge alt musikkliv. Nå er den uunnværlig og har skapt en forståelse som ikke kan måles.²⁶¹

Når Hall snakkar om formidlingsverksemda si, også arbeidet som kritiker, er det ofte i eit folkeopplysingsperspektiv. I intervjuet til 60-årsdagen erklærte ho òg at det verste i musikkritikken var "Faguttrykkene. De skremmer bort folk." Populærmusikken, derimot, var eit middel til å vinne folk for kunstmusikken:

Det er med den *gode* lette musikken en skal verve tilhengere for tonekunsten. Det er den eneste utveien en har om en vil komme den dårlige smaken til livs, det nytter lite å pusle med noe så åreforkalket som musikalsk snobberi. Når det gjelder musikalsk opplysningsarbeid står vi nok atskilling tilbake for nabolandene våre.²⁶²

Hall hadde då ho skreiv dette, i 1948, hatt mykje kontakt med det danske komponistmiljøet via ISCM (sjå 6.1). Kan hende viser ho til det. Men alt i 1930 hadde ho vore på festival i Donaueschingen og møtt Hindemiths pedagogisk motiverte "Gebrauchsmusik". Dette trekkjer ho seinare fram slik:

- I Tyskland begynte man for 8-10 år siden å forsøke å la komponistene komme menneskene nærmere... Musikken bør bli allemanns eie, ikke bare en enkelt stands. Jeg anser ikke at musikken skal vulgariseres, men populariseres i en god betydning²⁶³

²⁶⁰ Theodor W. Adorno, "On the fetish-character of music and the regression of listening," i *Essays on music*, red. Richard Leppert og Susan H. Gillespie (Berkeley: University of California Press, 2002/1938). Sjå òg 6.2.7.

²⁶¹ *Dagbladet* 02.08.1950

²⁶² Pauline Hall, "Musikk," i *Vor tids kunst og digtning i Skandinavien*, red. Haakon Shetelig (København: Martins forlag, 1948), s. 205.

²⁶³ *Nationen* 14.11.1935

Men strengt tatt var Hall ikkje heilt overtydd over dei spesialskrivne lærestykkja og verka for amatørkor. Ho hadde sympati for "den bevegelse, som ved å verve ungdommens og de brede lags aktive medarbeiderskap, tar sikte på en grundig omkalfatring av tidens musikkliv":

At komponistene bevisst skyver det estetiske problem til side til fordel for det sosiologiske må naturligvis i manges øine arte sig som det mest bespottelige nedbrytningsarbeid. Ennu er imidlertid alt nytt og uprøvet, det er for tidlig å hengi seg til jubel eller begeistring.²⁶⁴

Etter ein lengre diskusjon konkluderer ho likevel mildt avvisande:

Man behøver ikke være optimist for å opdage at bevegelsens kjerne er sund, men forskjellige av programmenes "poster" betyr alvorlige trusler mot komponistens åndelige frihet og nærgående forsøk på å tvinge hans musikkfølelse inn på nye baner.²⁶⁵

Hall sluttar seg altså til eit folkeopplysningsprosjekt, og er open for at komponistane ser si rolle i dette, framfor å freiste eit tilvære som opphøgd eller eventuelt misforstått geni (sjå òg 5.3.1). Sjølv tok ho òg del, ikkje så mykje som komponist av verk for amatørar eller skolebarn som gjennom arbeidet i *Dagbladet* og NRK. Som teaterkomponist var ho òg med på fleire produksjonar med eit folkeleg eller politisk tilsnitt. Men ideelt sett held ho fast ved at slike prosjekt ikkje skal gå ut over den kunstnariske fridomen. Ingen skal måtte avgrense dei kompositoriske verkemidla på grunn av politiske mål. Ein slik ambivalens har mange kulturradikale kunstnarar, som danske Jørgen Bentzon, Likevel formulerer han seg temmeleg dristig i 1929:

Vi Musikere er forhaabentlig – og heldigvis – kommet saa vidt ut af de romantiske Forestillinger, at vi ikke længere betragter os som en Slags gudbenaadede Overvæsener, men ret og slet som *Musikanter*, hvis Haab det er gennem Selvkritik og Selvudvikling at naa saa vidt at vi kan tage os den smukke Kulturopgave paa at berige vore medmennesker ved Bibringelse af kunstnerisk Oplevelse. *Dette* er vor eksistensberettigelse. Synspunktet stemmer i Bund og Grund med

²⁶⁴ *Dagbladet* 16.08.1930

²⁶⁵ *Dagbladet* 16.08.1930

nutidens sociale Betragtningssmaade... Man har udtrykt det saaledes at "Individualismen" maa vige for "Kollektivismen".²⁶⁶

Også Hall hylla det "kollektivistiske" i Klemperers ensembleopera og dessutan Piscators politiske teater i Berlin. Men ho trekte tydeleg opp grensene mellom propaganda og kunst (sjå 5.1.1). Hall var heller ikkje del av ei kulturradikal *rørsle* som i Danmark. Ut frå min kjennskap til musikkfeltet i Oslo i mellom- og etterkrigstida ville ho i tilfelle ha vore ein nokså einsleg representant. Men dette er som sagt knapt tematisert i norsk musikkhistorieskriving til no.

Min konklusjon blir same kva at Hall både gjennom kritikane frå Berlin og verksemda her heime, særleg ved teatra og som musikkformidlar i NRK og *Dagbladet* – viser klare kulturradikale trekk. I det vidare vil eg likevel forlate dette omgrepet, og heller ta utgangpunkt i Bratu Hansens endå opnare *Vernacular Modernism*, som omfattar

a whole range of cultural and artistic practices that register, respond to and reflect upon processes of modernization and the experience of modernity.²⁶⁷

Til refleksjonane av og responsane på det moderne hører, som omtalt i 2.3.2, reaksjonane på det "eksotiske" nye frå utanfor Europa, og omfemninga av folkemusikk frå komponistane sine eige land.

5.3.3. Det eksotiske nye

Som omtalt (i 2.3.2 og 3.1), var opphaldet i Paris i 1912-13 skilsetjande for Pauline Hall. Det la grunnen for eit impresjonistisk tonespråk og eit musikksyn prega av fransk tenking, i opposisjon til den tysk- og seinromatisk dominerte. I dette kapitlet har eg argumentert for at opphaldet i Berlin og møta med opera og teater der òg var med på å gi nye retningar for henne som komponist og kulturperson. I begge byane kom dessutan eit stort spekter av musikk, dans og teater også frå fjernare himmelstrok, inkludert USA, inn på scenene i første halvdel av 1900-talet, og i det vidare er det Halls forhold til slike impulsar det skal handle om. Eg vil bruke

²⁶⁶ Jørgen Bentzon: "Ny-Orientering", i Dansk Musiktidsskrift 4, 1929, sitert frå Fjeldsøe, *Kulturradikalismens Musik*, kap. 4 s. 96.

²⁶⁷ Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," s. 60.

eksotisme som eit i utgangspunktet rommeleg omgrep, som ikkje refererer til musikalske stilar, men snarare viser til ei rad ulike måtar å skrive om og komponere med musikk frå kulturar utanfor Europa, eller folkemusikken frå eins eige land, på.²⁶⁸

Av Halls eigne komposisjonar er det berre romansen "I Seraillets have" frå 1910 som kan seiast å representere den fascinasjonen for arabar-verda som var typisk for tida rundt 1900.²⁶⁹ Ettersom denne er frå før opphaldet i Paris, er det freistande å spørje om ho der kom i kontakt med det Locke skildrar som ein reaksjon på den utilsørte – "overt" – eksotismen, til fordel for ein meir skjult – "submerged", som Debussy er den fremste representanten for. Hans bruk av eksotiske skalatypar, harmonikk og former var, som omtalt i 2.3.2, ikkje representasjonar av framande kulturar, men gjekk inn i ein fransk modernisme. Det same kan langt på veg seiast om elementa av jazz – som Hall òg trekte inn i sin *Verlaine-suite*.²⁷⁰

Andre fransk-påverka norske komponistar lét seg meir eksplisitt inspirere av impulsar frå Asia: Alf Hurum signerte *Eksotisk suite* i 1918 – rekna som det første norske impresjonistiske verket – og i 1921 kom Arvid Klevens *Lotusland* og Bjarne Brustads *Orientalisk suite*. Ludvig Irgens Jensen og Fartein Valen på si side, henta stoff frå ein tysk-eksotisk tradisjon. Irgens Jensens *Japanischer Frühling* frå 1920 er skriven til Hans Bethges omarbeidingar av japanske dikt. Valen brukte den same Bethges omarbeidingar i *Zwei Chinesische Dichte*, og songane i opus 6 er skrivne over Goethes austleg-inspirerte tekstar.²⁷¹

Det vil vere å ta for hardt i å seie at dette representerte ei eksotisk bølge i norsk musikkliv. Men ei interesse for utanomeuropeiske impulsar er å finne i fleire former utover på 1920-talet, og inkluderer også jazz.

Hall og "den sorte rytme"

Tidsskriftet *Musik*, som elles fokuserte på norske komponistar og tok inn artiklar om fransk, tysk og europeisk musikkliv (sjå òg 3.3.3), gir òg rom

²⁶⁸ Her stør eg meg i stor grad på Locke, *Musical exoticism*.

²⁶⁹ Dette er òg eitt av J. P. Jacobsens svært populære dikt, som det er skrivne ei rad romansar over, som "Du blomst i dug" (sjå 3.2).

²⁷⁰ Locke, *Musical exoticism*, s. 214ff.

²⁷¹ Meir om dette i Arvid O. Vollsnes, "1920-årenes eksotisme i norsk sang: Fartein Valen og Ludvig Irgens-Jensen," i *Studia Musicologica Norvegica* (1998).

for stoff om eksotiske tradisjonar. I 1925 skriv Finn Helle frå ein konsert med indisk musikk i Universitetets gamle festsal:

De fleste, som hørte de to hindu-musikere i den gamle festsal, gik sikkert hjem med en stærk følelse av hvor uendelig langt vi europæere står over østerlænderne i musiken. Det hele var saa spædt og spinkelt, så rørende naivt og enstonig og den største del av publikum vilde nok mer enn gjerne gå over i Aulaen hvor der var Wagner-festkonsert...

Men kunde det ikke hænde, at der var lidt å lære av denne beskedne musik?²⁷²

Vidare går Helle gjennom ei rad trekk i tonaliteten og skalasystema i den indiske musikken, og vedgår at vestens dur og moll er ei innskrenking, også i forhold til tidlegare tiders dorisk, frygisk og lydisk – sjølv om "Vi har utviklet til en uanet fuldkommenhet de to tonearter." Han konkluderer:

Vil man noget nyt indenfor vor 12-delte oktav og indenfor tonearter med 7 toner, da viser den indiske musik veien.²⁷³

Denne blandinga av tru på det europeisk fullkomne – representert ved Wagner – og samtidig opninga for at ny musikk skal kunne hente noko "i orienten" er karakteristisk, også i møte med afrikansk musikkultur. Den nasjonalt orienterte komponisten Trygve Torjussen (sjå 3.3.3 og 4.1.2) har i *Musik* same år signert "Den sorte og hvite rytme." Artikkelen handlar om ein ikkje namngitt, russisk pianist som har gjesta Oslo:

Det sitter en mørkhaaret, merkelig lavpandet ung mand oppe på podiet i logesalen. Tiltrods for det distingverte ytre, den rolige fremtræden, de sikre og elegante bevægelser, er der noget som bringer tanken hen paa Sibiriens Urskoge.²⁷⁴

Vidare skildrar Torjussen ein fullsett Loge der "societypublikummet... viser alle tegn på umiddelbar nytelse." Kva kjem denne sjeldne suksessen av? For å forklare, skildrar Torjussen ein rituell dans i ein landsby "nede i det mørkeste Afrika" der både europearar og innfødte tar del – men på ulikt vis:

²⁷² *Musik* april 1925, s. 96 Etter alt å døme spelte dei same musikanane i Oslo igjen året etter, i oktober 1926, og fekk ein lunken kritikk av Elling Bang, der karakteristiskar som "monotoni" og "ensformighet" går igjen. (Dagbladet 30.10.1926)

²⁷³ *Musik* april 1925, s. 96

²⁷⁴ *Musik* desember 1925

Mens de hvite klapper med hendene saa "klapper" de sorte saa at si med hele kroppen... Det var *rytmen*, som var ute med sine heksekunster.

Torjussen held fram:

Urrytmen, det er den sorte rytme. Det er den elementære vildmandsrytme, direkte utsprunget av jordens skjød, fersk og duftende. Det er den sensuelle rytme, hvis mor er driftslivet, og hvis far er livslysten, vitaliteten. Den sorte rytme har ogsaa en tone av den hvite mands musik av i dag. Og den har sin berettigelse. Som erotikken og vitaliteten har sin ret hos den hvite mand, saa har ogsaa den sorte rytme ret til at gjøre sig gjeldende i den hvite musik.

Artikkelen konkluderer med at "Den unge russer der oppe ved Steinwayflygelet forstod ogsaa den sorte rytme" – og derfor vann han publikum. Nettopp sameininga er lovande: "Naar den tenkende, regulerende hvite rytme tar den sorte i sin tjeneste, da blir kunstverket fuldkomment." Den kvite mann og hans musikk representerer altså intellektet, den svarte det kroppslege, driftslivet – til og med eit kvinneleg "skjød" – med ei fascinerande kraft som den kvite vil sameinast med, men det er klart kven som er den underordna.

Desse artiklane har etter mitt syn drag av ikkje berre eksotisme, men òg *orientalisme* i den negative ladinga Edvard Said har gitt omgrepet. I den epokegjerande boka med same tittel dokumenterte og drøfta han – svært kort sagt – Vestens førestillingar om det han kallar Den Andre, som ofte er prega av imperialistiske, dominante og nedlatande haldningar til det som ikkje er vestleg.²⁷⁵ Sidan har både Said og andre nyansert og utvida tolkingane av interessa for "det orientalske". Ho treng langt frå alltid å ha slike dominante trekk, men kan vere uttrykk for ønske om å utbre gjensidig toleranse for og kunnskap om andres kulturar, eller kan representere ei i og for seg legitim jakt etter nye kunstnariske verkemiddel.²⁷⁶

Halls omtalar av spirituals viser noko av den same naive fascinasjonen for "sort rytme" som hos Torjussen. I eit føredrag skriv ho:

Når negerne synger sine religiøse melodier svinger hodet og kroppen med i religiøs ekstase, og dette "swing" ... preger melodien og gir den en voldsom appell.

²⁷⁵ Said, *Orientalism*.

²⁷⁶ Sjø òg Locke, *Musical exoticism*, s. 34ff.

Men "negrane" Hall skriv om, er ikkje eit kraftfullt urfolk. Ho skriv om "den snakkesalige, letbevegelige neger" med sin "barnslighet, sitt naive syn på livet og sin tålmodighet i lidelsen". Songane er skapt av ein undertrykt og mishandla rase: "Et folk av *slaver* har skapt alle disse myke, vakre melodiene."²⁷⁷

Å framstille Den Andres musikk som feminin og barnleg er òg ei form for eksotisme. Men ulikt Helle og Torjussen, skriv Hall lite om kva denne musikken skal tilføre den vestlege. Når ho ivrar for å formidle spirituals gjennom Pauline Hall-kvintetten og arrangement for mannskor (sjå 4.1.1), viser omarbeidingane hennar varsemd. Ho harmoniserer dei så enkelt og tonalt, at det kan verke som om ho er redd for å tyngje det ho meiner er amerikansk folkemusikk ned med europeisk staffasje. I førehandsomtalen av arrangementa for Filharmonisk selskap og "de åtte" i 1931, blir dette "reine" trekt fram:

Hele morgendagens program er basert på ekte jazz, ingen imitasjon vil bli tatt med, selv om der finnes aldri så gode navn som Strawinsky med sin jazz-symfoni.²⁷⁸

I kritikken dagen etter brukar Elling Bang det meste av plassen på å referere Sverre Hagerup Bulls føredrag om jazz i forkant av konserten. Sjangeren framstår som noko ubestemt, men er tydelegvis på full frammarsj i Oslo og rekna som meir avansert enn eldre former for amerikansk musikk, som ragtime og spirituals. Så heiter det:

Foredragsholderen nevnte eksempler på at jazz alt for lengst har tatt skrittet over i kunstmusikken, i alle fall forsøkt å gjøre det, og ennå er det ingen gitt å vite hva resultatet kan bli av dens innflytelse.²⁷⁹

Som dette sitatet peikar mot, er jazz i ferd med å bli akseptert som kunst rundt 1930, etter å ha først og fremst vore rekna som populærmusikk på 1920-talet. Dette gjaldt dei fleste stader i Europa.²⁸⁰ Men så skjer ei endring, også i Oslo. I 1933 leia *Dagbladet* ein kampanje for at Louis Armstrong skulle få spele i byen. Restriksjonane mot utanlandske

²⁷⁷ Udat. manuskript, NB Hs. Ms. Fol. 3991

²⁷⁸ *Dagbladet* 07.05.1931

²⁷⁹ *Dagbladet* 08.05.1931

²⁸⁰ Sjø t. d. Robinson, "Jazz reception in Weimar Germany: in search of a shimmy figure."

underholdningsmusikarar var sterke, og Armstrong blei derfor nekta løyve til å opptre. Men journalist "Mais"²⁸¹ gjekk i bresjen for å få musikken hans definert som kunst – med støtte frå Hall:

Når vi kjenner litt til den norske forakten for de såkalte lettere kunstarter, kabaret, varieté, revykunst osv., kan det ikke undre en at jazz også får unngjelde for kunstsnoberiet...

Hvis det nu er en mulighet for at vi kan få stifte bekjentskap med kunstnerisk og ekte og sivilisert jazz, vilde det være beklagelig om chancen gikk oss forbi.²⁸²

Hall meinte tydelegvis at jazzen ville kunne få eit betre omdøme i landet om dei beste utøvarane fekk sleppe til. Dei representerte både det kunstnariske, ekte og "siviliserte" – i ein underforstått motsetnad til populærmusikken, som ho heller ikkje vil avvise heilt. Hall var ein av fleire norske kritikarar som i mellomkrigstida skreiv både klassisk musikk og jazz, og ho er ofte begeistra, som på Coleman Hawkins' konsert i 1935:

Den verdensberømte saksofonist... som opptrer på Bristol denne uken tumler sitt vanskelige instrument ganske fabelaktig. Han har en ferdighet i hurtige staccato- og legato-løp som virker helt frapperende, men det merkeligste med ham er hans evne til å farve tonen og til å gi melodispillet karakter. Han er i ordets beste mening en virtuos på sitt instrument og attpåtil en fin musiker, så det var rimelig at jubelen stod høit i taket.²⁸³

Her ser det ut som Hall nærmast set inn eit vokabular av faguttrykk som elles er mest brukt om klassiske utøvarar – som staccato/legato og virtuos – for å gi Hawkins kunstnarisk legitimitet. Noko av det same skjedde då pianisten Fats Waller besøkte Oslo tre år etter. Ifølgje augevitne var Hall då svært entusiastisk, reiste seg opp midt under konserten og ropte "Play some classical!". Ho fekk ønsket innfridd og blei etterpå observert i midtgangen, der ho stod og slo "after beat".²⁸⁴ I avisa konstaterte ho at Waller "er en fabelaktig pianist, han kunne sikkert spilt de fleste av sine

²⁸¹ Marie Fearnley, sjå òg 4.1.3.

²⁸² *Dagbladet* 23.10.1933

²⁸³ *Dagbladet* 16.05.1935, sitert frå Bjørn Stendahl og Johs Bergh, *Jazz, hot & swing: jazz i Norge 1920-1940*, Publikasjoner fra Norsk jazzarkiv (Oslo: Norsk jazzarkiv, 1987), s. 88.

²⁸⁴ I følgje Erlend Hegdal, "Harlem strut: en studie av jazzpianostilen "stride"" (Universitetet i Oslo, 2006), s. 335.

seriøse kollegaer under bordet om han ville.”²⁸⁵ Igjen er det klassiske målestokken, og desse jazzmusikarane når opp – ifølgje Hall.

Kollega Per Reidarson (sjå 3.3.3) finn ikkje swing-musikken – ”som kan låte så avskyelig, båret frem av skrikende trompeter og krydret med infernalsk orkesterlarm”²⁸⁶ – like tiltalende. Om Armstrongs konsert i 1933 skreiv han at ”slik omtrent må vel musikken låte i Helvedes Harlem band”²⁸⁷ Men også han skryt i 1938 av Wallers pianospel – og han skriv om pianisten som klovn:

Fats betyr ”tjukken”... Og ingen kan nekte at den betegnelse for herr Waller har atskillig for seg. For tjukk, det er han til gagns, og så jovial som man venter det av en mann med så lubne kinn og med så mange slags brede smil. *Hvad* han enn foretar sig, så kniser folk. Fats er en talentfull klovn og spiller dertil meget godt klaver, leker med tangenter og jazzrytmer i sving og svang så barn og barnslige sjeler må frydes og selv voksne folk kan komme til å smile²⁸⁸

Hall ser òg humoristen Waller, men tar han likevel meir på alvor:

naturligvis er han en humorist fra topp til tå og fra første sekund i kontakt med sitt publikum. Fats er noe for sig selv i sin fantastiske musikkglede. Han er verdt å høre, denne swingens brune gentleman.²⁸⁹

Den siste setninga hennar kan tolkast som ”på den ene siden velmenende, på den andre med et skjær av nedlatenhet i tråd med den tids forestillinger om de svarte”, slik Erlend Hegdal gjer i sin omtale av same krtikk.²⁹⁰ Men kan omgrepet ”gentleman” òg sjåast som ei oppvurdering frå Hall si side? Brukar ho også her medvite ein karakteristikk som oftast er sett på europearar om ein ”brun”, på same måte som ho om Hawkins brukar same type vokabular som om klassiske utøvarar?

Det fell utanfor mitt prosjekt å analysere dette nærare i samanlikning med andre sine omtalar av jazz i Noreg på 1930-talet, og Halls

²⁸⁵ *Dagbladet* 17.09.1938, sitert Ibid. Tilfeldigvis – eller typisk nok for den allsidige verksemda hennar på denne tida – kom ho til jazzkonserten rett frå ein orkesterkonsert, og omtalane stod på trykk same dag som ho stifta Ny Musikk. Sjå 6.1.1.

²⁸⁶ *Arbeiderbladet* 17.09.1938

²⁸⁷ Sitert frå Stendahl og Bergh, *Jazz, hot & swing: jazz i Norge 1920-1940*, s. 80.

²⁸⁸ *Arbeiderbladet* 17.09.1938

²⁸⁹ *Dagbladet* 17.09.1938

²⁹⁰ Hegdal, ”Harlem strut: en studie av jazzpianostilen ”stride””, s. 336.

karriere som jazz-kritikar ser ut til å ha vore over etter andre verdskrig.²⁹¹ Då var òg jazzen i langt større grad etablert som sjølvstendig sjanger, ikkje eit eksotisk uttrykk i grenseland mellom populær- og kunstmusikken. Men Hall heldt fast ved å forsvare musikken så å seie heile livet. Mens jazzen var omstridt i NRK til inn på 1960-talet,²⁹² inkluderer ho han slik i ein artikkel om musikklivet i Noreg i 1948:

Det må være meg tillatt... å nevne jammeren over jazzen og ungdommen. De som jamrer – har de gjort noe forsøk på å gi ungdommen noe i stedet for jazzen? Noe bedre? Eller forsøkt å lære den litt kresenhet så den kan kjenne forskjellen på god jazz og ekkel? I andre land har seriøse komponister åpent sagt fra at de har lært av jazzen. Det kan være farlig å møte den med total fordømmelse, for på den måten kan en komme til å stille jazzistene utenfor det samfunnet vi lever i – og det har vi ikke råd til.²⁹³

Her kjem folkeopplysaren Hall fram, i trua på at ungdomen kan lærast opp til god smak – også for jazz. Samtidig er det tydeleg at sjangeren enno har ein nokså marginal plass: det er fare for at han kan bli støytt ut av det gode selskap. Det ser nesten ut som Hall trur "jazzistane" då kan bli farlege, i alle fall vil det føre til at musikklivet kan gå glipp av noko verdifullt, som dei har tatt til seg i "andre land". Slik ser opninga for jazzmusikk ut til å gå inn kampen for å formidle impulsar utanfrå til norsk musikkliv. Også her kjem teknologien til hjelp:

en må bare beundre den musikalske ungdommen som gjennom radio og platekjøp og dyre noteanskaffelser setter noe inn på å vinne videre utsyn.²⁹⁴

Nettopp det å bidra til "videre utsyn" framstår altså som ein overordna motivasjon for skribenten og folkeopplysaren Hall. Det opne, om enn dels nedlatande, forholdet til jazz og annan – i si tid – eksotisk musikk, går slik inn i eit slags anti-provinsialistisk moderniseringsprosjekt. Ut frå dette kan det vere verdt å spørje om det kan fins felles drag i måten Hall omtalar det eksotiske på, anten det er jazz, folkemusikk frå andre land i eller utanfor

²⁹¹ Her vil eg vise til Erlend Hegdals pågåande doktorgradsarbeid ved Universitetet i Oslo om jazz i Noreg i 1920-1940.

²⁹² Hans Fredrik Dahl og Henrik Grue Bastiansen, *Over til Oslo : NRK som monopol 1945-1981* (Oslo: Cappelen, 1999), s. 202ff.

²⁹³ Hall, "Musikk," s. 205.

²⁹⁴ *Ibid.*, s. 199.

Europa eller norsk folkemusikk. Og kva skjer når denne musikken blir råstoff for komponistar av såkalla kunstmusikk?

Eksotisk folkemusikk

Som omtalt integrerte Hall sjølv knapt folkemusikk – og i alle fall ikkje norsk – i sine verk. Ho koketterte slik med rette med at det einaste ho hadde skrive med "litt fjøslukt" var tangoen til slagerkonkurransen i NRK (sjå 5.2.4). Ho arrangerte likevel ei rad folketonar frå europeiske land, inkludert Noreg, for Barnetimens orkester, Pauline Hall-kvintetten og kor (sjå 4.1.1). I tillegg ser det ut til at ho som teaterkomponist tillét seg å bruke folkemusikkelement som ein dramatisk effekt. I eit intervju om teatermusikken til *Raskolnikov* fortel ho at ho prøver å "få inn litt russisk tone i enkelte av overgangene"²⁹⁵ og i arbeidet med musikken til *Kjærlighetens legende* har ho studert indianarmusikk:

Den indianske musikken... er ikke bygget på harmoni, den er først og fremst rytmisk. Det har ikke mange toner og de få som finnes brukes meget stereotyp. Disse indianersangene er rituelle og de instrumentene som brukes er slaginstrumenter og et slags blåseinstrument. Indianerne gjennomfører en helt fantastisk rytme – de synger ofte i tredelt takt og slår samtidig instrumentene i todelt takt. Indianerne er idethele rytmisk innstilt, akkurat som andre naturfolk.²⁹⁶

Det kan altså sjå ut som om det går eit skilje mellom verk for konsertsalen og illustrerande musikk til scena, og at ho står friare i bruken av verkemiddel i den sistnemnde typen. Det kjem òg eit "eksotiserande" drag inn her, i omtalen av "naturfolk" som ei einsarta gruppe. Men Hall er oftare opptatt av å løfte folkemusikk og jazz fram som sjølvstendige uttrykk, som ho i det minste prøver å tolke på eigne premissar. Som omtalt skjer det gjerne gjennom eit vestleg vokabular. Omtalen av Jose Grecos flamencoshow i 1949 liknar slik kritikkane av Hawkins og Waller:

...det jeg kunne fristes til å kalle den rytmiske kontrapunktikken, det virtuose spillet mellom hendenes og føttenes rytmer, klangnyanseringen i håndflatene, forholdet mellom uttrykk og form, den

²⁹⁵ *Nationen* 14.11.1935

²⁹⁶ *Dagbladet* 30.06.1937

direkte bruken av klimaks – her er uendelig mye å lære også for en musikanter.²⁹⁷

I ein omtale av kinesisk opera på Folketeatret i 1961, ser Hall ut til å leike med fordomane om det siviliserte og primitive. Etter eit avsnitt der ho nyfiken og oppglødd skildrar dei asiatiske instrumenta og musikanter skriv ho:

I et par nummer deltok klaveret, det virket usivilisert – for ikke å si barbarisk.²⁹⁸

Det "eksotiserande" kjem likevel inn i omtalen av eit sigøyner-orkester der leiaren, Lili Gyenes, blir skildra som "musikalsk på en ekte og uforfalsket måte" og ensemblet "humørfylt". Men Hall morer seg over at utvekslinga mellom kulturane ikkje berre går ein veg: "sigøinerinnene" syng òg Grieg:

Sannsynligvis vil ungarerne si at norske musikere mangler den riktige fyrigheten i ungarsk musikk. Vi får da finne oss i at "Solveigs sang" til dels blir oversatt til sigøinersk sånn som i går. Enkelte avsnitt klang forresten helt vakkert. Da gikk det verre med Schubert og hans "Ständchen".²⁹⁹

Bakom slike ytringar ligg, slik eg les dei, idear om at det i dei ulike nasjonane sin kunst- og folkemusikk ligg noko opphavleg, nærmast reint, som ein skal vere varsam med å blande med andre kunstformer. Når Hall likevel har sans for korleis Guyenes' ensemble tolkar "Solveigs sang" – og ikkje Schubert – les eg det først og fremst som eit lite spark til den opphøgde posisjonen til Grieg, som ideal for den norsk-nasjonale tradisjonen. Også han henta stoff frå kulturar som ikkje var hans eigne.

I Halls mykje siterte artikkel om norsk musikkliv frå 1948 – i boka *Vor tids kunst og digtning i Skandinavien* – er nettopp Grieg utgangspunktet. I ei lang innleiing peikar ho på at han ikkje først og fremst var ein nasjonal komponist, men ein kosmopolitt, som etter studia i Leipzig meir og meir såg til ideala for den franske musikken. Dette overser dei mange nasjonalt orienterte komponistane – og kritikarane – når dei søker å byggje ein særnorsk tradisjon på arven etter Grieg, meiner ho.

²⁹⁷ *Dagbladet* 10.07.1949

²⁹⁸ *Dagbladet* 22.04.1961

²⁹⁹ *Dagbladet* 18.08.1938

På tilsvarande vis er ho kritisk til korleis David Monrad Johansens *Voluspå* blir oppfatta i 1927. Verket – som ho skryt varmt av – er skrivne over norrøne tekstar, men er like mykje prega av av franske og slaviske tradisjonar som norsk folkemusikk, argumenterer Hall, særleg opprørt over at bruken av kyrkjetoneartar i verket blir rekna som utprega norsk.

Det er bare en storartet misforståelse å tro at innslagene av kirketoneartene og parallell stemmeføring er en mønsterbeskyttet norsk oppfinnelse.... Slike innslag finner vi rett som det er i nyere musikk, i fransk, i engelsk, i italiensk...³⁰⁰

Denne utsegna må sjåast på bakgrunn av Geirr Tveitts avhandling *Tonalitätstheorie des parallelen Leittonssystems* frå 1937. I kritikken av denne – under overskrifta "Musikk i bur" – raljerte Hall sterkare enn alle andre med hans teori om at kyrkjetoneartane opphavleg var norrøne skalatypar, og at framtida låg i å frigjere seg frå dur- og molltonaliteten og følgje desse. For Hall er dette ikkje berre latterleg, det er diktatorisk, og "å stille seg på den sorteste reaksjons side, det er å stenge sin egen musikalske drift og lamme fantasien."³⁰¹

I kritikken av Tveitts *Baldurs Draumar* året etter kalla ho han til gjengjeld for ein god europear – i praksis, som komponist. Her hører ho både at "det ånder skjønt av Debussyske klangfarger", trekk av Stravinskij, og til og med "swing". Men å hevde at dei ni spesialbygde, pentatont stemte trommene er laga etter modell frå steinalderen, blir tåpeleg:

noen stenaldermusikk var det ikke vi fikk høre (å tro at det fantes stemte trommer i steinalderen er nå å være vel optimistisk), derimot en musikk som tok alle dagens orkestrale raffinements i sin tjeneste.³⁰²

I artikkelen frå 1948 gjentar Hall denne kritikken, men utan å nemne komponisten ved namn. For henne hørte nok Tveitt til mellom dei nasjonalt stemte komponistane det var best å teie i hel etter andre verdskrig – i selskap med Trygve Torjussen og Per Reidarson, som hadde stilt seg på nazistane si side (sjå òg 3.3.2, 4.1.2 og 6.1.1). Men sjølv om desse meir ekstreme utslaga av nasjonalismen er knebla etter krigsoppgeret, er Hall enno skeptisk til dei nasjonale ideane. Ho både skryt av

³⁰⁰ Hall, "Musikk," s. 208.

³⁰¹ *Dagbladet* 22.05.1937

³⁰² *Dagbladet* 25.02.1938

og samarbeider nært med fleire av dei yngre, folkemusikkinspirerte komponistane, som Harald Sæverud og Klaus Egge, som "har evnen til å gjøre det klart for en at også musikkens kunst kan bevare sin særegne norske farge og styrke gjennom europeisk skolering."³⁰³ Men ho fryktar resultatet når det "norske" blir mote:

Faren ved denne musikalske massesuggesjonen ligger i det faktum at ofrene lar seg besnære av de ytre trekkene, det som skal være så norsk og glemmer å forske etter det som skjuler seg i de dypere lagene. Bestemte formuler viser vei både på det rytmiske og melodiske og harmoniske feltet, bruksanvisningen er ikke vanskelig å følge, og resultatet blir at det personlige preget viskes ut.³⁰⁴

Her kritiserer Hall ikkje berre ideologiane – diskursen – om det ur-norske i musikken, men òg måten folkemusikkelement blir brukt på i praksis. Også dette insisterer ho på å sjå i eit internasjonalt perspektiv:

Spørsmålet om folketonens direkte innfelling i kunstmusikken har opptatt sinnene i mange andre land enn vårt. Rundt omkring i landene ligger det umåtelige skatter av all slags folkemusikk og frister. Om en komponist låner folketoner til eget bruk, så burde den rent estetiske vurderingen av dette skrittet være avhengig av det kunstneriske resultatet han når fram til. Men en ser litt for ofte at i det en kan peke på bruddstykker av folkedanser eller folkeviser i en komposisjon, da får den straks kvalitetsstempel, da springer den fra "rene kilder". Det gir en fornemmelsen av at den kunstneriske vurderingen tar pause.³⁰⁵

For henne er dette overflatiske ved forholdet til folkemusikken hovudproblemet. Dei som vil bruke han i verka sine – som ho altså ikkje gjer – må gå djupare til verks, bli "gjennomtrengt av dens ånd":

Den norske folkemusikken er umåtelig rik og skiftende, et fundament å bygge videre på, altfor god til å bli offer for den fantasiløse som er ute med blåpapiret.³⁰⁶

Dette minner påfallande om Debussys innvending mot den russiske folkemusikk-inspirerte musikken som var så populær i Paris rundt 1900:

³⁰³ Hall, "Musikk," s. 211.

³⁰⁴ Ibid., s. 209.

³⁰⁵ Ibid., s. 210.

³⁰⁶ Ibid.

Soon the fashion of the folk theme extended across the whole musical world. People went digging in the most obscure provinces, from East to West. And the tore naïve tunes out of aging peasants mouths – tunes that were then quite perplexed to find themselves dressed up in harmonies of lace-like intricacy.³⁰⁷

Som antyda innleiingsvis, kan Hall ha vore kjent med og tatt inn over seg Debussys reaksjon på utilsjørt – ”overt” – eksotisme i Paris. Men uavhengig av om ho kjente til slike standpunkt, minner dette talande biletet – av folkesongane som så å seie blir stolne frå provinsen og kledd opp i blonder – om Halls kritikk både av ”billege lån” frå folkemusikken og om innvendingar ho sendte heim frå Berlin: mot korleis Krenek, d’Albert og Hindemith brukte jazzelement i sine operaer. Weill fekk skryt for å integrere dei i eit nyskapande tone- og scenespråk. Men hos andre ”går det i stå”, som Hall skriv om Hindemith og Eugene d’Albert. Sistnemnde finn ein slags utveg fordi han ”disker opp med en lang rekke minnelser om gamle slagere” – men

Hindemith haker sig fast i en liten 3-4 takts jazzmelodi, i varietescenen maler han disse taktene om igjen med en tross uten like. Hans fanatisme og hans grundighet har latt ham overse alle de muntre muligheter denne scenen rummer.³⁰⁸

Hall mislikar altså kopiering av brokkar av ein stil. Men hardest medfart får Krenek, for jazzinnsлага i ”Jonny Spielt auf”. Her reagerer ho hissig på elementa frå ”negerkulturen” – både i form av musikkinnslag og ei hovudrolle – fordi dei blir brukte som moteriktige effektar på ein kommersiell måte (sjå 5.1). I eit seinare intervju i samanfattar ho slik:

Hans musikk er ikke fullt så fantasifull som hans reklame... Krenek har en intens vilje til å lage noe som skal slå de andre av marken, men i hans opera er det ikke en morsom takt uten de han har hentet fra negermusikken.³⁰⁹

Det Krenek skaffar seg gjennom ”negermusikken”, er for Hall eit overflatisk preg av å vere moderne eller tidsriktig – på tilsvarande måte som norske komponistar brukar folkemusikkelement for å framstå som opprinnelege eller ”ekte”. Samtidig tar ingen av dei eigentleg oppgjer med den borgarlege musikkulturen, som enno dyrkar den romantiske este-

³⁰⁷ I *Monsieur Croche*, April 1901, sitert frå Locke, *Musical exoticism*, s. 29.

³⁰⁸ *Dagbladet* 09.08.1929

³⁰⁹ 19.01.1929, ukjent avis, Halls utklippsbok, NB Ms. Td54

tikken og kunstnargeniet. Publikum burde heller ha blitt utfordra av det som etter hennar syn er det verkeleg folkelege. Om *Jonny* skriv ho:

Verken musikk eller tekst volder det minste hodebry, og operaen kan uten vanskelighet nytes av det publikum som svermer for pomadisert kinoromantikk og kolportasjelitteratur.³¹⁰

For henne ligg det langt meir kraft i folkemusikk i ikkje-omarbeidd form: innslaga av spirituals hos Krenek gir "et streif av naturlighet ved siden av den (krenekske) bunnfalske lyrikk."³¹¹

Det Hall reagerer negativt på, er altså ikkje eksotisk musikk i seg sjølv, verken frå Noreg eller andre land. Den søker ho snarare å oppvurdere, saman med populærkulturelle uttrykk. Men når musikken blir brukt som anten lettvindt effekt eller tatt til inntekt for nasjonalistisk-isolasjonistiske ideologiar, blir ho avvisande. Om dei musikalske resultatata likevel skulle overtyde, står og fell det på om komponisten integrerer elementa på ein original og etter hennar syn velfungerande måte.

Det eksotiske og modernismen

Halls forhold til populærkulturelle og eksotiske musikkformer er nokså samansett. I vurderinga av dei kunstmusikalske uttrykka som integrerer dei, framstår *originalitetskravet* som overordna. Også dette var ein del av reaksjonen på den utilslørte eksotismen rundt 1900, særleg etter kvart som fleire og fleire eksotiske stildrag blei å høre i den nye populærmusikken. I dette kan ein kjenne igjen trekk frå fleire musikalske modernismar – også den Valen representerer – der komponistens opphøgde personlegdom er noko av det som markerer avstand mellom elite- og massekulturen.

Også hos Hall skin kravet om originalitet gjennom. Når ho hører det i Tveitts musikk, kan ho gjerne skrive rosande om han, og dessutan gå langt i å karakterisere uttrykket som *moderne* fordi han på særeige vis tar i bruk element frå dei nyaste europeiske musikkretningane. Men samtidig kallar ho ideologiane han står for *reaksjonære*.

Denne spenninga kan det vere interessant å sjå i lys av ein annan komponist Hall hadde eit tvitydig forhold til: Richard Wagner. Han repre-

³¹⁰ *Dagbladet* 24.12.1927

³¹¹ *Dagbladet* 24.12.1927

senterer på ei side ein innovervendt nasjonalistisk ideologi – pangermanismen – og på den andre ein modernitet som dei fleste tidlege 1900-talsmodernismar ute i Europa bryt mot. For Said er Wagnerismen eit framstående døme på "taktikken med å tegne en beskyttende omkrets, rundt alt som var gjort av individuelle nasjoner eller personer som opplevde seg som bærere av Vestens vestlige essens"³¹² (sjå 2.3.2). Wagners reaksjon på eksotismen i musikken er heller ikkje berre euro-, men tysksentrisk: han reknar Brahms' bruk av ungarsk folkemusikk og Mendelssohns av skotsk – i Hebridene og den "skotske" 3. symfonien – som symptom på hjelpeløyse, som viser at komponistane ikkje lenger er i stand til å skape stoffet dei treng ut frå den tyske tradisjonen.³¹³

Ei slik innsirkling av det nasjonale liknar i prinsippet på det fleire norske komponistar prøvde i mellomkrigstida: å definere historiske og kulturelle røter som den nye nasjonale kunsten kunne vekse ut av. Når Hall reagerer negativt på ideologiane dette produserte, er det likevel ikkje fordi dei, som ein kanskje skulle tru, er for inspirerte av Wagner. Det er snararen *mangelen på* kjennskap til Wagners musikk som skapar provinsialismen ho kjempar mot. I artikkelen frå 1948 tar Hall langt på veg Wagner i forsvaret: ho anerkjenner "dette bunnløse espressivoet, den overdådige uttrykksfullheten" musikalske menneske lengtar etter, og understrekar:

Wagner er jo ikke bare ufrivillig komisk, ikke bare forfører, ikke bare livsfarlig. Han har også uendelig mye å lære fra seg til den som kan holde hodet klart.³¹⁴

Som i artiklane frå Berlin, skriv ho likevel tydeleg om kor viktig det er å bryte med Wagner. Ho er derfor lei for at norsk publikum og dei fleste komponistane, ettersom dei har vore utan eit operahus, ikkje for alvor har opplevd Wagner-feberen:

Nå vil en kanskje si at ja det er gudsjelov sant! Men det spørres om ikke en dyst med Wagner-mikroben er et påkrevd ledd i komponistens utvikling. Det står ikke for meg som noe noe ønskemål at en skal gjøre knefall for Bayreutheren, tvert om, men... når en ikke har merket heten av Wagnerfeberen forstår en kanskje heller ikke betydningen av Debussys "Pelléas".³¹⁵

³¹² Said, *Musikalske betraktninger*, s. 102-3.

³¹³ Locke, *Musical exoticism*, s. 28f.

³¹⁴ Hall, "Musikk," s. 204.

³¹⁵ *Ibid.*, s. 203f.

Slik plasserer Hall komponistane i Noreg i det eg vil kalle ein dobbelt tilbaketrekt posisjon: alt før det blei aktuelt å trekke seg unna modernismane og eksotismane som utvikla seg på kontinentet tidleg på 1900-talet, var dei fjerne frå den moderniteten som kulminerte med Wagner og Wagnerismen. Nettopp derfor har norske komponistar vore opne for ein naiv og like fullt farleg nasjonalisme. Og av same grunn har musikklivet heller ikkje tatt oppgjær med "den romantiske innstillingen til musikken." Der den dominerer, "har luften en tendens til å bli ufrisk."³¹⁶

Som "sanne" alternativ til dette nemner Hall Hindemith, Bach og det ho ofte finn hos Debussy: "klare stimulerende tanker". Slik løftar ho fram både det neoklassiske og det ny-saklege, som kulturradikalarane orienterte seg mot, pluss den "gamle kjærleiken" til den franske musikken. Som dette kapitlet har søkt å vise, insisterte Hall òg på å opne vindauga for impulsar frå endå fjernare strom: for jazz og andre eksotiske musikkformer, og for populærmusikk. Dette ytra ho seg om både via media, som folkeopplysning, og som kabaret-, teater- og filmkomponist. I slike samanhengar skreiv ho òg musikk til dikt og drama med sosial og politisk brodd.

Slik var Hall, særleg i mellomkrigstida, ein allsidig pådrivar for ei rad andre modernismar og modernitetar enn den både Fartein Valen og dei nasjonalt orienterte komponistane representerte – og på langt fleire felt enn i det klassiske musikklivet. Slik blir hennar modernitet meir *vernacular* (sjå 2.3.2): det vil seie knytt til moderniseringsprosessar langt fleire kunne kjenne igjen, gjennom alt frå kvardagsnære drama og aktuelle samfunnsdebattar til underholdningsmusikk og nye teknologiar. I dette låg òg ein brodd mot kunsten – og den geniforklarte kunstnaren – som eit fenomen det borgarlege publikummet skulle sverme for og la seg forføre av. Musikk skulle vere for, og verke dannande på, alle lag i folket.

Sjølv om musikkfeltet som omtalt framstår som meir borgarleg enn teater- og avismiljøa, heldt Hall likevel fast ved ei sterk tilknytning til det klassiske konsertlivet i Oslo. Omtrent samtidig med at ho først og fremst blir teaterkomponist, i 1934, etablerer ho seg i ein sentral maktposisjon, som fast musikkritikar i *Dagbladet*. Kan hende var dette ein nær optimal posisjon for henne – i skjeringpunktet mellom det kulturradikale og ein meir tradisjonsbunden musikkultur? Samtidig tok ho grep for endringar også i konsertlivet.

³¹⁶ Ibid., s. 206.

Frå 1938 investerer ho store delar av engasjementet for dei moderne impulsane utanfrå i foreininga Ny Musikk, den norske seksjonen av International Society for Contemporary Music. Dette er tema for kapittel 6.

6. Ny Musikk-leiaren

NY MUSIKK startet på bar bunn, det sto ikke noen gullbeslått fadder ved døpefonten i 1938, men de høyere bevilgende makter har etter hvert vennet seg til NY MUSIKK, akseptert dens eksistens som et faktum, og vel nå innsett at NY MUSIKK er her for å bli. Foreningen er jo også kommet på god fot med sin nærmeste slekt – Norsk Komponistforening, og TONO, som på sin måte sokner til denne klanen. Og det er hyggelig å tenke på at NY MUSIKK ikke bare har vært den mottagende, ikke vært alene om å høste de godene som kan være slektskapets velsignelse, men at NY MUSIKK i dette tilfelle har kunnet gi verdifulle gjenytelser.

Heller ikke det musikkinteresserte publikum forholder seg lenger sløvt til NY MUSIKKs bedrifter. De kan vekke glede eller forargelse alt ettersom, begge deler kan være fruktbare. Jeg tror at selv om ISCM skulle bli oppløst, så vil NY MUSIKK bestå på det grunnlaget den nå har skaffet seg.

Pauline Hall i 1963¹

¹ ———, 25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963, s. 9-10.

6.1. Organisatoren

Sitatet over er henta frå Pauline Halls bok *25 år Ny Musikk*, og introduserer langt på veg det som skal forteljast i dette kapitlet, 6.1. Her vil eg skrive om oppstarten av Ny Musikk i 1938 – inkludert diverse forviklingar – og om korleis andre verdskrig greip direkte inn i verksemda til organisasjonen (6.1.1). Vidare vil eg sjå på korleis Hall dreiv organisasjonen på 1940- og 1950-talet, innan trange økonomiske rammer, men med sterke menneskelege ressursar og mykje velvilje. Eg vil òg drøfte nokre karakteristiske drag ved repertoaret som blei presentert i regi av Ny Musikk i Halls formannstid, og sjå kort på dei første åra etter at nye og yngre krefter tok over, i praksis frå 1959. (6.1.2). Introduserte ein ny generasjon nye forståingar av kva den moderne musikken var?

I neste avsnitt (6.1.3) er Hall og den norske seksjonens forhold til den internasjonale moderorganisasjonen International Society for Contemporary Music (ISCM) hovudtema. Dette forholdet var på sitt mest intense då den internasjonale musikkfesten blei lagt til Oslo i 1953, og eg presenterer denne både gjennom omtalar av konsertane og Halls profilering av storhendinga. Hovudtyngda av 6.1 ligg slik på Hall som organisator og nettverksbyggjar gjennom Ny Musikk i Noreg.

I 6.2 blir perspektivet flytta til ISCM-festane i utlandet. Kritikaren Hall kjem til orde, og framstillinga går tettare på musikken: kva fortel breva til *Dagbladet* om forholdet hennar til moderniteten eller modernismene i repertoaret her? I 6.3 vil eg så runde av med nokre refleksjonar om korleis nokre av dei ulike ”modernitetane” som var representerte i Ny Musikk-samanheng kunne opplevast frå ein utøvarposisjon. Desse knyter eg til konsertføredraget *Pauline Hall og Ny Musikk 1938-1961*, der *Fire tosserier* for sopran og blåsarar var det viktigaste bidraget frå Hall som komponist (CD2 spor 16-19).

Halls framstilling og mi

Mi framstilling av historia til Ny Musikk må langt på veg byggje på Halls eiga. Ho, som var leiar i 22 av dei første 25 åra, fekk òg i oppdrag å samanfatta historia fram til jubileet i 1963.² I tillegg har Hall ført i pennen Ny

² Ingen seinare framstillingar har problematisert hennar. Sjå t. d. Geir Johnson, *Ballade* (Oslo: Ny musikk, 1988). og Tonje Eirin Tafjord, *Ny Musikk i historie og*

Musikkprotokoll og årsmeldingar for åra frå 1945 til 1960 pluss ei rad brev, som alt er del av mitt kjeldemateriale. Til alt overmål ser eg dei internasjonale ISCM-festane gjennom hennar rapportar til *Dagbladet*.

Sjølv om eg òg har tilgjenge til brev frå andre, referat frå fleire av delegatmøta i ISCM og litteratur om organisasjonshistoria internasjonalt, blir slike kjelder snarare brukt til å fylle ut og setje Halls framstilling i perspektiv enn som verkelege alternativ eller korrektiv til denne, særleg av Ny Musikk i Noreg. Dette kan vere ei ulempe. Samtidig er ikkje ambisjonen min å skrive organisasjonshistorie, eller drøfte i breidda kva rolle Ny Musikk har spelt i forhold til publikum og andre institusjonar på det norske musikkfeltet. Snarare vil eg presentere – og diskutere – korleis Hall brukte organisasjonen som ein reiskap både for internasjonalisering og modernisering av norsk musikkliv og for sjølv å halde kontakten med det som gjekk føre seg i utlandet. Kan hende er det siste til og med det viktigaste – for henne? For å kunne diskutere dette er det Hall sjølv har skrive, først og fremst ein stor ressurs.

6.1.1. Opptart med forviklingar

I jubileumboka fortel Hall at ho først hørte rykte om ISCM like etter første verdskrig, då Reidar Mjøen (sjå 3.1.6) prøvde å skipe ein norsk seksjon – forgjeves. I Berlin i 1926-32, fekk ho så ”gjennom aktive tyske musikere nærmere kjennskap til saken”. Kva denne kjennskapen konkret innebar, er usikkert. Så langt eg har sett (sjå 5.1), leverte Hall ingen omtalar av konsertar i regi av den tyske seksjonen av ISCM – IGNM³ – til *Dagbladet*. Men ho leverte jo få konsertomtalar i det heile, og det er all grunn til å tru at ho kan ha oppsøkt konsertar i regi av ISCM – eller andre foreiningar for ny musikk, som det var fleire av i Berlin – på 1920-talet.

Tidleg på 1900-talet oppstod ei rad selskap til fremje av ny musikk rundt om i Europa. Det mest kjente er Arnold Schönbergs *Verein für Musikalische Privataufführungen* i Wien, som arrangerte konsertar mellom 1918 og 1921. Men også i andre byar fanst liknande samanslutningar, leia av framståande komponistar – som Bela Bartók i Budapest, Alexander

ending (Trondheim: T. Tafjord, 2011). Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*.

³ Internationale Gesellschaft für Neue Musik

Zemlinskij i Praha og Paul Hindemith i Baden-Baden – eller dirigentar, som Hermann Scherchen i Berlin. Slike samanslutningar kan seiast å vere starten på ei utdifferensiering av institusjonen ny musikk frå dei etablerte musikk institusjonane. Komponistar og musikarar erkjente at delar av samtidsmusikken ville ha størst interesse for "kjennarar", og ikkje lét seg innpasse på repertoaret i konsert- eller operahusa rundt om, i alle fall ikkje i første runde. Dermed blei private foreiningar ei løysing.

ISCM blei til under festspela i Salzburg i 1922 og avvikla sin første festival året etter i same by. Grunnlaget for organisasjonen skulle vere nasjonale seksjonar av musikarar, komponistar og "musikkvener" som fremja den nye tonekunsten i heimlandet. I tillegg skulle ISCM arbeide for utveksling mellom landa. Bakom låg sterke internasjonalistiske og humanistiske vyar, som motkrefter til dei nasjonalistiske tendensane som i ytste konsekvens hadde medverka til verdskrigen nokre år før. Ein ville òg motverke den tysk-austerrikske kulturelle og musikalske dominansen, men utan å ta parti for det franske. Som ein praktisk konsekvens blei ISCM sitt hovudkvarter lagt til London, ikkje til Wien eller Paris, og den første presidenten blei den britiske professoren Edward Dent.

I eit historisk perspektiv kan dette internasjonalistiske ved ISCM problematiserast, slik Anton Haefeli gjer med karakteristikkar som "vag" i si bok om organisasjonen.⁴ Men det er liten tvil om at tankegodset appellerte sterkt til Hall, som så tidleg som i 1914 uttrykte uro over den "volsomme nærvespænding"⁵ som den første verdskrigen var eit utløp for. "Det grunnleggjende prinsipp er at man skal kunne være medlem uansett rase, trosbekjennelse og politisk innstilling" parafraserer ho frå ein av føremålparagrafane i si bok. Dent, som Haefeli kallar "naiv" i sin internasjonanisme, kallar Hall "den store humanisten og musikalske vismannen."⁶

Likevel gjekk det fem år frå Hall kom heim frå Berlin til initiativet til å etablere ein norsk seksjon av ISCM. Kvifor det tok såpass tid kan eg berre spekulere i. Kanskje prøvde ho, men fekk ingen entusiasme for ideen, slik

⁴ Mi korte framstilling her er basert på to langt grundigare: Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart* (Zürich: Atlantis, 1982), kap. I-III, Michael Fjeldsøe, *Den fortrængte modernisme* (København: Hr. Nilsson, 1999), s. 20ff.,

⁵ Hall, "Claude Debussy. Krigen og den kommende musik." Sjå omtale 3.3.2.

⁶ ———, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 11.

ho gir inntrykk av i boka. Kanskje er årsakene personlege. Tidleg på 1930-talet var Hall, som omtalt i kapittel 4, mest opptatt av å få rom til å skrive større orkesterverk. Å starte ein organisasjon lét seg nok lettare kombinere med det ho valde etter nokre år: å vere primært kritkar og teaterkomponist. Samtidig kunne ho via ISCM få kontakt med musikklivet utanfor Noreg, som eg går ut frå at ho må ha sakna etter åra i Berlin. Sist og ikkje minst, kan ein sjå opprettinga av ein ISCM-seksjon som eit mottrekk til dei stadig sterkare og meir politiserte nasjonalistiske ideologiane i musikklivet i Noreg.⁷

I 1937 skriv Hall til Aksel Agerby, leiaren av den danske seksjonen av ISCM, som hadde vore ein del av ISCM alt sidan stiftinga i 1922.⁸ Her presenterer ho seg med eit lite spark til norske kollegaer:

Jeg har i årenes løp (jeg er 46 år gammel) arbeidet meget for å fremme kjennskapet til andre lands musikk, særlig dagens nyere musikk, og det er mulig at de chauvinistisk innstillede norske komponister betrakter meg som unasjonalt.⁹

Vidare ber Hall om kontaktinformasjon til hovudkontoret til ISCM i London, ho vil gjerne vite meir om lover og reglar, og om verksemda i Danmark, inkludert tidsskriftet og orkesteret seksjonen står bak. Motivasjonen er karakteristisk:

Som De ser plager jeg Dem her med en lang spørreliste. Vi står såpass utenfor det internasjonale musikkliv her oppe, at det er nødvendig å få en forandring. Snevre musikkens syn har så altfor lett for å få overmakten. "Troid - vær deg selv nok"-mentaliteten avgjør mange musikalske spørsmål her på bjerget.¹⁰

Agerby svarer raskt og venleg, og viser Hall vidare til sekretariatet i London. Ut frå brevet å døme overdriv ho lett når ho skriv at han var "fyrt og flamme"¹¹, men dei to skulle utvikle eit nært og godt samarbeid. Sommaren 1938 møttes dei på ISCMs verdsmusikkfest i London. Der blei Hall ikkje berre betre kjent med organisasjonen – og rapporterte heim til

⁷ Jfr. 3.3.3. og 5.3.2. Dette er òg perspektivet i Arvid Vollsnes, ""Modernisme" - "nasjonal musikk". Var mellomkrigstidens strid en forutsetning for dannelsen av Ny Musikk?," *Ballade* 2/3 (1988).

⁸ Den svenske blei med året etter, frå 1923.

⁹ Brev til Aksel Agerby 23.05.1937, DK-Kk DUT boks 10

¹⁰ Brev til Aksel Agerby 23.05.1937, DK-Kk DUT boks 10

¹¹ Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 12.

Dagbladet over fleire sider om eit stort spekter av ny musikk frå Britten, Webern og Hindemith til mange ukjente komponistar (sjå 6.2.) – ho fekk seg òg ei overrasking.

I ISCM-sekretariatet viste det seg at ein annan norsk seksjon, alias Unge Tonekunstneres Samfund, var innmeldt i 1932 av komponisten Marius Moaritz Ulfrstad. Men det viste seg òg at han aldri hadde sendt inn norske verk til vurdering for verdsmusikkdagane, og at berre eit par kontingentar var betalte. Seksjonen var oppført som ”inoperative.”

Hall gjekk derfor vidare med sitt og kalte inn til stiftingsmøte 17. september 1938 på hotel Continental. Ulfrstad skal ha blitt invitert, men stilte ikkje.¹² Atten andre musikarar og komponistar var der, mellom andre Harald Sæverud, David Monrad Johansen, Klaus Egge og Edvard Sylou-Kreutz. Til styret blei Hall valt til formann, Sæverud til nestformann og Gudrun Nordraak-Feyling til sekretær. Karl Aagaard Østvig og Karl Andersen blei styremedlemmar. I protokollen er ”frøken Hall” si utgreiing om føremålet med organisasjonen notert slik:

musikkutveksling med andre land, dvs. gjennom konserter, kringkasting, foredrag, møter o. s. v. å gjøre propaganda for ny musikk og eldre lite kjent musikk.¹³

Noko av det første styret sette i gang med, var å ta ut norske verk å sende til juryen for musikkfesten i Warszawa i 1939. Men då hadde den slumrande seksjonen vakna til liv. Ulfrstad gjekk ut mot Hall i *Dagbladet* og kravde status som leiar av den norske seksjonen, noko ho sjølv sagt ikkje gjekk med på.¹⁴ Han sendte like fullt ein bunke med verk til juryen for Warszawa-festen, seks eigne og to hefte med romansar av Ludvig Irgens-Jensen og Eivind Groven. Frå Ny Musikk kom åtte verk, valt ut mellom i alt seksten, mellom anna Fartein Valens *Le cimetière Marin*, Sæveruds fjerde symfoni og Bjarne Brustads *Eventyrsuite*.

Ettersom kvart land berre kunne vere representert av éi gruppe, blei alle partitura lagt til side av den internasjonale juryen, og ingen norske verk blei representerte. Hall reiste likevel til festivalen som delegat – side om side med Ulfrstad. I referatet frå møtet i Warszawa er ”Situation in Norway” eit eige punkt. Her går det fram at Hall og Ulfrstad får leggje fram

¹² I følgje Hall i *Dagbladet* 20.09.1938

¹³ Protokoll 17.09.1938, RA/PA 1445

¹⁴ *Dagbladet* 20.09.1938

sine syn, men blir bedne om å orde opp seg imellom. Saka forblir slik uløyst, trass i at leiarane av dei svenske og danske seksjonane alt i London hadde gitt si støtte til Halls Ny Musikk, og gjentok dette i Warszawa. Agerby, som ikkje sjølv kunne reise til Polen, bad i eit brev Sten Broman tale for dei skandinaviske landa og at han håpa "det vil lykkes ... at faa Norge endelig i orden, altsaa med Pauline, ikke med Moaritz".¹⁵

Agerby døde i 1942, og etter krigen søker Hall støtte frå Flemming Weis. I 1946 kontaktar ho sekretariatet i England, og ber Weis gå god for hennar versjon av konflikten med Ulfrstad. I brevet legg ho ikkje fingrane imellom:

U. er talentfull som komponist, men jeg våger å si at han er en svært uryddig karakter, han er utpreget kverulant og en kan ikke stole på hans holdning i noen sak, jeg har alltid betraktet ham som en psykopat...

Jeg glemte å fortelle dem at han plutselig dukket opp på møtet i Warszawa og angrep meg på de store delegert-møtene. Det var særdeles pinlig. En gang la han seg ut over bordet, pekte på meg og skrek: "Sie ist grässlich – sie ist grässlich!" Og da Sten Broman tok avstand fra ham i et kort innlegg, ropte han til Broman: "Wer ist Sie?" Ikke desto mindre prøvde han hele tiden å henge seg på meg...¹⁶

Hall trekkjer no òg fram at Ulfrstad hadde skrive melodiar til NS-songboka under krigen, at han er ekskludert frå komponistforeininga for to år og at Unge Tonekunstneres Samfund som svar på dette er løyst opp og etablert på nytt, no utan tilknytning til ISCM. Dette får fart i sakene. Weis kontaktar sekretariatet i London same dag som han "med Bestyrtelse"¹⁷ les brevet frå Hall og erklærer at "'Ny Musikk' is the real and only representative in Norway".¹⁸ Alt dagen etter får Weis telegram frå Oslo:

MOTTATT TELEGRAM FRA EDWARD CLARK NY MUSIKKS
MEDLEMSKAP I ORDEN STOP¹⁹

¹⁵ Brev 04.04.1939, DK-Kk DUT boks 10, sjå òg Aksel Agerby, "Ny Norsk Sektion av ISCM," *Dansk Musik Tidsskrift* nr. 3 (1939).

¹⁶ Brev til Weis 23.03.1946, DK-Kk ISCM boks 3

¹⁷ Brev til Hall 27.03.1946, DK-Kk ISCM boks 3

¹⁸ Brev til Edward Clark 27.03.1946, DK-Kk ISCM boks 3

¹⁹ Telegram til Weis 28.03.1946, DK-Kk ISCM boks 3

Dermed kunne det internasjonale arbeidet i Ny Musikk kome i gang for alvor. Hall hadde òg vist styrke som alliansebyggjar med mot til å kjempe for si sak. Parallelt med dette hadde ho og styret fått i stand dei første arrangementa i Oslo.

Eksemplarisk dansk kvintett

Karakteristisk nok var den danske seksjonen sterkt medverkande til den første offentlege konserten i regi av Ny Musikk i Noreg. I desember 1939 kom "Den Danske blæserkvintet af 1932" til Oslo og gav to konsertar – utan å få honorar: ein for medlemmane av Ny Musikk og ein offisiell, i Universitetets aula. Frå den private, i Lyches restaurant, viser referatet i protokollen at programmet, med verk av Pavel Borkovic, Vagn Holmboe, Finn Høffding og Jørgen Bentzon var ein suksess. Etter konserten i aulaen – som fekk fleire førehandsomtalar i pressa – finst òg eit lite knippe rosande kritikkar. David Monrad Johansen skriv:

Vi lærte i herrerne Johan Bentzon, fløyte, Waldemar Wolsing, obo, Poul Allin Erichsen, klarinett, Kjell Roikjer, fagott og Wilhelm Lanzky, horn, fem kunstnere å kjenne som enhver opriktig musikkelsker vilde hatt både utbytte og glede av å lytte til.²⁰

Kvintetten opna konserten med Beethovens kvintett for klaver og blåsarar, der pianist Amund Raknerud tok del. Monrad Johansen rosar framføringa, men synes breidda i utforminga faktisk gjer verket noko "trettende". Han har meir sans for Albert Roussels "spirituelle stykke for fløyte og klaver" og for dei korte, poengterte satsane i Klaus Egges blåsekvintett, som blei urframført på konserten. Dette var ifølgje Hall det første norske verket for besetninga, som var blitt så populær lenger sør i Europa tidleg på 1900-talet. Monrad Johansen er likevel aller mest begeistra for Carl Nielsens blåsekvintett frå 1922 – "et i enhver henseende mesterlig skrevet verk":

Det var rett og riktig av de danske kunstnere å avslutte aftenen med dette verk som gav et så imponerende vidnesbyrd om dette lands musikalske kultur.

Kritikaren, som òg var medlem i Ny Musikk, kunne ha gode grunnar til å kaste eit misunneleg blick mot Danmark, der den nye europeiske mus-

²⁰ *Aftenposten* 07.12.1939

ikken lenge hadde hatt ein langt sterkare posisjon enn i Noreg, og der Ny Musikk òg dreiv eit eige orkester og tidsskrift.²¹ I Noreg var forholda langt mindre, og konflikstar blei ofte svært personlege. Geirr Tveitts kritikk av den første Ny Musikk-konserten, eit par år etter Halls åtak på hans tonalitetsteoriar (sjå 5.3.2), er eit døme på dét. Her slår han tilbake med det eg tolkar som eit spark til legninga hennar:

På innbydelse overvar i går personale og elever fra husmorskoler den musikkinteresserte forening "Ny musik"s konsert. Det var meget charmerende unge damer. Inntrykket av at "Ny Musik"s formann arbeider for sine naturlige interesser synes således å bekrefte seg.²²

Same kva framstår konserten med den danske blåsekvintetten som vellykt, og – som eg snart vil kome tilbake til – nærmast som ein modell for verksemda vidare, med blandinga av nytt og gammalt repertoar, ny musikk i ulike stilar og velvillige utøvarar som spelte både offentleg og privat, for lite eller ingen honorar.

Bråstopp hausten 1940

Etter besøket frå Danmark planla Ny Musikk eit program til musikkfesten i Lund i april 1940. Dette blei naturleg nok avlyst på grunn av den tyske invasjonen. Hall ønskte likevel å halde fram med Ny Musikk – "på tross av kriser og vanskelige tider."²³ I september diskuterer styret om dei kan få Filharmonisk selskaps orkester med på urframføringa av Johannes Scharthums *Asbjørnsens og Moes eventyr i sang og musikk*, som opphavleg var tiltenkt festen i Lund. Hall føreslår å leggje inn Mozarts serenade for treblåsarar og eit verk av Valen på same konsert, og møtet blei heva "i en optimistisk stemning, de mørklagte tider til tross", seier protokollen.²⁴

Ein månad seinare vil Hall likevel leggje ned verksemda på grunn av "tidene", utan å få styret med seg på dette. Dermed blei ein medlemskveld på "Håndverkeren" i november vigd Hallvard Johnsens trio for fløyte, fiolin og bratsj og Johannes Scharthums eventyrverk – då med klaver. I proto-

²¹ For meir om situasjonen i Danmark fram til 1940, sjå Fjeldsøe, *Den fortrængte modernisme*.

²² *Norges Handels- og Sjøfartstidende* 07.12.1939

²³ Ny Musikk's protokoll 9. mai 1940, RA/PA 1445

²⁴ Ny Musikk's protokoll 11. september 1940, RA/PA 1445

kollen er konserten omtalt som ”en i alle deler alldeles vellykket aften”. I dei fleste seinare framstillingar er han blitt ståande som ein liten skandale.²⁵ Scharthum, som òg var politimann²⁶ hadde invitert ein kollega med følge til uframføringa, den NS-lojale politimeisteren Jonas Lie, som seinare blei minister i regjeringa til Vidkun Quisling. Verken Hall eller andre i styret skal ha visst at desse var inviterte, og for formannen var det no heilt utelukka å halde fram. Ny Musikk blei lagt ned fram til frigjeringa i 1945.

Etter krigen blei fleire medlemmar og to styrerepresentantar ekskluderte for NS-medlemskap eller andre typar nazisympatiar. Utstenginga var ein del av oppgjeret som Norsk Komponistforening og andre muskarforeiningar leidde, og som delvis er omtalt i andre kjelder.²⁷ Utan at desse sakene er nøyaktig protokollførte, går eg ut frå at Hall som leiar av Ny Musikk var lojal mot politikken ført av dei andre organisasjonane frå 1945. Ein indikasjon på dette finn vi i saka mot Olav Kielland, som blei ekskludert både frå komponistforeininga, Ny Musikk og Norsk Solistforbund. Gjennom eit felles forlik med desse organisasjonane, blir eksklusjonen oppheva etter eit halvt år i staden for eitt, utan at Hall seg imot dette.²⁸

På den andre sida framstår ho som steilare enn NKF mot einskilde kollegaer med sterkt nasjonalistiske eller nazistiske sympatiar i løpet av krigen. Då Signe Lund, som var NS-medlem, hausten 1945 vendte seg til styret i Ny Musikk med eit brev om si utstenging, står det i protokollen – no i Halls skrift, ikkje den ekskluderte sekretærens: ”Skrivet gav ikke grunn til noen besvarelse”.²⁹ At heller ikkje Per Reidarson, Edvard Sylou-Kreutz eller Trygve Torjussen sine namn nokosinne er å finne på Ny Musikk sine program er ikkje overraskande (sjå 3.3.3. og 4.1.2). Men også komponistar som i andre samanhengar kom tilbake på konsertprogramma ettersom tida gjekk – til dømes David Monrad Johansen og Geirr Tveitt,

²⁵ Sjå Nesheim, *Et musikkliv i krig: konserten som politisk arena: Norge 1940-45*, s. 73f. Hans Jørgen Hurum, *Musikken under okkupasjonen* (Oslo: Aschehoug, 1946), s. 52f.

²⁶ ”Mais” skriv om Scharthums nye hefte med barnesongar under overskrifta ”Med de skyldige om dagen og for de uskyldige om kvelden” i *Dagbladet* 07.12.1931

²⁷ Nesheim, *Et musikkliv i krig: konserten som politisk arena: Norge 1940-45*, s. 127ff. Holen et al., *1914-50: inn i mediealderen*, s. 342f. Dag Solhjell og Hans Fredrik Dahl, *Arbeidsnotat til bok om kunstnerorganisasjonenes æresretter i 1945* (Pax forventa 2013).

²⁸ Referat frå medlemsmøte i Ny Musikk 09.01.1946, protokoll, RA/PA 1445

²⁹ Referat frå styremøte 29.09.1945. Sekretær Gudrun Nordraak-Feyling og Karl Aagaard Østvig var då ekskluderte frå styret. RA/PA 1445

som begge blei NKF-medlem igjen frå 1946 – var utestengte frå Ny Musikk i Halls leiartid.³⁰

Kirsten Flagstad, som Ny Musikk hadde ønskt å få med på ein konsert før krigen,³¹ blei heller aldri invitert igjen. Og i 1949, då Flagstad blei utnemnt som æresmedem i Norsk Tonekunstnersamfund var Hall ei av mange som var kritiske:

Vide kretser av nordmenn ute og hjemme følte det bittert da Kirsten Flagstad stilte seg på passivistenes side. Denne stemningen av forbitrelse og skuffelse sitter ennå i, den svinner vel først med minnet om krigsårene.³²

Den internasjonalt roste koloratursopranen Erna Berger får òg fortida påtalt av Hall, når ho fleire år etter krigen gir konsert i Oslo:

hun hadde en velfortjent suksess her før krigen. Så kom hun tilbake i 1942 og sang i Aulaen (solen var borte) under beskyttelse av rikskommissæren for de besatte norske områder. I går ga hun konsert i Aulaen... Man hadde gjort ganske spesiell ære på denne sangerinnen ved å gi henne vår enestående Robert Levin til akkompagnatør.³³

I samlingane etter Hall ligg eit par brev som protesterer mot den harske tonen hennar mot Berger og Flagstad. Eitt av dei er frå ein som presenterer seg som medlem av kompani Linge. For Levin, som måtte flykte under krigen, var det traumatisk å spele med Berger, men han gjorde det for å vise at det enno fanst jødiske kunstnarar etter andre verdskrig.³⁴ Verken han eller Hall hadde lett for å tilgi. I private brev viser ho nokså sterke antipatiar mot både Flagstad og Tveitt så seint som på slutten av

³⁰ "http://snl.no/.nbl_biografi/David_Monrad_Johansen/utdypning". For meir om Tveitts forhold til nazismen, sjå t.d. Storaas, *Mellom triumf og tragedie*, s. 174ff. Tveitt blei ekskludert i eitt år etter krigen, og fekk kunstnarløn igjen først i 1958.

³¹ Protokoll 19. september 1939, RA/PA 1445

³² *Dagbladet* 10.09.1949. sjå òg Ingeborg Solbrekken, *Stemmen* (Oslo: Genesis, 2003), s. 371f. og Eve-Marie Lund, *La meg være i fred* (Oslo: Arneberg, 2008), s. 379f.

³³ Udatert klipp, NB Hs. Ms.fol. 3991. I privat eige finst òg eit programhefte frå ein romansekonsert med Berger med nazi-logo på framsida.

³⁴ Ifølgje dottera, Mona Levin, i e-post 26.10.2012. Sjå òg Levin og Levin, *Med livet i hendene*. Brev i NB Hs. ureg. 442

1950-talet³⁵ – og frå tid til anna mot det tyske i det heile tatt. Om songaren Dieter Fischer Diskau heiter det så seint som i 1964 at han er

det ekleste jeg vet, en hyperintelligent forfalsker av musikalske verdier. Han kunne ikke vært født noe annet sted enn i svadasuppens Tyskland.³⁶

På den andre sida skriv ho formildande om Richard Strauss' tilknytning til Hitlerregimet ved komponistens død i 1949. Han "holdt gode miner til nazistenes dårlige spill" av kjærleik til den jødiske svigerdottera si, meinte ho.³⁷ Eg har heller aldri sett henne antyde at Wagners kunst og tankegods skulle ha inspirert nazismen. Men nasjonalt, som kritikar og Ny Musikk-leiar, ser ho altså ut til å ha halde ei temmeleg streng linje. Ho var òg kritisk til det ho oppfatta som ISCM sin altfor forsonlege strategi i oppgjeret etter krigen, noko eg snart kjem til.

6.1.2. Huskonsertar og gjestande stjerner

Frå frigjeringa i mai 1945 til styret i Ny Musikk igjen hadde møte gjekk det berre ein månads tid, og frå 1946 var arbeidet i gang igjen etter eit mønster som skulle vare ved alle dei åra Hall var leiar. Det blei avvikla 3-4 konsertar i året, av desse var dei fleste huskonsertar eller andre arrangement for medlemmane, mens éin som regel var offentleg. Ofte var det godvilje frå gjestande musikarar som gjorde at unge verk frå utlandet blei framførte i regi av Ny Musikk.

Økonomien sette heile vegen grenser, og Ny Musikk var avhengig av støtte frå andre organisasjonar. Kontingenten frå medlemmane – rundt 70 desse åra – dekte lite, og noko fast tilskot frå departementet blei ikkje innvilga.³⁸ TONO og NKFs propagandafond gav naudsynte middel, særleg til dei offentlege konsertane, og mykje tyder på at dei tre organisasjonane nærmast delte oppgåver ut frå felles interesser. Til dømes tok Ny Musikk så å seie over arbeidet med å arrangere huskonsertar frå NKF, som hadde

³⁵ Brev til Sverre Bergh, 29.04.1958 og 15.05.1958, NB Hs. 673

³⁶ Brev til Sverre Bergh 04.10.1964, NB Hs. 673

³⁷ *Dagbladet* 09.09.1949

³⁸ Til samanlikning hadde den danske seksjonen 700 medlemmar i 1946 og 10000 kroner i årleg offentleg støtte i 1949.

gjort det fram til krigen.³⁹ Men som eg vil kome tilbake til mot slutten av kapitlet, var ikkje samarbeids- og maktforholda alltid uproblematiske.

Eg vil i det vidare ikkje gå i detalj om repertoaret, organiseringa eller mottakinga av dei einskilde konsertane Ny Musikk arrangerte i løpet av Halls lange formannstid, fram til 1961. Men eg vil søke å teikne eit bilete av karakteristiske trekk ved verksemda, dels ved konkrete døme, dels gjennom oppsummeringar. Det største arrangementet Hall og Ny Musikk tok på seg, den internasjonale ISCM-festen i Oslo i 1953, vil bli omtalt for seg (i 6.1.3).

Den første konserten etter andre verdskrig, i februar 1946, var eit gjenhør med den danske "Blåserkvintetten av 1932", som likevel var i Oslo på grunn av oppdrag med Filharmonisk selskaps orkester. Ein konsert blei lagt inn i abonnementsserien ved Barratt Dues musikk institutt og ein var privat for medlemmane i Ny Musikk. På repertoaret på den første stod Nielsens kvintett igjen, ein divertimento av Michael Haydn, ein trio av Jaques Ibert og på den private konserten ny dansk musikk.

I november blei det arrangert ein offentleg konsert i Universitetets aula med eit knippe anerkjente norske musikarar. Kjeldene fortel lite om korleis slike program blei sette saman, til dømes om det var styret ved formannen eller musikarane som kom med framlegg til repertoar. Men dette må kunne seiast å vere i Halls ånd: Darius Milhauds *Pastorale* for obo, klarinett og fagott opna kvelden, før Gustav Holsts *Terzetto* for obo, klarinett og bratsj. I tillegg stod verk av to polskfødte, men Paris-inspirerte komponistar, Anton Szalowski og Alexandre Tansman, på programmet. Den første sin *Trio* for fløyte og obo og fagott blir skildra som "av fransk skole" og den andre dels jazzinspirert.⁴⁰ Alle blei framført for første gong i Noreg. I forkant av konserten forklarar Hall kvifor ingen norske komponistar er på programmet:

Det er ingenting i veien for at vi kan oppføre nye norske komposisjoner, men det er ellers noe Komponistforeningen arbeider med. Vi legger derfor hovedsakelig an på utvekslingen. ... Meningen er at vi skal utvide kjennskapet til de forskjellige lands musikk, og da hovedsakelig hjelpe fram ting som vanskelig blir oppført f. eks. fordi det er musikk av eksperimenterende art.⁴¹

³⁹ Lange og Benestad, *Norsk komponistforening gjennom 50 år*, s. 60.

⁴⁰ Klaus Egge i *Arbeiderbladet* 02.12.1946

⁴¹ Ukjent avis 28.11.1946, Halls klippesamling, NB Ms. Td54

Om ikkje mykje av repertoaret var typisk eksperimentelt etter europeisk standard (sjå 6.1.3 og 6.2), legg alle kritikarane vekt på at konserten var noko utanom det vanlege. Fleire noterer seg det dårlege frammet, som blir anslått til mellom 50 og 60 tilhørarar. Finn Ludt skriv:

For dem som håpet at musikkinteressen her i Oslo virkelig tok en varig vending til det bedre under krigens sulteforing, måtte antallet tilhørere virke dypt forstemmende. Vi må altså se det faktum i øynene at storparten av vårt musikkpublikum fremdeles går på konserter mer av nysgjerrighet etter å høre en eller annen musikalsk "størrelse" enn av interesse for selve musikken. Hvis det siste hadde vært tilfelle måtte Ny Musikk's interessante program med lutter nyheter ha sprengt aulaen.

Det ble en aften utenom det vanlige...⁴²

Det er tydeleg at fleire synes programmet er krevjande. Ein skriv:

Milhauds "Pastorale"... virket ved første bekjentskap direkte oppsplitende med komponistens umettelige forkjærlighet for dissonanser og hvileløse kontrapunktikk. Også de øvrige komponister må til en viss grad kalles ekstremister...⁴³

Ein annan seier det slik:

I korte strekninger kan polytonaliteten gi stemmene en intens lysglans, men brukt over lengre strekninger er det neppe mange som kan følge de forskjellige ton[e]arter i alle nyanser. De ustanselige dissonansspenninger virker til slutt overspente, høreevnen sløves.⁴⁴

Mest ubehag i møte med det moderne, kjem fram i kommunist-bladet *Friheten*:

Harmonien og hvilen har vår tids musikk angst for, den smektende hengivelse er en vederstyggelighet for moderne musikk. Eksisterer ikke lenger sødmen i tilværelsen, er livet og Nordmarka bare full av ledningsmaster? Sikkert ikke, men det er fare på ferde, så lenge vi har kapitalisme og inntil menneskene har greid å gjøre seg til herre over teknikken som truer⁴⁵

⁴² *Morgenbladet* 02.12.1946

⁴³ "Vikar" i *Morgenposten* 02.12.1946

⁴⁴ Dag Winding Sørensen i *Aftenposten* 02.12.1946

⁴⁵ *Friheten* 04.12.1946

På den andre sida finn vi Klaus Egge og Egil Falck Andersens omtalar. Dei verkar meir fortrulege med dei nyare tonespråka, drøftar form og struktur og peikar på manglande originalitet hos nokre av komponistane.⁴⁶ Alle kritikarane skryt av muskarane – *dei* følte tydelegvis ikkje at tonespråka var så framande.⁴⁷

Utøvarane framstår i det heile tatt som store ressursar for Hall i Ny Musikk. Den ungarske pianisten Andor Foldes besøker dei til dømes i 1939, på veg til USA, i 1947 og i 1949. Hall fortel om den første samankomsten:

Vi visste ikke noe om Foldes dengang, men i huj og hast ble det arrangert et medlemsmøte på Evensens pianolager, og der overvoldet Foldes oss med et storartet program ungarsk klavermusikk, spesielt Bartóks, og han gjennomgikk partituret til mesterens klaverkonsert nr. 2 med en del interesserte. Etterpå havnet vi på Rennebarth.⁴⁸

I 1947 gav Foldes ein medlemskonsert med ny amerikansk musikk, og tredje gong han var i landet, hadde namnet hans fått "en internasjonal klang", skriv Hall.⁴⁹ Likevel gir han ein heil Bartók-konsert i Universitetets gamle festsal for eit honorar på hundre kroner. Konserten fekk strålande kritikkar, men gjekk med eit underskot på 600 kroner – som Filmkomponistforeininga med tida tok seg av.

I sesongen 1947-48 arrangerte Ny Musikk ingen offentlege konsertar, økonomien var for trang. Til medlemskveldar kom Sirkkaliisa Ainamo og Einari Marvia med nye finske romansar og pianisten Herman D. Koppel gav konsert i samarbeid med Barratt Dues musikkinstitut. Medlemmane var òg samla til ein gjennomgang av *Vårofferet* av Stravinskij og verk av Britten – som vitja Noreg dette året – i 1948. Så følgde ein presentasjon av Honeggers *Jeanne au Bûcher* i 1949.⁵⁰ Ein medlemskonsert gav òg den franske harpisten Jeanine Moreu, i samspel med Ørnulf Guldbrandsen og Kåre Sæther.

⁴⁶ *Arbeiderbladet* og *Dagbladet*, begge 02.12.1946

⁴⁷ Erling Carlsen, klarinett, Kees Lahnstein, obo, Ladi Putna, fagott, Per Wang, fløyte, Asbjørn Finess, bratsj og Robert Levin, klaver.

⁴⁸ Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 16.

⁴⁹ Hall omsette sidan Andor Foldes, *Du og jeg og klaveret* (Drammen: Lyche, 1950).

⁵⁰ Operaen blei sett opp ved Det Kongelige Teater i København i 1954 og er omtalt av Hall i rosande ordelag i *Dagbladet* 02.04.1954.

I 1951 arrangerte Ny Musikk to offentlege konsertar i Universitetets gamle festsal – eit rimeleg lokale – med repertoar av Stephàn Lucky, Matyas Seiber, Conrad Beck, Alan Rawsthorne og George Auric og i alt ti musikarar i sving.⁵¹ Same år stilte også Filharmonisk strykekvartett på årsmøtet i Ny Musikk og framførte Knyt Nystedts kvartett. I januar 1952 var den italienske pianisten Alberto Salimbeni på turné i Norden med fleire ulike program. Hall valde det same som den danske seksjonen, eit med ”portugisisk nåtidsmusikk som vi ikke visste noe om”. I jubileumboka skriv ho vidare:

At den... skulle kalle så lite på interessen som det viste seg, kunne én ikke ane, men etter mitt skjønn var det også en orientering av verdi. ... Salimbeni er en fremragende pianist, men det la de færreste kritikere vekt på. At en kritiker til og med ”kritiserte” pianistens antrekk vitnet etter mitt skjønn om en uhyggelig provinsiell innstilling. I stedet for en trang snibel foretrakk Salimbeni en dypblå dress av et mykt italiensk velourlignende stoff. Jeg har ikke tenkt å gå over til å skrive om moter – jeg fikk bare lyst å nevne episoden som et eksempel på alle de mer og mindre pussige vanskeligheter NY MUSIKK kom ut for i årenes løp.⁵²

I mars same år spelte Koppel-kvartetten verk av danske komponistar: Vagn Holmboe, Jørgen Bentzon og Herman D. Koppel ”dessverre for dårlig hus” noterer Hall.⁵³ Fleire av kritikarane gremmer seg ikkje berre over statusen til samtidsmusikken, men til kammermusikken, i Oslo. Elles er dei begeistra over ensemblet og verka som blir spelte – ikkje minst over Vagn Holmboes tredje strykekvartett, som framstår som akkurat ”passe moderne” for fleire. Hans Jørgen Hurum skriv:

”Moderne musikk?” Ja, for så vidt som Holmboe i utpreget grad synes å føle en tidsånd med nervene, men ellers er det nettopp det absolutt gyldige som preger hele hans skapen. ... Og sjelden hører man dissonanser som står så frydefullt på plass. Ja for det skjønne er nettopp det som står på sin plass.⁵⁴

⁵¹ Stephan Barratt Due, fiolin; Ernst Glaser, fiolin; Bjarne Larsen, fiolin; Karl Andersen, cello; Erling Carlsen, klarinett; Birger Valdar, klarinett; Fritz Maltun, horn; Rolf Anthonson, horn; Sverre Thonning Olsen, trompet og Odd Johansen, trombone.

⁵² Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 26.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Aftenposten 21. mars 1952

I oktober same år samarbeidde Ny Musikk med NRKs barnekor og Filharmonisk Selskaps orkester om oppføringa av Paul Hindemiths *Plöner Musiktag*, noko Hall var stolt av. Elles var åra mellom 1950 og 1953 prega av at Hall og styret arbeidde for å få ISCM-festen til Oslo, som eg kjem tilbake til under, noko som dels gjekk på kostnad av konsertaktiviteten i heimlandet. Åra etter at festen var realisert, i 1953, var organisasjonen òg merkt av at det store arrangementet hadde tappa både krefter og pengar.

Men det var ei storhending då Filharmonisk selskap i samarbeid med Ny Musikk i 1954 framførte Arnold Schönbergs *En overlevende fra Warszawa* under leiing av Heinz Freudenthal. Hall hadde opplevd verket på Wiener Festwochen i 1951 og skrive varmt heim om det, både tone-språket "en må bøye seg dypt for" ⁵⁵ og ikkje minst den historiske bakgrunnen, jødehatet:

Sårene er ikke grodd innenfra enda, de kan briste når som helst, det er ikke så underlig at dette verket ikke er blitt allemannseie. ... Men har en fått chansen til å komme det på nært hold, finner en også ledetrådene i det, motivene fra korpartiet til slutt og signalene – de dødsdømtes trosbekjennelse mot bødlenes håndverk: Warszawas ghetto mot Gestapoene og deres håndlangere... I de korte 7-8 minuttene dette Schönberg-verket varer, blir det et rystende symbol på den største tragedie vi har vært vitne til i vår tid.⁵⁶

Alt tyder på at Hall, som også omsette verket, personleg trekte i trådane for å få det sett opp i Oslo. I årsberetninga frå 1954 nemner ho som bakgrunn at berre *Gurre-lieder* og *Verklärte Nacht* av Schönberg tidlegare har blitt framført i byen. Framføringa av *En overlevende fra Warszawa*, med Ola Isene som resitator, var den første i Norden. Konserten inkluderte også Milhauds *Service Sacré*.⁵⁷

I 1954 kom òg Yehudi Menuhin til landet for å spele konsertar med Robert Levin, og tilbaud seg å framføre Bartóks sonate for solo fiolin, pluss

⁵⁵ *Dagbladet* 22.03.1954.

⁵⁶ *Dagbladet* 22.03.1954.

⁵⁷ Dei første framføringane av *A survivor of Warsaw* i Europa var i Paris i 1948, Darmstadt i 1950 og Wien i 1951. Oslo var neste by ut. For meir om dette viser eg til Joy Haslam Calico, *Schoenberg's A Survivor from Warsaw in postwar Europe* (forventa i 2013). Calico observerer at Hall er den einaste av dei norske kritikarane som identifiserer Schönberg som jøde, mens alle kommenterer det openbart jødiske temaet i Milhauds sabbatsmesse. Dette tyder på at det ikkje var kjent i norsk musikkliv at Schönberg var jøde, om enn for den uvanleg internasjonalt og politisk interesserte Hall.

fortelje om han, på ein konsert til inntekt for Ny Musikk. Med det fekk også dette verket – skrive i 1944 til Menuhin – ei tidleg førstegongsframføring i Noreg. På konserten medverka òg andre musikarar utan honorar, i verk av Fauré, Milhaud, Duparc og Britten.⁵⁸ På programmet stod to singlar av Pauline Hall – litt overraskande ut frå mitt kjennskap til desse: ”I Dixieland” og ”Farget kvinne synger til sitt ufødte barn” (sjå 5.2.4, CD2 spor 11 og 12). Så vidt eg kan sjå var dette første og siste gong verk av henne stod på eit Ny Musikk-program i dei åra ho var formann.

Tre medlemskveldar blei òg avvikla i 1954. På ein av dei blei Finn Mortensen tolka for første gong, hans sonate for fløyte solo, opus 6.⁵⁹ På ein annan kom igjen dansk besøk: Johan Bentzon fortalde om ISCMs verksemd opp gjennom åra. På tampen av året blei så verk av Egil Hovland og Hallvard Johnsen urframført, og konsertane baud elles på kammerverk av Poulenc, Barraud, Britten, Alan Frank og Phyllis Tate.⁶⁰

I 1955 var aktiviteten låg – eit par medlemskveldar blei avvikla, ein med den kanadiske pianisten Malcolm Troup med musikk av Heitor Villa-Lobos og Aron Copland, og ein med føredrag av Heinz Freudenthal om jødisk musikk. I 1956 gav Ny Musikk to offentlege konsertar, begge i Universitetets aula, takka vere støtte frå NKF’s propagandafond. Her var Finn Mortensen igjen representert med eit nytt verk, blåsekvintetten, opus 4 – som òg blei tatt ut til ISCM-festen same år.⁶¹ Dette året stod òg Arne Nordheim på Ny Musikk sitt program for første gong, med *Strykekvartett nummer 1*, nyleg urframført på Ung Nordisk Musikkfestival.⁶² I tillegg stod verk av Kjell Krane, Conrad Beck, Vagn Holmboe, Makato Moroï, Elliot Carter, Henri Barraud, Mario Panatero og Mario Peragallo på programma.

Når eg vel å ramse opp desse komponistnamna, av dei fleire nokså ukjente i dag, er det både for å gi eit inntrykk av breidda i det repertoaret

⁵⁸ Randi Helseth, sopran, Gerard Souzay, baryton, Tom Klausen, obo, Guttorm Skjerven og Dalton Baldwin, begge piano.

⁵⁹ Med Alf Andersen. For ei nærare omtale av denne, sjå Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*, s.155ff.

⁶⁰ Meverkande var: Richard Kjelstrup og Jan Berge, begge klarinett; Tom Klausen, obo; Thorleif Nedberg, fagott; Alla Hovden Bache Wiig, klaver; Hallvard Johnsen, fløyte; Erling Carlsen, klarinett; Karl Andersen, cello.

⁶¹ For ei nærare omtale av denne, sjå Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*, s. 104ff.

⁶² For mer om Nordheims kvartettar, sjå ———, *De heftige årene: norsk modernisme 1956-68*, s. 32ff.

Ny Musikk presenterte i Halls formannstid og for å kunne peike på nokre karakteristiske trekk ved det. Som nemnt er det vanskeleg å vite i kva grad konsertprogramma var styrte av formannen og styret eller preferansar og idear frå musikarane. Fleire musikarar hadde studert i utlandet, blitt kjent med ny musikk der og fekk framført han i Ny Musikk. Men den einaste repertoardrøftinga eg har funne protokollført, er frå eit møte i mars 1958. Momenta er kan hende karakteristiske:

Man diskuterte konsertprogrammet og ble enig om å få kopiert Maziarlys sanger med klarinett. Ernst Glaser og Karl Andersen erklærte at Rovsing Olsens trio-noter vanskelig lot seg tyde, og de ville nødig gå i gang med arbeidet, det gjaldt spesielt klaverstemmen. Kari Glaser var lite stemt for Jelinek og E. G. fikk med seg andre noter i steden.

Sjølv om Hall og styret altså måtte ta omsyn til utøvarane sine preferansar i tillegg til praktiske og økonomiske forhold, ser eg det slik at ho sette signaturen sin på Ny Musikk-profilen i si formannstid. Fleire trekk tyder på det. For det første er representasjonen av fransk og franskinspirert musikk stor. Milhaud, Poulenc og Auric frå "Les Six" er mellom namna som går igjen. I tillegg står mange komponistar frå Storbritannia på programma – Britten, Rawsthorne med fleire – og verk frå musikalsk sett sentrale austuropeiske land som Polen og ikkje minst Ungarn, med Bartók. Dessutan kjem land som til då ikkje har stått like sentralt i vestleg musikkliv inn, som Portugal, Brasil, USA, ofte gjennom enkeltutøvarar som gir gratis eller rimelege konsertar.

Ikkje noko av dette er overraskande ut frå Halls preferansar for den franske musikken og motviljen mot det tyske og den dominerande germanske kulturen (sjå òg 3.3.3. og 5.3). Det fortel truleg òg noko om internasjonalsismen i ISCM, som Hall var sterkt knytt til (sjå 6.2.7). Organisasjonen var, særleg etter andre verdskrig, i stor grad eit forum for "alt anna" enn dominerande tysk-austerisk musikkultur. Fransk musikk stod heller ikkje sterkt. På godt og vondt var ISCM òg ein arena for å prøve ut verk både med og utan klassikarpotensiale, frå alle medlemsland.⁶³

For det andre er det påfallande at verk av komponistane av den andre wienerskolen – Alban Berg og Anton Webern i tillegg til Schönberg – rundt 1955 enno ikkje er framførte i regi av Ny Musikk. Unntaket er Schön-

⁶³ Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, s. 73ff.

bergs fiolinkonsert på verdsmusikkdagane i 1953, som blei handplukka av ein internasjonal jury (sjå under) og *En overlevende fra Warszawa*. I tilknytning til det siste verket er det eit spørsmål om Halls iver for det kan ha vore like sterkt politisk og humanitært motivert som musikalsk. Men ho endra syn på han ho opplevde som ein "gold teoretiker" i Berlin (sjå 5.1.1) i løpet av ISCM-festane på 1940- og 1950-talet (sjå 6.2.1).

Den neste framføringa av Schönberg i Ny Musikk-samanheng, i 1956, var likevel ikkje direkte initiert av styret, men kom med ein tysk pianist på turné, Hans Alexander Kaul. På medlemskvelden han besøkte, introduserte han til gjengjeld verk av ikkje berre Schönberg, Berg og Webern, men òg yngre, serielt orienterte modernistar som Pierre Boulez og Luigi Dallapiccola.

Mange innslag i tradisjonen etter den andre wienerskolen blir det likevel ikkje dei to-tre neste åra. Bergs *Wozzeck* blir presentert for medlemma i 1957, via ein platespelar i NRK, tretti år etter at Hall hadde opplevd operaen i Berlin (sjå 5.1.1), men same år som ho var på premieren i Stockholm og skreiv at den var "den største [begivenheten] på musikkens felt her i Norden i den siste mannsalder".⁶⁴ I Ny Musikk-historia går hendinga inn i ei oppsummering slik:

En rekke medlemsaftener samlet bra hus: 1) Konsert med den engelske pianisten Margaret *Kitchin* hos Hanna-Marie Weydahl (moderne engelsk klavermusikk). 2) Konsert og foredrag ved Beatrice og Gunnar *Berg* i det franske institutt. 3) Gjennomgåelse av Alban *Bergs* opera "Wozzeck" i NRK (hele innspillingen under Mitropoulos). 4) Kåseri og demonstrasjoner av nyere nederlandsk musikk ved Dr. A. *Jurres*, direktør for Donemus, Amsterdam.⁶⁵

Då den svenske Kyndel-kvartetten i 1960 framførte eit program med Berg, Bartók og Webern meinte Hall at situasjonen i norsk musikkliv var "flau":

En skal huske at av de tre komponistene hvis produksjon sammen med *Schönbergs* har vært bestemmende for musikkens utvikling i de siste mannsaldre, var *Bartok* den eneste norsk musikkpublikum hadde fått sjanse til å stifte nærmere bekjentskap med. Det er flaut å måtte innrømme det – men *Schönberg* og Alban *Berg* og *Webern*

⁶⁴ Sjå Dagbladet 05.04.1957, sjå òg 6.2.2. Den Norske Opera skulle setje opp operaen for første og hittil einaste gong femten år etter dette igjen, i 1972.

⁶⁵ Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 40.

hadde knapt nådd oss her på berget, år 1960, trass i at de forlengst ble regnet som den 20. århundres klassikere.⁶⁶

På denne tida hadde ein yngre komponistgenerasjon sett sitt preg på Ny Musikk. Som omtalt fekk Finn Mortensen, Egil Hovland og Arne Nordheim frå midten av 1950-talet framført fleire verk i Oslo og på ISCM-festane ute i verda (sjå 6.1.3). Dei medverka òg til at nye postar blei sette på programmet heime. I 1958 føreslo til dømes Nordheim at dei skulle gå gjennom Karl-Birger Blomdahls *Anabase* på ein medlemskveld. Han hadde eit godt opptak og Hall skaffa partituret og anna materiale på lån frå komponisten.⁶⁷ Same år leia Finn Arnestad ein gjennomgang av sin ekspresjonistiske ballettmusikk *INRI*, og elektronisk musikk blei introdusert via Henk Badings *Kain og Abel*.

Dei unge komponistane hadde på slutten av 1950-talet òg skipa eit eige forum for å studere, lytte til og diskutere ny musikk, som dei kalte "Gruppen", inspirert av den svenske samanslutning av modernistiske komponistar, Måndagsgruppen,⁶⁸ der både Kjell Bækkelund og Gunnar Sønstevold hadde vore involverte. Samtidig ønskte dei å drive meir offensivt med konsertar, og såg potensiale i Ny Musikk. Men utskiftingar måtte til. På årsmøtet i 1959 stilte derfor representantar for "Gruppen" mannssterke opp og stemte ved styrevalet. Det førte til at Mortensen og Hovland blei valde inn i lag med Kjell Bækkelund, og at Nordheim fekk ein varaplass.⁶⁹ Hall blei verande i formannsstolen og Ernst Glaser i styret, men han overlet nestleiarvervet til Mortensen, og i praksis tok dei yngste føringa. Hall var tilfreds med dette. Rett nok var ho glad Glaser blei med vidare, "ellers ville jeg følt meg som den rene tippoldemor," skriv ho ein stad.⁷⁰ I eit brev til Blomdahl i 1959 antyder ho at musikkfesten i Roma same år blir den siste ho reiser til som 1. delegert, fordi "vi har fått ungdommen med i styret hvilket ganske sikkert skyldtes en aksjon som var vel

⁶⁶ Ibid., s. 46.

⁶⁷ Ho takkar for lånet i eit brev 30.04.1958

⁶⁸ Sjå Bo Wallner, *Vår tids musikk i Norden* (Stockholm: Nordiska musikförlaget, 1968), s. 182ff. Og Christina Tobeck, *Karl-Birger Blomdahl* (Göteborg: Musikhögskolan, Göteborgs universitet, 2002), bd I s. 141ff.

⁶⁹ Dei som gjekk ut var Kristian Lange, Kåre Siem, Robert Levin og Alla Hovden Bache-Wiig.

⁷⁰ Brev til Sverre Bergh 05.02.1959, NB Hs. 673

forberedt, men som jeg mener var til det beste.”⁷¹ Til Mortensen skreiv ho etter et par år:

Jeg er veldig glad for at Ernst og jeg fikk lokket deg fram den gangen, uten å ha villet tenke en nedsettende tanke om det styret som var den tiden, følte vi at en forandring, og helst en mer gjennomgripende var nødvendig, det var en pyntelig form for mytteri, men det førte til et fint resultat, får en si.⁷²

Yngre krefter og meir blest

I 1959 kom med andre ord eit generasjonsskifte i Ny Musikk. Hall hadde enno vervet som formann, men nestformann Mortensen og dei nye styremedlemmane tok føringa. Derfor vil eg i rammene av denne framstillinga berre ta fram nokre generelle trekk ved arbeidet vidare, og Halls kommentarar til dei.⁷³

Først og fremst innebar skiftet ei sterk revitalisering, med auka konsertverksemd, meir eksperimentelt moderistisk repertoar og meir blest. Noko av det første det nye styret sette i gang med, var å skaffe støtte til ein serie abonnementskonsertar. Dei hadde hell hos ”de mer eller mindre glade givere *Oslo Kommune, Kirkedepartementet og Norsk Komponistforening*” skriv Hall, som personleg møtte ordføraren om saka. Samtidig sytte styret for å få produsert ei lita brosjyre om Ny Musikk, designa av arkitekt Sverre Fehn, og like før den første konserten inviterer det til pressekonferanse. Det blir oppslag i fleire aviser: ”Ny musikk’ fram i lyset” er overskrifta i *Vårt Land*, ”... på offensiven”, skriv *VG*, ”...appellerer til ungdommen” ei tredje avis og *Morgenposten*: ”Ny musikk er utrolig lett å oppfatte, viss folk bare gad å høre”.⁷⁴

Halls glede over konsertserien pluss eit varsel om at ho snart vil trekkje seg tilbake – ”jetz muss die Reihe an die Jugend kommen” – blir formidla heilt til presidenten i ISCM, Heinrich Strobel:

Die Norwegische Sektion hat endlich erreicht ökonomische Stütze sowohl vom Staat wie von der Stadt Oslo zu Gewinnen. Zum ersten Male unserer Existenz haben wir eine Reihe Abonnementskonzerte

⁷¹ Brev 27.04.1959, SRG T26

⁷² Brev frå januar 1961, sitert frå Nesheim, *De heftige årene: norsk modernisme 1956-68*, s. 39.

⁷³ Meir om denne generasjonen, sjå *Ibid.*

⁷⁴ Klipp frå Ny Musikk's protokoll, 18.09.1959

(für 1959/60) vorbereiten können. Die in Januar nuerwählte Vorstand hat sich sehr tatkräftig erwiesen.⁷⁵

På abonnementskonsertane blei fleire modernistiske klassikarar omsider oppførte i Noreg. Til høgdepunkta – ikkje minst for Hall – hørte ei framføring av Straviskijs *Vårofferet* i mai 1960, "et av vår tids mest skillsettende verker som ikke hadde vært oppført tidligere i Norge i sin riktige skikkelse."⁷⁶ Hall rapporterer:

Det var et mektig løft for NY MUSIKK, både kunstnerisk og økonomisk, styret led mange kvaler, men alt ordnet seg til slutt, og oppførelsen ble en veldig suksess, i Aulaen slo det ut en begeistring som jeg ikke ofte har opplevd maken til.⁷⁷

I løpet av få år frå 1960 blei også Stravinskijs *Salmesymfoni* og fleire verk av Webern framført, mellom anna *Fünf Kanons opus 16* (sjå 6.3), i tillegg til fleire verk for strykekvartett. Alban Bergs fiolinkonsert blei førstegongsframført i Noreg i 1961, same år som Schönbergs blåsekvintett, og året etter – femti år etter urframføringa – var *Pierrot Lunaire* omsider å høre på konsert i Oslo. I tillegg blei verk av yngre modernistar sette opp, som Iannis Xenakis, Pierre Boulez og Isang Yun, side om side med urframføringar av norske og nordiske unge komponistar.

Mortensen hadde òg knytt kontakt med Karlheinz Stockhausen på sommarkurs i Darmstadt, og fekk stelt i stand eit besøk av han, pianisten David Tudor og slagverkar Cristoph Caskel i 1960. Hall, som kjente Stockhausen og den elektroniske musikken frå ISCM internasjonalt (sjå 6.2.6), skreiv frå konserten i Store studio:

For første gang fikk norsk publikum og norske musikere den elektroniske lydkunst tett innpå livet. For mange ble det kanskje et sjokk. Personlig tror jeg at det ble sådd et frø denne kvelden, og at det hos noen hver rørte seg en uro i sjelen. Jeg vil gjerne tilføye at

⁷⁵ Brev 22.04.1959, DK-Kk Haefeli. "No må turen kome til ungdomen"... "Den norske seksjonen har endeleg klart å få økonomisk stønad både frå staten og Oslo kommune. For første gong i levetida vår har vi kunna førebu ei rekkje abonnementskonsertar (for 1959/60). Det styret som blei valt i januar, har vist seg svært handlekraftig" (mi oms.)

⁷⁶ *Vårofferet* blei framført av Filharmonisk selskap orkester i Oslo i 1932, og gjorde lykke. Eg har ikkje greidd å finne ut på kva grunnlag Hall hevdar at det den gongen ikkje blei gjort i "sin riktige skikkelse" som i 1960. Sjå Huldtt-Neystrom, *Fra munkekor til symfoniorkester: musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*, s. 299f.

⁷⁷ Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 45.

det var tre usedvanlig sympatiske, muntre og målbevisste musikere vi lærte å kjenne i de dagene besøket varte.⁷⁸

Her er det verdt å merke seg den indre uroa ho meiner konserten skapte. Dette er eit trekk ved det *moderne* i musikken for henne – og har vore det sidan ho møtte Debussy før første verdskrig – at ein ikkje veit kor han skal vidare. Samtidig uttrykkjer Hall i ein alder av over 70 år stadig glede over provokasjonar i seg sjølv. Ein stad heiter det: "Seksjonen var begynt å irritere! Det tok vi som et godt tegn."⁷⁹ Ho forsvarer òg Nam Jun Paik når hans performance på Kunstindustrimuseet hausten 1961 blir ein skandale. Seansen skildrar ho slik:

Den 27. september opplevde man denne bisarre koreaneren i full utfoldelse... der blant annet et gammelt piano ble obdusert, publikum bombardert med erter, diverse tilskuere innsåpet og oppklippet, og hvor Paik etter endt dåd (hvori innbefattet klaverspill) druknet sine sorger i et velfylt badekar.⁸⁰

Hendinga fekk store oppslag i aviser og vekeblad, mange på framsidene, og kritikarane freste. Hall blei – sjølv om ho hadde gått av som formann – seinare utfordra til å forsvare det heile i NRK. Ho svarte med at ho ikkje hadde noko å forsvare, ho viste ganske enkelt til at det var Ny Musikks plikt å "lansere det som er aktuelt i det internasjonale musikkliv."⁸¹ I jubileumsboka framstår ho ikkje som personleg oppglødd over Paik, men ho tar det han representerer på alvor:

Nøkternt sett er slike fenomener som Paiks selsomme påfunn og Fluxus-bevegelsen som den danske seksjonen brente seg på, klare symptomer på den situasjonen tonekunsten i dag befinner seg i, rådvillheten, usikkerheten, den brennende lengsel etter å finne fotfeste, alle de konflikter som løper ut i en fortvilet trang til å utfordre. Jeg drister meg til å påstå at det ligger mer alvor bak de Paikske sprell enn mye av det som i dag aksepteres av de høyere musikalske dignitærer i diverse land.⁸²

Djup uvisse og konfliktstoff kan altså liggje til grunn for det som provoserer etablissementet – og nærmast er viktig av den grunn. På den

⁷⁸ Ibid., s. 48.

⁷⁹ Ibid., s. 44.

⁸⁰ Ibid., s. 50

⁸¹ NRK TV 15.01.1964

⁸² Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 50-51.

andre sida er det vanskeleg å hevde at performancekunst er ein del av "hennar" modernisme. Den hører til ein ny generasjon, mens Hall representerer ein som òg er på veg ut, også av ISCM internasjonalt. Organisasjon hadde i liten grad fanga opp den mest banebrytande modernismen utover på 1950-talet. Nokre få av impulsane frå Darmstadt blei formidla – via Stockhausen og Boulez – mens komponistar som John Cage, Witold Lutoslawski og Iannis Xenakis først blei presentert på ISCM-festar tidleg på 1970-talet (sjå òg 6.2.7).⁸³ Det var denne organisasjonen som i hovudsak utgjorde Halls internasjonale nettverk, og som ho hadde sterk tilknytning til både som delegat, kritikar og – etter alt å døme: som privatperson.

6.1.3. Internasjonal krise – norsk fest

Alt tyder på at kontakten med ISCM internasjonalt var svært viktig for Hall, så viktig at han frå tid til anna nok har gått på kostnad av aktiviteten i heimlandet. I jubileumboka, protokollane og korrespondansen i Halls formannstid i Ny Musikk, tar faktisk stoff om det internasjonale arbeidet størstedelen av plassen. Det dreier seg om verka som skal veljast ut og sendast til juryen for ISCM-festane og om kven som skal reise dit som solistar og dirigentar. Det blir referert frå delegatmøta under musikkfestane og vist til diverse tiltak for å skaffe pengar til reise og opphald for formannen og eventuelt fleire, i Palermo, København og så langt vekk som Haifa. I protokollane frå det nye styret frå 1959 – som generelt er meir samvitsfullt ført enn åra før – ser diskusjonane på styremøta til å handle langt meir om repertoar, økonomi, PR og praktiske omstende rundt konsertane i Oslo. Rundt 1960 kjem altså ikkje berre yngre krefter og dristigare repertoar – inkludert meir nytt norsk – inn i Ny Musikk, det er òg eit skifte av *interesse* – mot norsk publikum.

Det er ikkje usannsynleg at Hall hadde ei sterkare oppleving av å nå fram i internasjonale fora enn i Oslo. Mens det var hard kamp om pengar, publikum og anerkjenning i den vesle hovudstaden, fekk ho i ISCM eit større fellesskap av samtidsmusikkinteresserte frå heile verda, der ho ser ut til å ha blitt møtt med respekt. Ho erfarte igjen og igjen at verka den nasjonale juryen tok ut, blei tatt vidare til ISCM-festane, og at dei til dels

⁸³ Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, s. 286ff.. Sjå òg 6.2.

fekk betre respons der enn heime. På eit tidspunkt skulle ho dessutan få ei nøkkelrolle i den internasjonale organisasjonen, som var ramma av ei krise det året ISCMs musikkfest blei lagt til Oslo.

Norske verk hevdar seg

Etter dei innleiande komplikasjonane med medlemskapen, kunne den norske seksjonen for første gong sende inn verk til ISCMs musikkfest i London i 1946. Ingen blei tatt ut då, men til festen i København i 1947 kom to med, Fartein Valens *Sonetto di Michelangelo* og Harald Sæveruds *Galdreslått*en, begge for symfoniorkester. Dette var ein triumf for den unge ISCM-seksjonen. For komponistane, og særleg Valen, var det òg starten på ein raskt veksande internasjonal karriere.

Fiolinkonserten hans blei tatt ut til festivalen i Amsterdam året etter, og denne gongen står Hall på for at Valen skulle oververe framføringa. Ho overtaler han, bestiller billetter og minner han samvitsfullt om praktiske ting som å søke om gulden.⁸⁴ Det var innsatsen verdt og framføringa, med Ernst Glaser som solist og Øivin Fjeldstad som dirigent, blei ein suksess. I ettertid var Hall ikkje redd for kalle det som skjedde i København og Amsterdam for epokegjerande :

Valen ble med ett slag kjent over hele verden i 1947. Det var på I.S.C.M.-festen i København. Det kom folk fra alle kanter av verden, som hadde hørt mer enn vi hadde hørt, og alle fremhevet Valen som noe av det beste på festen. Året etter ville han ikke sende inn noe verk, han våget ikke. Var redd for å vekke kritikk hvis han deltok to år på rad. Men vi sendte uten hans vitende hans fiolinkonsert ... og da hendte det forunderlige at Valen reiste til Amsterdam, til og med med fly. Han, som nesten aldri var vekk fra Valevåg...⁸⁵

I Amsterdam blei også Klaus Egges klavertrio framført, men det er tydeleg at Hall er mest stolt av og yter størst innsats på vegner av Valen.⁸⁶ Ho spør òg om han vil bli med til Palermo året etter, men då har han fått nok.⁸⁷ Til Palermo sendte den norske juryen i alt seks verk, av Sæverud,

⁸⁴ Brev 17.03 og 21.04.1948, NB Hs. 277

⁸⁵ *Norsk Dameblad* 18.03.1959

⁸⁶ Ho er "trass i alt litt barnslig", skriv ho i brev 02.02.1948, NB Hs. 277, truleg som eit vink til at ho synes Egge, som òg leiार komponistforeininga, har makt nok i norsk musikkliv. Sjå òg 4.2 og under.

⁸⁷ Brev frå Valen 02.09.1948, NB Hs. 442

Egge og Knut Nystedt, men dei kom bort i posten og blei derfor ikkje vurderte av den internasjonale juryen. I 1950 blir Noreg til gjengjeld representert i Brussel, Egge med *Symfoni nr. 2* og Sæverud med *Symfoni nr. 5*. Dei neste åra går desse tre komponistane igjen: Valens *La Isla de las Calmas* blir framført i Frankfurt i 1951 og Egges *Klaverkonsert nr. 2* i Salzburg i 1952. På musikkfesten i Oslo i 1953 blir både Valens *Le cimetière marin*, Sæveruds klaverkonsert og Per Hjort Albertsens *Sonatine for klarinett og piano* framførte.

Eg vil ikkje gå nærare inn på desse verka eller mottakinga av dei ute, men dei er verdt å nemne for å vise kor raskt den norske seksjonen, med Hall i spissen, gjorde seg gjeldande i ISCM internasjonalt. Også den yngre generasjonen norske komponistar kom tidleg på banen: Ein kvartett av Knut Wiggen blei framført i Baden-Baden i 1955, Mortensens blåsekvintett i Stockholm i 1956, Hovlands *Concertino* i Strasbourg i 1958 og Mortensens *Fantasi og Fuga* i Köln i 1960.

Hall sendte aldri nokon eigne verk til juryering. I eit brev til Valen sukkar ho over at kollegaene i ISCM knapt veit at ho er komponist. Bakgrunnen er at Sæverud er valt ut til den internasjonale juryen, ikkje ho:

De mange herrer i ISCM kjenner meg ikke som praktiserende musiker og vet ikke om jeg har greie på slike ting som partiturer osv. Nå fikk de i Kbh. høre til å konstatere at Sæverud kunne sitt håndverk.⁸⁸

Valen oppmuntrar henne til å sende inn *Verlaine-suiten*, som han set stor pris på, men dette ser ikkje ut til å ha blitt noko av. Hall kan slik neppe skuldast for å ha brukt organisasjonen til å promotere seg sjølv som komponist. Til gjengjeld var ho aktiv i å promotere andre. Eit avsnitt frå årsmeldinga for 1952, under overskrifta "Propaganda", kan tene som døme:

Gjennom ISCMs kontakter har det lyktes formannen under et besøk i Wien i mars-april i fjor å få anbragt en del note-materiale hos rette vedkommende. Klaus Egges trio ble oppført i sesongen 51/52 og det er utsikt til at flere ting vil følge etter. I Salzburg fikk formannen høre til å lage et kåseri om norsk musikk for kringkastingssstasjonen

⁸⁸ Brev til Valen 07.07.1947, NB Hs. 277 I løpet av Halls tid i ISCM, fram til 1960, sat éi kvinne i juryen: Nadia Boulanger (i 1932, 1934 og 1951). Mellom 1923 og 1980 sat i alt 182 komponistar i juryen, tre kvinner kom òg til i 1979 og 1980. Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, s. 610ff.

til Rot-Weiss-Rot og leverte en del norske innspillinger. Den fungerende musikkseksjon har tatt seg av saken og det vil ytterligere bli sendt båndopptak av norsk folkemusikk.⁸⁹

Eit intervju med *Norsk Dameblad* i 1959 gir òg eit levande inntrykk av utvekslinga i og med ISCM:

- Det er vel ikke bare musikken som trekker på disse festene?
- Det morsomste er at man treffer så mange mennesker fra andre nivåer og kulturer. Det er i grunnen det viktigste.
- Og vinner venner fra hele verden?
- Ja. Jeg har en kolossal korrespondanse. De skriver helt fra Australia og vil ha norske noter. Jeg har nettopp fått en bestilling fra Amerika på alt av norsk kammermusikk.
- Så disse festene er litt nyttige også, og altså ikke bare fornøyelse?
- Det fører masse arbeid med. Jeg må til og med være visergutt og bære pakker til postkontoret.
- Og disse notene blir spilt?
- Naturligvis. Når vi oppfører et annet lands musikk her, gjør de gjerne gjengjeld. Et japansk verk gjorde sånn lykke at det ble oppført her to ganger. I takknemlighet oppførte japanerne Fartein Valen.⁹⁰

Tre invitasjonar og ein redningsaksjon

I tillegg til jury- og formidlingsarbeidet var Hall aktiv på delegatmøta som fann stad i tilknytning til ISCM-festane, frå første runde i Warszawa i 1939 (sjå over), og vidare frå då hennar norske seksjon var endeleg godkjent i 1946. Dei første åra etter krigen ser bidraga hennar først og fremst ut til å ha vore den årlege rapporten frå seksjonen. Ho fortel om ei lita gruppe med rundt 70 medlemmar og dårleg økonomi, men konkluderer alltid optimistisk.

På møtet i Brussel i 1950 kom så det som må ha blitt oppfatta som eit temmeleg dristig framlegg frå norsk hald: kan neste års ISCM-fest leggjast til Oslo? Hall og styret hadde fått positivt svar frå kyrkjedepartementet om at dei ville støtte arrangementet, og reklamerte med eit lite,

⁸⁹ Ny Musikk's protokoll oktober 1952, RA/PA 1445

⁹⁰ Norsk Dameblad 18. mars 1959. Eg går ut frå at det japanske verket Hall viser til er Makato Moroïs partita for fløyte solo, som Alf Andersen framførte ved fleire høve. Valens *Kirkegården ved havet* blei framført med hell i Tokyo i 1954, i regi av Rameau Chamber society, iflg. brev frå Takashi Takezarwa 27.10.1954, NB Hs. 442

men godt symfoniorkester og elles alle fasilitetar ein kan vente seg av ein europeisk hovudstad. Ho forsikra til og med at:

The climate had nothing to do with the North Pole, and in June (...) the days were very long and the sun did not set.⁹¹

Det kom òg invitasjonar frå den austerriske seksjonen, til Wien, og frå den tyske, til Frankfurt. Den tyske seksjonen var tatt inn i ISCM igjen frå året før, etter å ha vore forboden av Hitlerregimet frå 1933 og så ekskludert fram til dei hadde gjort det klart at ingen av medlemmane hadde vore med i NSPD eller nazifisert på andre måtar.⁹² I 1950 var tida tydelegvis mogen for ein endå meir forsonande gest. Den nederlandske delegaten Guillame Landré blir referert slik:

Between 1940 and 1945 painful events had occurred and their traces had not yet been wiped out. It was the Society's duty to receive the German musical circles in good faith and to renew the bonds with young musicians in that country.⁹³

Etter dette trekte austerikarane sin invitasjon "since the relations broken off during the war should be renewed as soon as possible", og avstemminga fall i Frankfurts favør med tolv stemmer. Hall var opprørt over dette, men noterte i det minste at Sverige, Danmark, Jugoslavia og Israel stemte for Oslo.⁹⁴

Året etter er ho igjen frampå. Denne gongen får invitasjonen frå Austerrike tilslutning, men utan at ho blir opprørt. Å ville leggje 30-årsjubileumsfesten til Salzburg, byen der ISCM blei skipa, var så rimeleg at den norske invitasjonen blei trekt. Men så, i 1952, fekk Hall tilslag.

Då var til gjengjeld ikkje stemninga den beste. Dei fleste var samde om at programmet på jubileumsfesten – som inkluderte verk frå *alle* medlemslanda – var blitt for langtekkeleg. At alle seksjonane var

⁹¹ Referat i Haefeli-arkivet, DK-Kk.

⁹² Sjø Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, s. 199f. Haefeli er svært kritisk til ideane om at ISCM kunne vere ein "upolitisk" organisasjon, mellom anna fordi dei før krigen arrangerte tre musikkfestar under Mussolinis proteksjon. Diskusjonen er interessant, men tangerer ikkje Halls verksemd anna enn på dette punktet, så eg vel å ikkje gå vidare inn i han her.

⁹³ Referat i Haefeli-arkivet, DK-Kk.

⁹⁴ Årsberetning 1950 og Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 23f.

representerte, sikra tydelegvis ikkje kvaliteten på konsertane. Profilen blei snarare utflytande og repertoaret neppe moderne nok for ISCM.

I tillegg sleit organisasjonen med dårleg økonomi. President Edward Clark, som stod ansvarleg for dette, erklærte at han ikkje ville stille til gjenval. Heller ingen andre ville ta på seg vervet, og det blei til slutt stilt spørsmål om organisasjonens vere eller ikkje vere. Når det likevel ikkje blei fleirtal for å leggje ned, blei løysinga – etter at Oslo einstemmig var valt som neste års festby – å definere komiteen som skulle arrangere festen som eit interimsstyre. Framlegget kom frå leiaren av den svenske seksjonen, Sten Broman, som erklærte at han håpa festen ville bli så god at han garanterte ISCMs liv vidare. Hall, som med eitt var blitt både arrangør og leiar av interimsstyret skriv at "Det siste var nok spøkefullt ment, men det gikk meg kaldt nedover ryggen..." I boka hennar held historia fram slik:

Det ble en hektisk vinter for NY MUSIKK!

Interimstyret måtte møtes i årets løp, det forelå en mengde til dels ganske delikate oppgaver. Og som Chairman ble det jeg som måtte foreta de lange reiser, en gang til Amsterdam og tre ganger til London, fire turer gjennom orkanaktig storm på Nordsjøen, men det gikk bra... Samarbeidsånden var prima og det ble spennende dager.⁹⁵

Hall gir først og fremst Benjamin Frankel æra for det gode arbeidet i interimsstyret. Haefeli meiner heile gruppa er å takke – ikkje minst sekretæren, Mona Glasser – og same kva blir det i Oslo i 1953 slått fast at ISCM er gjennom det verste og kan gå vidare.⁹⁶ Litt av æra for dette skal truleg òg Hall ha, som primus motor for musikkfesten.⁹⁷

Festsuksess: ISCM i Oslo 1953

Det blei nok å ta tak i for Hall og styret i Ny Musikk hausten 1952. Dei vendte seg til kronprinsesse Märtha med spørsmål om ho ville vere den

⁹⁵ Ibid., s. 29.

⁹⁶ Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, s. 299f.

⁹⁷ Halls rolle her er det nærmaste ISCM kjem å ha hatt ein kvinneleg president i åra mellom 1923 og 1980. I presidentens råd var to kvinner til aktive i åra 1952-53, Mona Glasser og Edith Goldschmidt. Både før og etter dette var mannsdominansen massiv. Sjå Ibid., s. 617ff.

høge beskyttaren av ISCM-festen og hadde ei rad møte med departement og kommune og andre instansar som kunne tenkjast å støtte arrangementet økonomisk. Kronprinsessa svarte ja, mens styremaktene tydelegvis ikkje var like enkle å be – ikkje om *nok*. Seint på hausten 1952 hadde Ny Musikk dekning for om lag halvparten av dei budsjetterte utgiftene.⁹⁸ Parallelt hadde Hall og styret vore i forhandlingar med Filharmonisk selskaps orkester, som var leigd inn til heile musikkfesten, med festspela i Bergen og TONO. Også dei første festspela i Bergen skulle gå av stabelen i 1953, frå 1. juni, og tidspunktet kolliderte med ISCM-festen. Endå verre var det at CISAC – den internasjonale samanslutninga TONO hørte til i – flytta sin kongress frå Oslo til Bergen til same tid. Etter mange møte og samtalar enda det med at opninga av ISCM-festen blei flytta eit par dagar, så overlappet blei noko mindre.

Utover vinteren strøymde så partitur frå fjern og nær inn til vurdering i den internasjonale juryen, som heldt møte i Oslo i januar og tok ut i alt 27 verk til framføring.⁹⁹ I tillegg handplukka juryen tre verk dei meinte hadde særleg interesse, av ulike årsaker: Arnold Schönberg, død i 1951, hadde ein heilt eigen status som "stamfar" for ISCM og blei representert med sin fiolinkonsert, sjølv om det braut med prinsippet om at alle verk skulle vere av nolevande komponistar (sjå òg 6.2.1). Gian-Francesco Malipieros *Passacaglia* kan ha vore lagt inn som ein særleg venleg og tilgjengeleg type ny musikk – kan hende med tanke på publikum i Oslo. Til å representere den franske seksjonen, som var inaktiv og ikkje sjølv hadde sendt inn noko, blei André Jolivets konsert for trompet, klaver og orkester tatt ut. Med nokre av verka følgde solistar frå andre land, men i fleire tilfelle blei det den norske seksjonen sitt ansvar å skaffe dei musikarane som måtte til.

I løpet av åtte dagar, frå 28. mai til 5. juni 1953, blei det sett opp tre orkesterkonsertar, to kammerkonsertar og ein konsert med kammerorkester. I tillegg blei det arrangert ein minnekonsert for Fartein Valen, som døde hausten 1952. Han blei òg mint ved at *Kirkegården ved havet* blei

⁹⁸ 24000 av 50 000 iflg. årsberetning for 1952, protokoll RA/PA 1445.

⁹⁹ I juryen sat Conrad Beck (Sveits), Sten Broman (Sverige), Roman Palester (Polen, p. t. Paris), Matyas Seiber (Ungarn, p.t. London), Luigi Dallapiccola (Italia, ikkje til stades på møtet i Oslo) og Øivin Fjeldstad (Noreg). Hall var altså ikkje formelt i juryen, men får personleg æra for å ha sikra Malipieros ferske verk til musikkfesten (*Dagbladet* 10.03.1953).

sett opp på hovudprogrammet. Alle konsertane trekte godt med folk, fleire var utselde, og merksemda frå presse både i inn- og utland var overveldande. I dagane rundt opninga er det bilete av Hall og dei andre i direksjonskomiteen på framsida av fleire aviser, under overskrifter som "ISCM-festen i Oslo betydeligere enn Salzburg 1952!"¹⁰⁰ og "Vår tids musikk demonstreres og diskuteres. Musikkmenesker fra hele verden til kongress og konserter i Oslo."¹⁰¹ I nokre intervju tar Hall ei oppdragande rolle:

Folk er vanedyr, det er pur dovenskap at publikum ikke vil høre moderne musikk som krever visse anstrengelser for å bli forstått i første omgang, i motsetning til litteratur, kunst og teaterforestillinger, publikum er plutselig åndelig doven når det gjelder ny musikk.¹⁰²

I andre intervju innleier ho i det minste i ein noko mildare tone:

Jeg tror ikke folk behøver å være redd for ny musikk. Det hele er et spørsmål om å legge godviljen til... Det er nesten pinlig å måtte minne om det, men vel, la oss like godt få sagt det én gang til at praktisk talt all musikk er blitt skjelt ut mens den var ny. En innvending som stadig går igjen er at vår tids musikk mangler melodi. Ha, som om ikke akkurat det samme ble sagt på Schuberts tid?¹⁰³

Vidare understrekar ho at det er ISCM si plikt å gi den nye musikken ein sjanse til å bli framført, og viser til kva organisasjonen har hatt å seie for forståinga av store komponistar som Hindemith. Hall legg òg vekt på at ISCM skal femne vidt:

Det står uttrykkelig i ISCMs statutter at det skal være et allsidig bilde av ny musikk disse festene skal gi. Det skal ikke være noen favorisering av en eller et par bestemte retninger.¹⁰⁴

I opningshelsinga den første kvelden, kjem dei internasjonalistiske ideala fram, med ei enno hard etterkrigstid og den kalde krigen – som hindra austeuropiske komponistar i å delta på ISCM-festen – som bakgrunn:

¹⁰⁰ *Morgenbladet* 28.05.1953

¹⁰¹ *Dagbladet* 29.05.1953

¹⁰² *Morgenposten* 20.05.1953

¹⁰³ *VG* 20.05.1953

¹⁰⁴ *VG* 20.05.1953

Det er så ofte sagt at kunsten kan leve sitt liv uavhengig av politikk, men det vet vi nu ikke er sant... La oss allikevel håpe at ISCMs formålsparagraf litt etter litt må bli til virkelighet, så musikklivet kan blomstre utover grenser, politiske partier, rase og religion.¹⁰⁵

Så opna ISCM sin 27. festival med urframføringa av Malipieros *Passacaglia*, før solist Tibor Varga entra podiet med fiolinkonserten til Schönberg. Vertslandet var representert med Harald Sæveruds klaverkonsert, med Robert Riefling som solist. Racine Frickers fjerde symfoni runda av – og alt var i hendene på dirigent Øivin Fjeldstad og Filharmonisk selskaps orkester. Med dette var òg spennvidda i repertoaret for dei komande dagane varsla.

6.1.4. Eksperimentelt, musikantisk – og reaksjonært?

Korleis oppfatta så publikum repertoaret på musikkfesten, kva slags modernitetar møtte det der? For å gi eit inntrykk av dette, har eg gått gjennom eit breitt utval omtalar, primært norske kritikkar, som det var mange av. Til hjelp med å sortere måten verka blir kategorisert på, har eg lånt eit grep frå ei nær samtidig kjelde. I ein artikkel i *Dansk Musik Tidsskrift* i 1947 delte kritikar Frede Schandorf Petersen verka frå ISCMs musikkfest i København same år, inn i desse fire kategoriane (og kommenterte representasjonen av dei i parentes):

- 1) En reaktionær og folkloristisk betonet (der var i Mindretal)
- 2) En diverterende (der havde et lille Flertal)
- 3) En seriøs musikantisk (i hvilken man fant det mest gedigne musikalske stof)
- 4) En moderne eksperimental (der rummede alle Slags musikalske Form- og Stofforsøg)¹⁰⁶

Dette er sjølvsagt grove kategoriar, og mange verk vil falle mellom eller i fleire av desse. Men ei slik gruppering er likevel nyttig for å systematisere nokre trekk ved repertoaret på ISCM-festane, i 1953 som i

¹⁰⁵ *Aftenposten* 19.05.1953. Dette blei sitert nesten ordrett likt i fleire aviser.

¹⁰⁶ Petersen, "http://dvm.nu/periodical/dmt/dmt_1947/dmt_1947_04/iscms-21-musikkfest-i-k%C3%B8benhavn-29-maj-4-juni-1947/." (lesedato 29.11.2010)

1947. Eg vil derfor bruke dei her, i omvendt rekkjefølgje av den over, og i ein noko modifisert variant i neste kapittel, 6.2, når eg kjem til Halls ytringar om repertoaret på dei andre ISCM-festane. Der vil eg òg utdjupe noko nærare kva eg meiner kjenneteiknar kvar kategori i forhold til hennar syn på musikken og det moderne. Gjennomgangen i denne runden tener først og fremst til å sortere og presentere eit utval sitat frå omtalane i norsk presse i 1953.

Kort fortalt ser kritikarane ut til å fordele dei tretti verka på mønstringa i Oslo om lag likt mellom den moderne eksperimentelle, den seriøst musikantiske og den diverterande kategorien, men eit lite fleirtal i sistnemnde gruppe. Den reaksjonære og folkloristiske – som norsk publikum var vel vant med – var i klart mindretal. Denne fordelinga er om lag som i København i 1947, men det norske publikummet – her representert ved kritikarstanden – hadde hatt langt færre høve enn dei danske til å møte den nyaste musikken på konsert.

1) *Det moderne eksperimentelle*

På opningskonserten i Oslo var heilt tydeleg mest spenning knytt til den fremste representanten for *det moderne eksperimentelle*, Arnold Schönberg, og hans fiolinkonsert.¹⁰⁷ Tolvtoneteknikken ser ut til å vere eit kjent fenomen, men i langt større grad av omtale enn frå konsertar. Fleire kritikarar uttrykkjer ei nærmast skrekkblanda forventning til å oppleve han "live", slik som Stener Kolstad:

Den store østerriksk-amerikanske komponisten har fått ord for å være den uforståeligste av alle "moderne" musikere, som ytterliggående representant for den atonale retning i musikkhistorien har han stått på en utsatt post. Og så viser det seg – som så mange ganger før – at det ikke er midlene, men *måten* som er det avgjørende. God kunst, god musikk er det som gir tilhøreren kontakt med opphavsmannens sinn – eller sjel...¹⁰⁸

¹⁰⁷ For ein annan gjennomgang av responsen på denne kategorien, sjå Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*, s. 123ff.

¹⁰⁸ *Dagbladet* 29.05.1953

Klaus Egge kallar Schönberg for "fanatiker" og skriv om musikk som ikkje "går", men "presser seg inn i en". Men som dei fleste av kollegaene lar han seg overtyde av det ekspressive ved fiolinkonserten:

Motivdelene kastes i ville intervallsprang over strengene og uhyre spissfindig er formskjemaet disponert. Men det er ikke først og fremst dette enorme tekniske apparatet som imponerer oss. Det er faktisk den lidenskapelige hengivelse i uttrykket.¹⁰⁹

Fartein Valens atonalitet i *Le Cimetière marin* (Kirkegården ved havet), som Finn Ludt kallar det mest "radikale" av verka på kammerorkesterkonserten,¹¹⁰ er meir kjent og tiltalende for norske kritikarøve. Thorleif Eken, som skildra Schönberg som "lite hjertelig" skriv om verket:

Når alt kommer til alt er det måten å bruke tolvtonerekken på det kommer an på. I Valens musikk går en strøm av varme gjennom det stadig pulserende rytmedrag og i de forskjellige stemmer merker man fin melodisk linjeføring.¹¹¹

På ekstrakonserten til minne om komponisten får han òg mange lovord, sjølv om nokre meiner programmet la for stor vekt på eldre verk på kostnad av det siste han hadde gjort. I den grad tonespråket møter innvendingar, er det fordi det framstår som vanskeleg å syngje, både i romanse- og korformat.

Utøvarane verkar i det heile tatt vesentlege for om den eksperimentelle musikken overtyder eller ikkje. Makoto Morois partita for solo fløyte begeistrar dei fleste, mykje takka vere Alf Andersens fløytespel:

Komponisten sogner til tolvtoneteknikken og musikkens mangel på tonalt sentrum gir den en helt improvisatorisk karakter, med frie intervallsprang og kantet melodikk. Det var en grasiøs tonelek... i en overdådig virtuos fremførelse, der både lyrisk følsomhet og festlig temperament kom til orde.¹¹²

Anne Brown og Robert Levins tolking av Milton Babbitts intrikate songsyklus *Du*, i streng seriell tolvtonestil, får òg skryt – men i dette tilfellet reddar det ikkje verket frå hets – som her frå Dag Winding Sørensen:

¹⁰⁹ *Arbeiderbladet* 29.05.1953

¹¹⁰ *Morgenbladet* 02.06.1953

¹¹¹ *Morgenposten* 02.06.1953

¹¹² Stener Kolstad i *Dagbladet* 01.06.1953

Teksten [av August Stramm] var affektert og meningsløs, heller ikke morsom og musikken ytterst treffende. Men hvorfor alt dette besvær med "videreføring og kombinasjon av Schönbergs og Weberns teknikk" når man lettere kan tørre støv av klaveret uten engang å synge til? ...

Robert Levin akkompagnerte – sikkert riktig – i zikk- når Anne Brown sang, i zakk, det virket fortreffelig i sin genre.¹¹³

Også Egil Hovland, som seinare skulle komponere nokre få verk i tolvtonestil, er skeptisk. Han kallar *Du* for:

en hysterisk episode i syv ensformige og kjedelige deler. Når den atonale stilen får så vanvittige utslag, er det at en for alvor tviler på dens betydning for framtiden.¹¹⁴

Om brasilianske Roberto Schnorrebergs klaversonate skriv Robert Riefeling at han var i "stakkåndet telegramstil" i eit "futuristisk i hensynsløst tolvtonesystem, liksom tilfeldig henslengte små fargeklatter."¹¹⁵

Mest parodisk finn likevel norske kritikarar Karel Goyvaerts fragmentariske *Opus 3 aux sons frappés et frottés* – direkte omsett "for slåtte og gnidde lydar". Eken skildrar verket "som en samtale mellom personer med ekstra treg hjernevirksomhet" og peikar på at musikanane særleg strevde med å telje pauser ettersom det var så lenge mellom kvar "tutt".¹¹⁶ Til gjengjeld set fleire som han pris på eit verk som får latteren til å boble i salen. Dag Wester skriv:

[det]viste tydelig at den gamle vits om en konsert for Romsdalshorn, sykkel, røkebord og kam snart blir ramme alvor. Foreløpig tillater jeg meg å betrakte det som en spøk.¹¹⁷

Goeyvaerts og Hans Werner Henze har på denne tida tilknytning til miljøet rundt sommarkursa i Darmstadt og representerer noko av det mest radikale – og tydelegvis mest uforståelege – på musikkfesten. Men Henzes klaverkonsert blir tatt meir på alvor, sjølv om Riefeling skriv at han får lite ut av det "hardkøkt-maskuline kakofoniske" verket og at

¹¹³ *Aftenposten* 01.06.1953

¹¹⁴ *Vårt Land* 01.06.1953

¹¹⁵ *VG* 04.06.1953

¹¹⁶ *Morgenposten* 02.06.1953

¹¹⁷ *Arbeiderbladet* 02.06.1953

en skal lete lenge etter uheldigere og utakknemligere klaversats – sterkt dissonerende og løsrevne akkordbrokker – på jazzifisert rytmisk underlag.¹¹⁸

Kolstad opplever polytonaliteten som vilter og verket som omsynsløst mot orkesteret – ”med tykke overdyngede klangkomplekser” men forsvarer det via moderne biletekunst:

en merkelig eksaltert musikk som mange vil avfeie som larm... men likevel: her var en påtagelig formvilje å spore, en fanatisk og avgjort fengslende personlighet som søkte per ardua ad astra. Uten sammenligning for øvrig, måtte en tenke på Picassos Guernica. Det er heller ikke ”pent”, men dog – ¹¹⁹

2) *Det seriøst musikantiske*

Henzes konsert ligg etter alt å døme i grenseland mellom det moderne eksperimentelle og det Schandorf Petersen kallar det *seriøst musikantiske*, der det mest storslåtte stoffet inngår. Karakteristisk for det som fell inn i denne kategorien er at verka blir oppfatta som meir moderat moderne: dei fornyar kjente form- og tonespråk utan å bryte dei radikalt opp. Karl Birger Blomdahls store kor- og orkesterverk *I speglarnas sal* er òg eit døme.¹²⁰ Det har modernistiske drag i tradisjonen etter Schönberg – som fri tonalitet, innslag av tolvtonetema og noko talesong – og i tillegg leikar det utilsjørt med jazzelement. Men det blir ikkje oppfatta som framandgjerande eksperimentelt i norsk presse. Olav Gurvin skriv:

Med stor fantasi, dyp følelse, inntrengende intelligens og fremragende kompositorisk dyktighet har han skapt et helstøpt verk som er av rystende virkning.¹²¹

Finn Ludt er overvelda:

Det var ganske utrolige klanger man fikk lokket ut av instrumenter og stemmer. Samtidig som komponisten benytter seg av ganske uvante effekter, lar koret tale, rope, klappe i hendene osv. var man

¹¹⁸ VG 03.06.1953

¹¹⁹ Dagbladet 05.06.1953

¹²⁰ For ei grundig innføring i dette, sjå Tobeck, *Karl-Birger Blomdahl*, bd II s. 177ff.

¹²¹ VG 06.06.1953

aldri i tvil om den kunstneriske vederheftighet. Dette var "ny musikk" i god betydning.¹²²

For *I speglarnas sal* fekk Blomdahl Fartein Valen-prisen på 5000 kroner, oppretta ved hjelp av pengar frå forlaget hans, Lyche, på initiativ frå Hall og styret i Ny Musikk. Racine Fricker fekk Joe Glassers pris på 2000 kroner og Vagn Holmboe mrs. Winhams pris på 1000 kroner for sine respektive verk på musikkfesten. Med det var ein ny tradisjon for prisar på ISCM-festane etablert.

Blomdahls lærar, Hilding Rosenberg, var representert på musikkfesten med sin andre symfoni, som mange, inkludert Riefling, er svært begeistra for:

Rosenberg har funnet sin stil nå, han uttrykker seg med få unntak strengt tonalt, musiserer fulltonende, lyrisk og pasjonert, men alltid behersket.¹²³

Rosenberg tolkar eg som ein typisk representant for det storslått musikantiske, for eit språk som blir oppfatta som organisk og personleg med moderne islett. Til same gruppe reknar eg Vagn Holmboe, som får framført – og blir prislønt for – sin tredje strykekvartett på musikkfesten i Oslo. Eken rosar han for å vere "anstendig" trass i det moderne:

han er ikke verre ute i slagmarken enn at han holder seg på tonal grunn. Men Holmboe kan bruke like sterke dissonanser som den mest radikale atonalist, det er bare den ting at hans musikalske kultur tilsier ham å innføre dem på en anstendig måte.¹²⁴

Landsmannen Niels Viggo Bentzons *Variazoni Breve* er meir omdiskutert, men har tydelegvis ein energi som kan kallast "musikantisk":

Bentzons tonespråk er lett tilgjengelig i dette verket, han stiller ingen gåter opp for tilhørerne. Men alle og enhver må bli revet med av hans kjernesunne og rytme glade musikk som har en levende og praktfullt ekspansiv styrke i seg.¹²⁵

Mest utilsørt romantisk inspirert framstår israelske Paul Ben-Haims sonate for fiolin solo – "et herlig tonalt verk, fylt av en dyp og inder-

¹²² *Morgenbladet* 06.06.1953

¹²³ *VG* 03.06.1953

¹²⁴ *Morgenposten* 01.06.1953

¹²⁵ Stener Kolstad i *Dagbladet* 06.06.1953

lig musikalitet”, skriv Hallvard Johnsen,¹²⁶ ein av mange som skryt av tolkinga til Ernst Glaser. Også komponistane frå Storbritannia får ære for måten dei fører tradisjonen vidare på. Iain Hamiltons strykekvartett blir karakterisert som eit ”stort anlagt og seriøst følt arbeide, gjennomstrømmet av en organisk utviklet polyfoni.”¹²⁷ og Racine Frickers andre symfoni – det siste av verka på opningskonserten – får skryt for fin melodikk, tematisk utarbeiding og ”en passe touch av harmonisk spenning”.¹²⁸ Anthony Milners *Salutatio Angelica* for kor, altsolo og kammerorkester framstår som noko stilistisk ubestemmeleg, men titalande som fornying av kyrkjemusikken, bygd over ein gjenkjenneleg barokk lest.

Kritikarane er heller ikkje samde om kor vidt Jean Absils kantate *Le Zodiaque* (stjernekrinsen), for kor, klaversolist og orkester har ein einskapleg stil, men lar seg stort sett sjarmere, som her:

Musikken var meget klangfull, fargerik og malende, med innslag av eksotisk koloritt, av fransk impresjonisme, av Dukas og Gerschwin, et konglomerat som dekket til komponistens fysiognomi for en, men som var meget underholdende å høre på.¹²⁹

Gian Francesco Malipieros *Passacaglia*, som etter bestilling frå juryen opna musikkfesten, har ikkje same appell. Egge skriv:

Det er noe realt og mandig over musikken, men den er også sprikende, besk og dertil også knastørr... I lengden noe kjedelig og ikke så givende, men med karakter og konsekvens.¹³⁰

Kolstad tolkar det tørre som ein muligens ”bevisst attityde for å fri seg fra romantikken og den italienske sangstilens påvirkning.” Elles er det ingen av dei norske kritikarane som ser ut til å ønske seg meir av stoff som markerer drastiske brot med den eldre estetikken. Verk med storslagne symfoniske drag blir hylla, og gjenkjenneleg harmonikk og melodikk ofte framheva som noko kjærkome. Hos mange kritikarar framstår slike trekk nærmast som ein lette i forhold til kva dei trudde ein musikkfest i regi av ein organisasjon for ”nutidsmusikk”¹³¹ ville by på.

¹²⁶ *Vårt Land* 04.06.1953

¹²⁷ Dag Winding Sørensen i *Aftenposten* 04.06.1953

¹²⁸ Klaus Egge i *Arbeiderbladet* 29.05.1953

¹²⁹ Stener Kolstad i *Dagbladet* 03.06.1953

¹³⁰ *Arbeiderbladet* 29.05.1953

¹³¹ Dag Winding Sørensens omtalar har overskrifta *Nutidsmusikk I-V*

3) *Det diverterande*

Dei kritikarane omtalar som meir uhøgtidelege, konsise og neoklassisk inspirerte verk, går inn i det Schandorf Petersen kallar *den diverterande* kategorien og er relativt populære. Franz Tischausers *Das Nasobem. Divertimento nach Gedichten von Christian Morgenstern* blir opplagt plassert her, eit humoristisk verk for blanda kor a capella. Sjølv om eit par saknar å høre den sarkastiske undertonen i dikta tydelegare,¹³² er denne skildringa nokså representativ:

De friskt skiftende karaktersatser, fra måneskinnsstemning til galgenhumor, er svære å synge, men lette å lytte til, og ble i det hele slagferdig og sikkert fremført av Det Norske Solistkor¹³³

Fleire solokonsertar framstår òg som "diverterande", utan at det alltid får omtalane til å gneistre. Nederlandske Sem Dresdens fløytekoncert vekker ikkje så stor interesse. Sveitsaren Julien Francois Zbindens klaverkoncert får både karakteristikken "gnistrende morsom"¹³⁴ og "et rytmisk pregnant verk med god orkestersats, men med en nokså etudemessig klaversats."¹³⁵ André Jolivets trompetkoncert, som juryen henta inn som fransk representant, blir kort fortalt vurdert som artig, men ikkje viktig. Typisk er omtalar som desse:

Komposisjonen var ikke lett å plasere – ikke så lite jazzbetont – på sett og vis underholdende, men ikke betydelig.¹³⁶

Musikalsk var verket en blanding av hummer og kanari, en caprice uten pretensjoner, men gjort med humør.¹³⁷

Nederlandske Henk Badings' oktett – for strykekvintett og tre blåsarar – får meir skryt. Eken kallar han

lett å følge takket være den klare instrumenteringen. Selv om enkelte avsnitt er stemplet av bitonalitet, har man en absolutt følelse av tonalitet. I den avsluttende satsen hadde fantasien fått

¹³² Stener Kolstad i *Dagbladet* og Finn Ludt i *Morgenbladet*, begge 04.06.1953

¹³³ Dag Winding Sørensen i *Aftenposten* 04.06.1953

¹³⁴ Thorleif Eken i *Morgenposten* 02.06.1953

¹³⁵ Andreas Haarklou i *Nationen* 02.06.1953

¹³⁶ Dag Wester i *Arbeiderbladet* 04.06.1953

¹³⁷ Finn Ludt i *Morgenbladet* 03.06.1953

fritt spillerom og instrumentene boltret seg om kapp med pussige innfall.¹³⁸

Chilenske René Amenguals blåsesekstett får noko av den same karakteristikken – denne er "tilstrekkelig dissonerende til å være nutidig"¹³⁹, "levende og morsom..."¹⁴⁰ Mindre engasjerer ein sonate for bratsj og klaver av sørafrikanske John Joubert og ein pianosonatine av finske Erik Bergman. Ifølgje Winding Sørensen var begge prega av "samme gammelmodige 'Neue-Sachlichkeit'."¹⁴¹ Tyske Philipp Jarnachs 2. klaversonate blir hos same kritikar oppfatta som "ytterst uelskverdig i sin hårde dissonante og hamrende klaversats."¹⁴² Andre likar energien betre og skriv om "bevisst følsomhet og sikker formsans."¹⁴³ Unge norske Per Hjort Albertsens sonate for klarinett og piano tiltaler dei fleste:

Sonatens tre korte satser var nærmest musikalske mikro-organismer, hvor komponisten ganske netthendt leker med forholdsvis beskjedne problemer, løst med en touch av både Ravel og Grieg.¹⁴⁴

Kritikarane i heimlandet er òg nøgde med Sæveruds klaverkonsert, som kom etter Schönberg på opningskonserten. I samanhengen framstod den som "forholdsvis enkel og ukomplisert"¹⁴⁵ poengterer fleire. Sterkast stiller Børre Qvamme opp kontrasten:

Etter denne innestengte og nesten makabre musikken kom Harald Sæveruds klaverkonsert som et befriende divertimento, lys og munter musikk som egger og morer¹⁴⁶

4) *Det reaksjonært folkloristiske*

I Schandorf Petersens artikkel er Sæveruds *Galdreslått* ein representant for den *reaksjonære og folkloristiske* kategorien. I klaverkonserten er ikkje folkemusikkinspirasjonen så tydeleg. I og med dette, blir denne kategorien

¹³⁸ *Morgenposten* 02.06.1953

¹³⁹ Dag Winding Sørensen i *Aftenposten* 01.06.1953

¹⁴⁰ Thorleif Eken i *Morgenposten* 01.06.1953

¹⁴¹ *Aftenposten* 01.06.1953

¹⁴² *Aftenposten* 04.06.1953

¹⁴³ Andreas Haarklou i *Nationen* 04.06.1953

¹⁴⁴ Dag Winding Sørensen i *Aftenposten* 04.06.1953

¹⁴⁵ Thorleif Eken i *Morgenposten* 29.05.1953

¹⁴⁶ *Morgenbladet* 19.05.1953

minimal på ISCM-festen i 1953 – endå sterkare i mindretal enn i 1947. Berre i nokre tilfelle blir det ein kan tolke som nasjonale særdrag – eller mytologiar – knytt opp til musikken. Finn Ludt hører ”kjente norske klisjeer” i Hjort Albertsens trio, side om side med ”internasjonalt-moder-nistiske innslag”. Om argentiske Alberto Ginasteras klaversonate heiter det hos ein at ”her var det hett blod og fantasi med i spillet,”¹⁴⁷ mens ein annan skriv :

[sonaten] rummet temaer av en viss folkloristisk karakter og gjorde inntrykk ved den stormfulle toccata-aktige utnyttelse av instrumentet.¹⁴⁸

Også verket som avslutta musikkfesten, Zoltan Kodays *Konsert for orkester*, blir omtalt som ”folkloristisk” av Olav Gurvin. Han spør dessutan om ikkje dette verket, bestilt av juryen, ”muligens [lå] litt utenfor musikkfestens ramme” – altså var for reaksjonært.¹⁴⁹ Men dei fleste er begeistra for eit flott og fengande avslutningsverk.

Famlande modernitetsforståingar

Omtalane i norsk presse avslører ein kritkarstand med eit noko famlande omgrepsapparat i møte med dei ulike retningane innan nyare vestleg samtidsmusikk.¹⁵⁰ Ein kan ane ei slags gradering gjennom karakteriseringar frå ”tonal” via ”bitonal” og ”polytonal” til ”atonal” og ”tolvtoneteknikk” eller ”-system”. Nokre ser ut til å skilje mellom ”moderat moderne” og ”radikal” musikk, men det *moderne* ser ut til å femne vidt, og kan potensielt gjelde alt som blir framført i regi av ISCM.

Tilknytningpunkta til meir kjente namn og tradisjonar er oftast tilbakeskodande, i retning Debussy og Ravel, i tillegg til Nielsen og Grieg. Av dei yngre framstår Bartók og Prokofiev som relevante, og unntaksvis, som sitert over: Gershwin. Berre éin kritkar relaterer, så langt eg har sett, til eit fenomen som Hindemiths ”Neue Sachlichkeit”. Webern og Schönberg blir berre nemnt med referanse til programboka, mens ingen omtalar det

¹⁴⁷ Thorleif Eken i *Morgenposten* 01.06.1953

¹⁴⁸ Dag Winding Sørensen i *Aftenposten* 01.06.1953

¹⁴⁹ *VG* 06.06.1953

¹⁵⁰ Ei tilsvarande tolking fins i Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*, s. 133.

gryande modernistiske miljøet i Darmstadt. I staden blir Henzes musikk assosiert med "sanseintrykk frå larmen i et komplisert gatekryss".¹⁵¹

Metaforane ser frå tid til anna ut til å dekkje over ein mangel på musikkfaglege omgrep i møte med det nye. Med det blir skriving mykje, og positivt, om kvalitetar som har med noko "ekte", personleg og "følt" å gjere – både frå komponisten og utøvaren si side. Dette oppfattar eg her, som i 3.3.2, som ei motvekt til ein trugande kald, teknisk og intellektuell, eller til og med maskinell, modernisme, ut frå eit musikksyn med røter i romantiske kunstnarideal. Eg observerer òg at mens det finst vendingar som tilskriv musikken – til dømes Henzes og Malipieros – maskuline drag, har eg ikkje funne nokre eksplisitte peikarar i retning feminine kvalitetar. Dette heng nok saman med ei generell oppfatning av modernismen som maskulin, og truleg at det berre var mannlege komponistar på programmet.

Eit interessant spørsmål i eit eventuelt større arbeid om ISCM-festen, kunne ha vore korleis dei norske kritikarane skreiv om repertoaret i forhold til representantar for andre land. Via arkiva eg har avgrensa mine søk til, har eg berre tilgjenge til spreidde omtaler frå internasjonale publikasjonar. Men eit par streif derfrå kan likevel vere ein hjelp til å setje den norske mottakinga i perspektiv.

Sten Broman, kritikar og leiar av den svenske seksjonen, går ut frå at "de norska kritikerna lärde sig under dessa veckor kanske mera än de tidigare inhämtat under hela sitt liv" og går ut frå at også publikum "blev påtagligt stimulerad av denne uppvisning av tonkonstens senare landevinningar."¹⁵² Han har med andre ord inntrykk av at norsk musikkliv trong ei slik oppdatering, truleg heilt i tråd med kva Hall har formidla. Elles framstår ikkje omtalane frå danske og svenske aviser som svært ulike dei norske i kvalitetsvurderinga av verka. Men kritikarane ser i noko større grad ut til å knyte stoffet til nyare musikktradisjonar og ha betre kjennskap til ISCM. Dette er rimeleg av fleire årsaker, både ei sterkare internasjonal orientering i musikkmiljøa, at seksjonane i Danmark og Sverige var eldre og større, og at fleire av dei som skreiv, òg hadde verv i organisasjonen. Det er lite truleg at ein norsk kritikar – og neppe Hall – ville sonde mot det reaksjonære slik danske Vagn Jensen gjer i sin sluttkommentar:

¹⁵¹ Winding Sørensen i *Aftenposten* 03.06.1953.

¹⁵² *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 22.06.1953

Som ekstra trækplaster havde man ved festivalen placeret værker af den moderne musiks klassikere, bl. a. Arnold Schönbergs violin-konsert og Hilding Rosenbergs 6. symfoni med afgjort kunstnerisk succes. Nye verker af Malipiero, Sem Dresden og Kodaly var derimot betenkelig gammelmandsmusikk.¹⁵³

To omtalar signert den tyske ISCM-delegaten Hans Heinz Stuckenschmidt, er dei som i størst grad knyter repertoaret på musikkfesten i Oslo til komponistar og stilar som er meir kjente på kontinentet. Han nemner utan vidare Schönberg, Webern og Stravinskij – og brukar omgrep som "pointilistische Montage und Klangfarbenmelodien" om tidlegare verk av Goyvaerts. Mens norske kritikarar – sett på spissen – skriv om "tuttar" i hans *Opus 3*, skriv Stuckenschmidt der om "einer bewussten Darstellung des Chaos... die auch formal chaotisch bleibt."¹⁵⁴

Stuckenschmidt er òg mellom dei som kritiserer musikkfesten for å mangle stilistisk samlande idear og konsertane for å vere for lange – for å få flest muleg nasjonar representerte. Samtidig meiner han denne breidda langt på veg ligg i ISCMs tradisjon og mandat.¹⁵⁵ Ambivalensen på dette punktet, som eg kjem kort tilbake til i 6.1.7, pregar òg sveitsiske Hans Rutz' omtale.¹⁵⁶

Oppsummert blir musikkfesten i Oslo likevel løfta fram som ein av dei beste – nokosinne, eller som Broman skriv:

sedan "storhetstiden" på 1920-talet när Hindemith, Bartók, Honegger og andra storheter bröt genom omedelbart efter Stravinskij. Efter den musikaliskt ganska misslyckade värds-musikkfesten i Salzburg i fjor kom årets i den norske huvudstaden som en upplivande refraichisseur.¹⁵⁷

Frå 1953 blei ISCMs festar kalla *verdsmusikkfestar* etter initiativ frå nettopp Broman. Han meinte ISCM-festane skilte seg ut frå andre festar fordi den faglege tyngda og den internasjonale breidda var så stor.¹⁵⁸ I 1953 jubla Peter Gradenwitz – delegat for Israel, landet neste års fest blei lagt til – i *New York Times*:

¹⁵³ *Frit Folk Fredericia* 16. Juni 1953

¹⁵⁴ "pointilistisk montasje og klangfargemelodiar" og "ei medviten framstilling av kaos... som også formelt forblir kaotisk" (mi oms.)

¹⁵⁵ *Die Berliner Seite* 12.06.1953 og *Neue Zürcher Zeitung* 06.07.1953

¹⁵⁶ *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich* 04.07.1953

¹⁵⁷ *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 22.06.1953

¹⁵⁸ *Dagbladet* 10.01.1953

The Norwegian Section... led by its admirable chairman, Pauline Hall, was host to what has probably been the most international, the most social, the most contemporary-minded and even the most musical of its twenty-seven festivals. At Oslo this June, not only was the previously ailing society put on a firm and sound basis, but the way was paved for far-reaching new developments.¹⁵⁹

Med mange slike positive tilbakemeldingar kunne Hall og styret i Ny Musikk konstatere at dei hadde stått prøva og vel så det, kunstnarisk og organisatorisk. ISCM var ute av den verste krise og både kritikarar og publikum hadde slutta entusiastisk opp. I Oslo var det skapt ny optimisme på vegner av samtidsmusikken. Få dagar etter festen erklærer Ernst Glaser, Erling Kjellsby og Øivin Fjeldstad over ei heilside i *Dagbladet* at "et nytt musikk-syn holder på å skapes" og at "menneskene har overvunnet angsten for nye klanger". I den noko euforiske artikkelen får Hall nærmast personleg all ros for at norsk musikk-liv no er på veg over i ein ny æra.¹⁶⁰ Slik blir ho ståande som den kan hende fremste representanten for moderniseringa i norsk musikk-liv, i alle fall i si eiga avis. Men dette tydde ikkje automatisk at ei rad nye dører – eller pengesekkar – skulle opne seg for Ny Musikk i Noreg. Eit temmeleg tøft etterspel venta.

6.1.5. Lån, lotteri og dyrekjøpt nåde frå TONO

Knappe to veker etter at applausen i aulaen var dødd ut, i juni 1953, skriv Pauline Hall til Karl-Birger Blomdahl:

Jeg var temmelig langt nede da festen vel var over og det varte noen dager før jeg vågde meg ut på gaten alene, for jeg sjanglet som en full mann, og da jeg bare hadde alkoholfri saker innabords, hadde jeg ikke lyst til å imitere en glad laks.¹⁶¹

Ikkje lenge etter startar arbeidet med den økonomiske baksmellen etter festen. I november føreslår Hall å ta opp eit lån så dei får betalt det dei skuldar Filharmonisk Selskaps Orkester. I mars 1954 har Ny Musikk fått tilsegner om i alt 10 000 kroner frå Kyrkje- og Utanriksdepartementa, NRK og Oslo kommune. Nokre mindre private gåver har òg kome inn til hjelp. På eit forseinka årsmøte i april forklarar så Hall at dei uføresett høge

¹⁵⁹ *New York Times* 21.06.1953.

¹⁶⁰ *Dagbladet* 10.06.1953. Artikkelen er signert "c.", for Caro Olden.

¹⁶¹ Brev til Blomdahl 16.06.1953, SRG T26.

utgiftene – på rundt 70 000 totalt¹⁶² – kom først og fremst fordi den norske seksjonen måtte betale honorar for ei rad solistar, dirigentar og ensemble som ho hadde føresett at dei respektive medlemslanda skulle sende.¹⁶³ Ho og styret hadde likevel vurdert det som så viktig å gjennomføre festen, også for å få ISCM på fote igjen, at dei utsette dei økonomiske problema. Til forsvar for dette skriv Hall seinare:

For meg som ivrig talsmann for ISCM-festen i Oslo, kom de følgende to år (...) til å arte seg som noe av et mareritt. Og jeg følte det litt bittert å bli "hengt ut" av Finansrådmannen under den offentlige kommunale behandlingen av NY MUSIKKs søknad om hjelp til å dekke underskuddet. Selvsagt – han hadde retten på sin side, mens jeg hadde stimulert til salg av skinnen før bjørnen var kommet på skuddhold. Likevel – en av mine helter er og blir Dickens' Mr. Micawber, og sannelig undres jeg om noen musikkfest i det hele tatt vil la seg arrangere (hvor det så måtte være) uten tilsetning av en dosis Micawbersk livsfilosofi.¹⁶⁴

Etter at aktuelle styresmakter var bedne om ekstra hjelp, var underskotet stadig på 16000 kroner, og Ny Musikk tok i bruk nye metodar for å få inn pengane. Dei valde å lodde ut ein bil, etter ein kort diskusjon på årsmøtet om det heller burde vore eit flygel. Lisens til å kjøpe ein, trass etterkrigsrasjoneringa, blir ordna og bilen skaffa – på krita. Så kjem løyva til å plassere han på terassen til Torstedbygget midt i Oslo sentrum, der det bli rigga opp eit høgttalaranlegg. På band blir det spelt av ein appell frå formannen, pluss diverse bidrag i tale og song frå Alfred Maurstad, Jens Book-Jensen, Henki Kolstad, Kåre Siem og Carsten Byhring. Sistnemnde hadde til og med laga ein eigen song om Ny Musikk.

¹⁶² I følge VG 20.05.1953

¹⁶³ Ut frå ein konflikt året før å døme, rekna Hall dette som eit viktig prinsipp, som og ein del av sjølvbestemmingsretten til seksjonane. Ho var opprørt då den norske seksjonen ikkje fekk sende sin dirigent til musikkfesten i Salzburg, men måtte bruke ein som var engasjert der i Egges klaverkonsert nr. 2. Bagrunnen var mellom anna at ho mislikte den engasjerte dirigenten si tolking av Valens *La Isla de las Calmas* i Frankfurt i 1951. Korrespondansen rundt dette i 1952 (DK-Kk ISCM boks 5) er omfattande, og i eit brev til Blomdahl antyder ho til og med at det kan ligge "reminisenser frå okkupasjonsårene" (19.02.1952 SRG T26) bak avgjerda. Eg vil ikkje gå vidare inn i dette.

¹⁶⁴ Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 35. "Micawber" refererer på fleire språk til ein evig optimist eller "one who is poor but lives in optimistic expectation of better fortune" (www.merriam-webster.com/dictionary, lesedato 20.09.2012)

Her møtes altså nettverka til Hall i eit glimt, når kjentfolk frå teater- og revy scenene stiller opp for Ny Musikk (sjå kapittel 5). Også Einar Rose skal ha støtta arbeidet hennar der.¹⁶⁵ Og med dette blei det fart i loddsalet – for ei stund. Etter kort tid viste det seg at dei som budde i området ”tålte ikke de låtene som ble sendt ut og så ble det stopp!”, som Hall skriv i jubileumsboka. Så fortel ho:

bilen måtte enda en gang ut på vandring. Styret sendte ut et skriv...til institusjoner og personer som måtte formodes å ha interesse for en sak som NY MUSIKK, med henstilling til dem vennligst å kjøpe lodder. Men stort nyttet det ikke. Og da oppgjørets time slo, viste det seg at NY MUSIKK måtte ut med penger for å klare den siste rest av utgifter i forbindelse med foretagendet!

Trekningen var fastsatt til 15/1-55. Det gikk en tid... uten at vinneren meldte seg, og styret nærte det forfengelige håp at kanskje vedkommende tilhører den sorts mennesker som kaster vekk loddsedler eller legger dem tilside så godt forvart at de først blir funnet igjen etter at tidsfristen en overskredet. Men vinneren innfant seg, han hadde bil før. Han hentet alle papirer m. v. på konsertdireksjonens kontor, og før han gikk forærte han formannen en 10-øres sjokoladeplate til trøst.¹⁶⁶

Litt lenger utpå våren bestemte styret i TONOs propagandakomiteé – som alt hadde gitt Ny Musikk støtte til den årlege kontingenten til ISCM – at dei ville trå til for å dekkje underskotet frå musikkfesten i 1953. 15 000 kroner blei løyvde, og Hall takkar som seg hør og bør i jubileumsboka:

Jeg fornærmer neppe noen når jeg retter en særlig varm takk til Klaus Egge og Erling Kjellsby, bedre talsmenn for vår sak kunne vi ikke ha.¹⁶⁷

I eit brev til Karl-Birger Blomdahl er tonen ein annan. Her fortel Hall at Ny Musikk fram til 1953 hadde årleg støtte frå TONO. Men etter at dei hadde dekt det store underskottet, gav TONO melding om at dei berre kunne søke støtte til kvar einskild konsert, med nøyaktig program og budsjett. Slik har Ny Musikk fått nok støtte til eit par medlemskveldar, men Hall sukker:

¹⁶⁵ Kjell Bækkelund i intervju, udatert kassettopptak til Elef Nesheim, *En fullblods musikanter: pianisten Kjell Bækkelund* (Oslo: Orion, 1999).

¹⁶⁶ Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 36f.

¹⁶⁷ *Ibid.*, s. 39.

det er klart at uten et fast beløp per sesong kan vi ikke legge planer slik vi ville (med offentlige konserter).¹⁶⁸

Vidare skriv ho om ein konsert der Egges pianosonate – som ho òg oppmoda han om å sende til juryering med tanke på neste års musikkfest – var planlagt framført. Men verket blei stroke fordi Kjell Bækkelund i siste liten ikkje kunne ta på seg å spele det. I staden sette dei opp eit tidleg verk av Kjell Krane. I siste liten erstatta dei òg eit verk av Dallapiccola med strykekvartetten til Nordheim. Dette fall ikkje i god jord:

Etter konserten fikk jeg et leng[e]re brev fra Klaus Egge som propagandakomiteens formann, hvor han gir sterkt uttrykk for misfornøyelse både med programmet og med den forsinkede innsendelse av vår søknad og hvor han så å si setter stolen for døren med hensyn til fremtidige bevilgninger. Han lar dog skinne igjennom at det er et lite håp for oss hvis vi vil samarbeide med Komponistforeningen og programmene.

Nå har jeg alltid hevdet at Seksjonen skal være selvstendig, selvsagt gå inn for samarbeid med Komp. foreningen, noe vi alltid har hatt før i tiden, men jeg vegrer meg mot alt som smaker av formynderskap. Jeg er sikker på at du forstår meg på dette punkt...

Jeg ble i øyeblikket så opprørt at jeg fikk lyst til å sende ut gjennom telegrambyrået en melding om at den norske Seksjon av ISCM var avgått ved døden på grunn av økonomisk underernæring. Men det var bare min umiddelbare og barnslige reaksjon på brevet!¹⁶⁹

Hall og Ny Musikk-styret møter desse ”jeg får visst kalle det anklager mot Ny Musikk's styre, det vil nok i dette tilfelle ha vært meg han har hatt i tankene”, med å gå gjennom Egges brev avsnitt for avsnitt. Her siterer ho han slik:

Dersom programmet ved siste konsert var blitt sendt inn på forhånd, er det ikke sikkert man hadde bevilget noen støtte. Den musikk som ble presentert var ikke av slik aktuell interesse at det var noe å kaste bort penger på.¹⁷⁰

I svarbrevet hevdar Hall at programmet *var* sendt inn, går gjennom komponistane – mellom dei Moroi, Nordheim og Holmboe – ein etter ein, og konkluderer at alle må reknast som anerkjente namn. Ut frå Egges

¹⁶⁸ Brev til Karl-Birger Blomdahl 27.12.1956, SRG T26

¹⁶⁹ Brev til Blomdahl 27.12.1956, SRG T26.

¹⁷⁰ Brev frå Hall til Egge 08.12.1956, NB Hs. 442

aviskritikk tolkar ho at det var Kjell Kranes suite han reagerte sterkest på, og tar på seg ansvaret for dette uheldige valet. I følgjande avsnitt forklarar ho så, tydelegvis på spørsmål frå Egge, kvifor Ny Musikk ikkje kan leggje fram eller vente å få mange rapportar om framføringar av norsk musikk frå andre seksjonar i ISCM, så lenge økonomien er så svak at dei knapt får framført nye verk av utanlandske komponistar. Dette er det forståing for internasjonalt, hevdar Hall. Til Blomdahl rapporterer ho etterpå:

Da jeg forleden dag tilfeldig møtte "forfatteren", ropte han etter meg: "Ikke vær sint på meg for det brevet da!" så han har nok oppfattet undertonen i det svar vi sendte ham.¹⁷¹

Konflikten er eit vitnemål om at forholdet mellom Hall og Egge tidvis var vanskeleg, som omtalt også i 4.2. På ei side var dei og organisasjonane dei representerte avhengige av kvarandre og av å framstå som samla offentleg. Gjennom Halls arbeid i ISCM fekk fleire norske verk internasjonal premiere og blest, og med støtte frå NKF og TONO kunne Ny Musikk presentere ny musikk frå utlandet i Oslo. Dette framstiller Egge entusiastisk slik på ein pressekonferanse før musikkfesten i 1953 – etter at hans musikk hadde vore representert på ISCM-festane i Amsterdam i 1948, i Brussel i 1950 og i Salzburg i 1952:

- "Ny Musikk" ... har i alle år hatt et strålende samarbeid med Norsk Komponistforening... Seksjonen har vært norsk skapende tonekunst forpost ute i verden. Den har gjort norske verker kjent.

Musikkfesten som blir holdt til våren blir en aktuell mønstring av de levende musikalske ideer som rører seg i vår tid. Det ville glede oss som arbeider i norsk musikk om folk vil fylle konsertsalen ved musikkfesten som Pauline Hall er sjefen for!¹⁷²

På den andre sida ser det altså ut til at Egge via NKF og TONO etter festen heldt tilskota til – og dermed aktiviteten i – Ny Musikk i Noreg nede, og nærmast set Hall under administrasjon. Dette hadde økonomiske årsaker, men kan òg tolkast i eit maktperspektiv. Hadde Hall fram til musikkfesten i Oslo bygd Ny Musikk og sin posisjon opp til å bli så synleg og sentral at Egge synes det var nok? Og i tilfelle: hadde motstanden personlege årsaker, ettersom midla straks sat lausare då Mortensen og dei andre unge komponistane kom inn i styret i 1959?

¹⁷¹ Brev til Blomdahl 14.01.1957, SRG T26

¹⁷² *Arbeiderbladet* 10.01.1953

Ut frå Halls eiga framstilling og dei føregåande sidane her, er det vanskeleg å sjå Ny Musikkverksemd i Noreg som trugande ekspansiv. Tida frå stiftinga i 1938 og fram til andre verdskrig blei knapt meir enn ein opptakt, med ein konsert og nokre få medlemskveldar fram til alt blei lagt ned hausten 1940. Frå 1945 tok arbeidet seg opp til eit nivå av om lag ein offentleg konsert og tre medlemskveldar i året, samtidig som Halls innsats i ISCM internasjonalt enda med ein stor, kunstnarisk vellykka musikkfest i Oslo i 1953.

Etter dette høgdepunktet gjekk arbeidet på sparebluss, og dei neste åra blei det like mange tiggjarferder som kunstnarisk nyvinnande konsertar i Ny Musikk. Samtidig var Hall nokså aleine som drivkraft, med eit lite offensivt styre i ryggen.¹⁷³ Fram mot 1959 sat heller ingen komponistar med tyngd der – dei fleste var utøvarar og Hall primært teaterkomponist.¹⁷⁴ Først med den neste generasjonen – representert ved Mortensen, Hovland og Bækkelund – kom modernistisk orienterte komponistar og musikarar inn for alvor. Med dei fekk Ny Musikk truleg større truverde overfor styresmakter på fleire hald – og overfor Egge. Dei var òg i motsetnad til Hall, ei kvinne som nærma seg dei 70, vitale unge menn. Det er neppe til å undrast over om dei hadde høgare kunstnarisk prestisje og fekk meir makt enn henne. Slike mekanismar har nok verka inn på fleire nivå i Halls siste år som Ny Musikk-leiar (sjå òg 4.2).

At Hall blei sitjande som formann i to år etter at den neste generasjonen i praksis tok over – frå 1959 til 1961 – tolkar likevel eg som eit teikn på at dei unge nye anerkjente innsatsen hennar for å formidle den nye, internasjonale musikken i Noreg – og sende den norske ut – i tillegg til at ho var ein kjent og respektert offentleg musikkperson. Då Hall gjekk av på årsmøtet i januar 1961, var det med tittelen "ærespresident" og invitasjon til å ta del på alle dei styremøta ho måtte ønske vidare framover.

¹⁷³ Slik er framstillinga frå munnlege kjelder i Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*, s. 236.

¹⁷⁴ I 1958 bestod styret av Hall, Ernst Glaser (fiolinist), Kåre Siem (pianist), Alla Hovden Bache Wiig (pianist), Robert Levin (pianist), Karl Andersen (cellist/komponist) og Kristian Lange (musikksjef i NRK). Harald Sæverud gjekk ut av styret etter ISCM-festen, i 1954.

Korrespondanse i brev og spaltemeter

Eit påfallande trekk ved Hall gjennom alle åra som Ny Musikk-leiar, er at ho søker og får støtte utanfrå når det røyner på i Noreg. Sjølv opprettinga av organisasjonen kan tolkast slik: ho søker eit forum utanom eit nasjonal-sjåvinistisk norsk miljø. I løpet av kort tid etablerer ho så gode kontaktar i dei danske og svenske seksjonane, som hjelper henne ut av floka i forholdet til Ulfrstad.

På liknande vis vender ho seg til Blomdahl, som er i leiinga i den svenske seksjonen,¹⁷⁵ når konflikten med Egge strammar seg til. I brevet til han, og eit tilsvarende til leiinga av den danske seksjonen, ber ho om eit skriv ho kan leggje ved ein støttesøknad til Kyrkjedepartementet. Om dette førte fram har eg ikkje funne ut, men Hall må i alle fall ha henta moralsk støtte på denne måten.

Hall hadde òg ein jamn og omfattande korrespondanse med sentrale personar i ISCM internasjonalt, var aktiv på delegatmøta og naut tydeleg respekt i organisasjonen. Før musikkfesten i Oslo i 1953 skriv Edward Dent – den første presidenten i ISCM – om kor glad han er for at Hall tok leiarskap i interrimstyret:

I felt completely reassured as soon as I heard you were now at the head of affairs, for I am certain that you will be an admirable President and keep the naughty children well under control.¹⁷⁶

Han helsar òg frå Edward Clark, som “shares my great admiration of your strong and level-headed personality...”. Hall henta altså både inspirasjon og personleg støtte gjennom den internasjonale verksemda, som ho prioriterte svært høgt. Til alt overmål kunne ho dessutan kombinere arbeidet som kritikar i *Dagbladet* med å vere delegat for ISCM.¹⁷⁷ Også denne delen av verksemda, i skjeringspunktet mellom norsk publikum og ei internasjonal musikkscene, er viktig i historia om Hall som formidlar av samtidsmusikk til eit norsk publikum. Gjennom avisspaltene

¹⁷⁵ Blomdahl var i 1956 sekretær i den svenske seksjonen og nyleg avtroppa generalsekretær for verdsmusikkdagane i Stockholm same år.

¹⁷⁶ Brev frå Dent 08.05.1953, NB Hs. 442

¹⁷⁷ Ein kombinasjon som i våre dagar ville vere rekna som nokså problematisk med tanke på habilitet, men som var vanleg den gongen. Som omtalt kombinerte til dømes også Sten Broman, Hans Heinz Stuckenschmidt og Peter Gradenwitz desse rollene. Dei to sistnemnde har òg skrive fleire bøker om utviklinga av den moderne musikken på 1900-talet.

nådde ho – slik ho gjorde i rapportane frå Berlin (sjå 5.1.1) – langt fleire enn dei som møtte opp på en Ny Musikk-konsert i ny og ne. Og i ettertid utgjer oppslaga frå ISCM- festane eit rikt grunnlag for ei drøfting av hennar syn på den nye musikken og det moderne ved han.

6.2. Modernismar i spel – på ISCM-festane

Pauline Hall tok del i musikkfestane til ISCM kvart år frå og med 1938 til og med 1959, med unntak av åra under krigen (1940-45). Frå alle desse leverte ho fyldige omtalar til *Dagbladet*, oftast fire heilsides artiklar, skrivne som ei blanding av reisebrev, referat frå delegatmøta og konsertkritikkar. Det siste tok opp mest spalteplass, og det er omtalane av musikken det skal dreie seg om også i dette avhandlingskapitlet.

Tanken er at eg ved å undersøke det Hall skriv om repertoaret på dei i alt femten ISCM-festane, inkludert ekstrakonsertar i rammene av dei, vil kunne formidle eit representativt bilete av hennar syn på den nye, internasjonale musikken. Korleis vurderer ho dei mange nye, og slik i open tyding *moderne* uttrykka som blir presenterte? Kva fortel dette om hennar syn på musikalsk modernitet?

I gjennomgangen prioriterer eg komponistnamn og verk eg reknar som rimeleg godt kjende som representantar for ulike moderne musikk-uttrykk, som Schönberg og Webern, Stravinskij, Bartók, og Britten, Boulez og Stockhausen (sjå 2.3) Samtidig vil eg prøve å fram litt av breidda i det som blei presentert i regi av ISCM, representert ved namn som er mindre kjente i dag. Til slutt vil eg sjå kort på korleis Hall meir overordna kommenterer repertoarpolitikken på ISCM-festane.

Eksperiment, epigoneri og musikantisk modernitet

Også i dette kapitlet tar eg utgangspunkt i Schandorf Petersens kategorisering frå ISCM-festen i København i 1947 (sjå 6.1.4)¹⁷⁸ – der han skil mellom moderne eksperimentelle, seriøst musikantiske, diverterande og reaksjonært folkloristiske innslag. Sjølve inndelinga ser eg på som eitt – av mange mulege – uttrykk for ein nordisk modernitetsdiskurs i Halls samtid, og derfor interessant og relevant å bruke som ramme å tolke hennar ytringar ut frå. Samtidig er skilja ikkje uproblematiske. Ein openbar grunn er at kategoriane er temmeleg rommelege. Mellom anna derfor vil eg gjere nokre tilpassingar og presiseringar.

For det første deler eg omtalane av *det moderne eksperimentelle* – som var noko ganske anna i 1938 enn i 1959 – inn i to fasar, som eg lar

¹⁷⁸ Petersen, "http://dvm.nu/periodical/dmt/dmt_1947/dmt_1947_04/iscms-21-musikfest-i-k%c3%b8benhavn-29-maj-4-juni-1947/."

ramme inn gjennomgangen. Dei sentrale representantane for den *første* fasen er komponistane frå den andre wienerskolen og andre som arbeider innan tolvtonesystemet eller -teknikken. Denne retninga gjer seg stadig meir gjeldande utover på 1950-talet.

Kategorien *seriøst musikantisk* går det an å sjå i lys av ideala til dei danske kulturradikale komponistane (sjå 5.3.2), som ønskte å vere "musikantar": moderne, men ikkje teknisk avanserte med tanke på eit smalt publikum. Det musikantiske kan òg handle om at noko framstår som godt å spele eller syngje.¹⁷⁹ Det representerer slik ein moderat moderne musikk. Her hamnar omtalar av verk fundert i dur- og molltonalitet, modalitet eller bitonalitet. Tradisjonelle former og besetningar er ofte å finne, som symfoniar og strykekvartettar og songar med klaver. Ofte ligg ideal om godt kompositorisk handverk, i tematisk utvikling og variasjon, stemmeføring og orkestrering, under i Halls vurderingar av det seriøst musikantiske.

Eg har, under ein viss tvil, valt å la Halls omtalar av nokre av dei "gamle moderne" – til dømes Stravinskij og Bartok, som eg oppfattar som idealtypar for mange av dei seriøst musikantiske – gå inn her. Sjølv om dei var eksperimentelle modernistar då Hall møtte dei i Paris (sjå 2.3.2 og 3.1.3), blir dei i ISCM-samanheng, og særleg etter andre verdskrig, representantar for meir etablerte, eldre modernitetar, som ho då oppfattar som meir musikantiske enn samtidas moderne eksperimentelle.

Halls distinksjonar mellom slikt stoff og det som er så tradisjonelt at det kan kallast *reaksjonært*, er ikkje alltid like klare, men eg vil gi nokre få døme også på verk som fell i ein slik kategori. Så tar eg føre meg det som fell inn i den *diverterande*, som i denne gjennomgangen først og fremst vil dreie seg om uttrykk som kan knytast til ein fransk tradisjon og til estetiske ideal inspirert av han – ikkje minst om klarleik og raffinert klangkunst. Nokre få døme på møte med musikalsk humor går òg inn her.

Omtalar av *folkloristiske* innslag på repertoaret i ISCM er her ein separat kategori, skilt frå det reaksjonære – i motsetnad til Schandorf Petersen i 1947. Her inkluderer eg også Halls drøftingar av verk med trekk av jazz og "eksotiske andre" (sjå 5.3.3), som like gjerne blir integrerte i modernistiske som reaksjonære uttrykk.

¹⁷⁹ *musikantisk* -; typisk for musikanter; preget av spilleglede, iflg. www.ordnett.no (lesedato 07.12.2012)

Til slutt ser eg så på Halls ytringar om det eg kallar den *andre fasen av det eksperimentelt moderne*, representert ved mellom anna Pierre Boulez' og Karlheinz Stockhausens serialisme, Pierre Henrys elektroniske musikk og – via ein avstikkar frå ISCM-festane til Paris i 1954: John Cages konseptkunst.

Eg baserer altså, på tilsvarande måte som med musikkfesten i Oslo i 1953, mi forståing av sjølve repertoaret på Halls omtalar. Nokre verk og namn har eg inngåande eller god kjennskap til via andre kjelder, frå lytting eller – i nokre få tilfelle – som utøvar, andre kjenner eg meir overflatisk og atter andre veit eg knapt noko om.¹⁸⁰ Dette kan ein sjå som ei ulempe fordi eg i så liten grad kan etterprøve Halls karakteristikkar. Men alternativet – å setje seg inn repertoaret frå femten festivalar – er sjølv sagt praktisk uoverkomeleg innan mine rammer, og strengt tatt ikkje nødvendig. Målet med dette kapitlet er ikkje å forstå repertoaret gjennom Hall, men snarare å forstå meir om *hennar syn* på det moderne i musikken via det ho skriv. Det vil seie: slik ho formulerte det for lesarane av *Dagbladet* i Noreg, med tanke på det dei kunne ha interesse for av den nye musikken.

Den medvitne formidlaren Hall valde både kva ho skreiv om og ikkje minst korleis – i eit relativt enkelt språk – ut frå ein idé om at artiklane skulle skape interesse for det nye og ukjente hos så mange som råd var (sjå òg 5.3.1). Slik blei ho òg i norsk samanheng, via ISCM og *Dagbladet*, ein sentral premissleverandør for kva som til ei kvar tid representerte det aktuelle og moderne, frå tid til anna kontroversielle på musikkfeltet ute i verda. Derfor er òg hennar bidrag til diskursen om dette verdt å studere.

6.2.1. Hall og det moderne eksperimentelle, fase I

Komponistane i det som skulle bli den andre wienerskolen var som omtalt sentrale då ISCM blei skipa i Salzburg i 1922 (sjå 6.1.1). Alban Berg døde i 1935, før Hall blei involvert i organisasjonen, og blei ikkje framført i åra mellom 1936 og 1965. Han fell derfor utanfor her. Men verk av Arnold Schönberg og Anton Webern er til stades på fleire av festivalane ho skriv frå. Strengt tatt var det praksis at alle komponistar skulle vere nolevande

¹⁸⁰ Ein overraskande stor del av komponistane er representerte på www.youtube.com, som eg i nokre tilfelle har brukt som støtte for kategoriseringa mi. Eg viser generelt til søk der.

og ingen verk eldre enn 15 år når dei blei framført i regi av ISCM. Organisasjonen etablerer med tida ein tradisjon for å framføre verk av viktige komponistar året etter at dei dør – som Fartein Valen i Oslo i 1953 (sjå 6.1.3), og før det: Webern blir oppført i 1946 og Schönberg i 1952. Men juryane får ofte sett "stamfedrane" på program i rammene av festivalen også ut over dette. Schönberg var dessutan æresmedlem av ISCM.

I Halls omtalar frå musikkfestane er det svært vanskeleg å finne igjen ho som frå Berlin i 1927 kalla Schönberg for ein "gold teoretiker".¹⁸¹ Når *Ode til Napoleon* blir framført i London 1946 heiter det:

En kan forkaste Schönbergs uttrykksform, stemple den som musikkfiendtlig i sin brutale avvisning av alt som minner om melodi og harmoni og stemmeføring etter gammel oppskrift... Men noe ved komponistens personlighet virker, en kan si at verket i all sin ville krasshet utfordrer og fengsler.¹⁸²

Her kan ein enno finne ein viss reservasjon mot komponistens "brutalitet". Men I 1949 frydar Hall seg over ei framføring av *Pierrot Lunaire* i høve 75-årsdagen til Schönberg,¹⁸³ i 1951 er ho på Wiener Festwochen og hører *En overlevende fra Warszawa*¹⁸⁴ og i 1952 skriv ho berre begeistra om *Fem orkesterstykker* og *Erwartung*. Dei sistnemnde er begge frå 1909 og markert atonale, om ikkje, som Hall kan sjå ut til å tru, skrivne ut frå den seinare utvikla tolvtoneteknikken. Om *Erwartung* skriv ho at det viser "en fantastisk innlevelse i et angstfylt sinn... som virker på ens nerver og ryster en til margen."¹⁸⁵ Dei fem orkesterstykk

gjorde et overveldende inntrykk på meg ved sin idé-rikrom, ved en frigjorthet i konsepsjonen som ga en noe absolutt nytt, noe en aldri hadde drømt om. Og en klangbehandling i hvert av de stykkene så raffinert og karakterfull at de gir et helt nytt bilde av Schönberg om en for eksempel kjenner ham fra de kompliserte orkester-variasjonene eller "Ode til Napoleon". De fem orkesterstykkene og Schönbergs siste arbeid "En flyktning fra Warszawa" må etter mitt skjønn være de av hans verker som er lettest tilgjengelige.¹⁸⁶

¹⁸¹ *Dagbladet* 01.08.1927, sjå òg 5.1.1.

¹⁸² *Dagbladet* 20.07.1946

¹⁸³ *Dagbladet* 04.05.1949

¹⁸⁴ *Dagbladet* 30.04.1951, sjå òg 6.1.2.

¹⁸⁵ *Dagbladet* 01.07.1952

¹⁸⁶ *Dagbladet* 01.07.1952

I 1955 blir òg Schönberg heidra, då med nettopp ”de kompliserte” *Variasjoner for stort orkester* – ”overdådig spilt av Sudwestfunks store symfoniorkester”, refererer Hall, og erklærer at framføringa – på ein ekstrakonsert i Baden-Baden – var den største opplevinga i løpet av heile veka. Så rundar ho av med eit sukk over norske forhold:

Mens vi lyttet til Schönberg, slo det meg hvilken avgrunn det gaper mellom ham og de av hans følgesvenner som vi har hørt i festens løp... Og jeg tenkte også på et land langt mot nord hvor Arnold Schönbergs musikk later til å være tabu.¹⁸⁷

To år etter at Hall nærmast personleg har gått god for Schönberg i Oslo – gjennom fiolinkonserten i 1953 og *En overlevende fra Warszawa* i 1954, er tolvtonemusikk enno framand kost i Noreg, også hos Ny Musikk (sjå 6.1.2). I ISCM har verk i tradisjonen frå den andre wienerskolen vore på programmet i over tretti år. Kontrasten er sjølvsaugt slåande for Hall, som har skrive heim om musikken først frå Berlin i 1926-32 og så frå ISCM frå 1938. Likevel blei altså ikkje Schönberg eller Webern i mindre format framført i regi av Ny Musikk før etter 1955.

Hall hører etter alt å døme Weberns musikk, i alle fall live, for første gong i London i 1938. BBCs orkester og kor, som på den tida var særleg aktive med å tolke musikken hans, framførte kantaten *Das Augenlicht*, og ho er fengsla:

[Den] eide en intimitet i uttrykket, en følsomhet i linjen og en så gjennomsiktig form at verket skulle ha alle muligheter for å vinne forståelse for det atonale tonesprog og tolvtonemusikken... Jo mer en hører av den... dess klarere står det for en at den betyr en tilbakevenden til esspressivoet, til uttrykksfullheten og romantikken. Stravinskys og Hindemiths og Ravels voldsomme reaksjon, hele nyklassisismen har tilsynelatende ikke ført videre.¹⁸⁸

Denne karakteristikken er interessant. Som komponist skulle Hall snart vende seg til neoklassismen – som ho her ser ut til å avskrive (sjå 4.1 og 5.1). Samtidig tolkar ho Weberns uttrykk som ei tilbakevending til romantikken. Dette er uventa frå ei som har dyrka vendinga bort frå både Wagner (sjå 5.3) og den søtladne populære romantiske musikken (sjå 3.3.1). På den andre sida understrekar ho at ”det atonale tonesprogs

¹⁸⁷ *Dagbladet* 27.06.1955

¹⁸⁸ *Dagbladet* 21.06.1938

midler ikke er det samme som det tidligere espressivos” og at dei nakne melodiske linjene ikkje kan”syltes ned i praktfulle akkorder.” Det må med andre ord finst ein annan romantisk estetikk ho kan identifisere seg med, og som kan sameinast med det nye. Hall er nyfiken på ”alt det man kan lære av tolvtonemusikken ...”¹⁸⁹

Åtte år og ein verdskrig seinare, i 1946 i London igjen, appellerer Webern enno – då hans *Cantata* for sopran, blanda kor og orkester. Men då skriv ho:

Musikken har gått vidare siden Webern skrev dette arbeidet, den har forlatt hundreprosent-atonaliteten – men ganske visst også lært av den.¹⁹⁰

Om hans andre kantate heiter det i 1950:

Jeg tror at selv en arg motstander av atonal musikk etter hvert måtte innfanges av stemningen i Weberns verk... den ånd som gjennomstråler det og til slutt lar hele denne merkelige kantaten stå i et forklarelsens lys.¹⁹¹

Det går ikkje fram akkurat kva som skil den atonaliteteten Hall skriv varmt om her frå den ho møtte i 1946 – og avskreiv som eit tilbaketog stadium. Kva ho meiner med ”hundreprosent-atonaliteten” er heller ikkje utan vidare klart. Truleg er omgrepsbruken eit teikn på at Hall – ikkje ulikt kollegaene i norske aviser i 1953 – på denne tida omtalar atonalitet og tolvtonemusikk på ein ikkje heilt presis måte. I tillegg har ho eit ambivalent forhold til dei nye systema. Men ikkje i noko fall skulle ho få rett i at dei var forlatne i 1946.

Tolvtonemusikk og annan sterkt atonal musikk skulle i staden bli stadig oftare å høre på ISCM-festane utover på 1950-talet. Då framstår ”tolvtonalismen” nærmast som ei trusretning som alle komponistar må vedkjenne seg til eller ta avstand frå, og som publikum må opne for. Schönberg ”må en kjenne til om en skal forstå noe av de musikalske brytningene i dag”, meiner Hall.¹⁹² Når ho løftar han fram som ideal, er det likevel ikkje systema i seg sjølv som er poenget, men balansen i uttrykket:

¹⁸⁹ *Dagbladet* 21.06.1938

¹⁹⁰ *Dagbladet* 23.07.1946

¹⁹¹ *Dagbladet* 27.06.1950

¹⁹² *Dagbladet* 01.07.1952

”den eventyrlige sammenfletningen av intellekt og fantasi,”¹⁹³ Hall er altså open for strenge system, men ikkje når ho opplever at dei skuggar for ”ånda” til skaparen bak eit verk. Også her er ho på linje med mange av dei som skreiv om musikkfesten i Oslo, med ankerfeste i eit romantisk syn på kunstnaren.

Forholdet mellom det intellektuelt funderte, teknisk avanserte og det som framstår som personleg og følt er samtidig eit vidt spenningsfelt, synleg også når Hall skriv om andre som komponerer i tolvtoneteknikk. Når ho samanliknar Weberns andre kantate og Hanns Eislers kammer-symfoni, spelt på same konsert i Brussel i 1950, fell Eisler gjennom. Symfonien var nemleg prega av ”ensidig teknisk utspekulertheit ” i staden for ”ekte innlevelse”, skriv ho.¹⁹⁴ I 1946 er Luigi Dallapiccola representert med *Sanger fra fangenskapets år* – ”et nødskrik fra Mussolinis Italia”. Som med Schönbergs *En overlevende fra Warszawa*, er nok den politiske og historiske brodden med på gi verket verdi. Men òg stilen til komponisten:

Dallapiccola tilhører ytterfløyen av de radikale komponistene i Italia, men han har ikke gitt seg noe system i vold.¹⁹⁵

I 1951 stiller ho Dallapiccolas opera *Fangen* opp mot Matyas Seibers *Ulysses*, og sondrer mellom dei gjennom måten dei brukar tolvtone-systemet på. Ho finn det tiltalande når noko anna enn atonalitet bryt gjennom:

Dallapiccola tilhører tolvtonalistene og Seiber røper sterke tendenser i samme retning. Seiber griper stundimellom til ren og pur tonalitet o[m] han har bruk for det og inntrengende intense melodiske bevegelser i Dallapiccolas verk sier en at komponisten trass i alt ikke kan fornekte sitt opphav – han er italiener, han stammer fra Verdis og melodienes land. Hverken han eller Seiber lar seg knekke av et system.¹⁹⁶

Dallapiccola får òg skryt for å vise ”hvor personlig og ledig han omgås tolvtone-systemet”¹⁹⁷ i 1949, 1955 og 1958. Elisabeth Lutyens er mellom dei som får kritikk for ikkje å overvinne det. Hennar *Tre symfoniske preludier* er Hall ikkje så begeistra for:

¹⁹³ *Dagbladet* 01.07.1952

¹⁹⁴ *Dagbladet* 27.06.1950

¹⁹⁵ *Dagbladet* 20.07.1946

¹⁹⁶ *Dagbladet* 14.07.1951

¹⁹⁷ *Dagbladet* 23.06.1955

De var formet med god sans for orkestrale klangkonstraster, men føringen av melodilinjene kunne ofte virke bentfram hysterisk. Tristan-melodikk i karikatur. Komponisten sitter inne med atskilling formell teknikk, men det nytter lite når selve det musikalske stoffet mangler personlighetens fengslende klang.¹⁹⁸

To år etter får hornkonserten til Lutyens kritikk for å vere "hornfiendtlig" skreven – altså for lite musikantisk – og for å vere "ulyrisk, vel mye matter-of-fact".¹⁹⁹ Igjen omtalar ho det systemstyrte i negative ordlag og det lyriske i positive. Hanns Jelineks *Fantasi* for klarinett, klaver og orkester har Hall meir sans for, fordi den "kan eie en klarhet, en plastisk utforming av tolvtone-motivene og deres videre liv som interesserer."²⁰⁰ Også Humphrey Searles *Poem for 22 strykere* fengslar, i ein "helt personlig stil" med "noe av Fartein Valens finhet over musikken".²⁰¹

Men også stoff med eit strengare uttrykk kan appellere til Hall. Om Ingvar Lidholms *Ritornell* rapporterer ho i 1958 frå Strasbourg at musikanerane mislikte det og publikum var delt, men ho meiner han sigrar:

Lidholm er overbevist tolvtonalist og firer ikke på kravene, men verket forekom meg å være usedvanlig klart tegnet... Lidholms musikalske intelligens viser seg i at han alltid er konsis, knapp... her er ingen uttværing, ingen unødig gjentakelse, og verket eier også sin rent musikalske appell.²⁰²

På tilsvarande vis anerkjenner ho Sven Erik Bäck som i 1956 viser både "beherskelse av det formelle apparatet" og "den riktige musikalske framdriften, den en ikke alltid finner hos tolvtonalistene."²⁰³

Oppsummert framstår Hall som prinsipielt open for både tolvtone-teknikken, komponistane frå den andre wienerskolen og dei som følgde dei. Om ho ikkje anerkjenner alle, er kriteria ikkje knytte til *at* dei skriv atonalt eller i tolvtoneteknikk, men i stor grad *korleis*. I 1952 konkluderer ho slik:

Om tolvtonemusikken sies det så mye, den er en motesak, eller bare business, eller den er talentløshetens tilflukt – og så videre. Til syvende og sist får vel enhver ta sitt oppgjør med den.²⁰⁴

¹⁹⁸ *Dagbladet* 13.07.1946

¹⁹⁹ *Dagbladet* 19.06.1948

²⁰⁰ *Dagbladet* 01.07.1952

²⁰¹ *Dagbladet* 02.07.1952

²⁰² *Dagbladet* 19.06.1958.

²⁰³ *Dagbladet* 04.06.1956

Eit sideblikk til ein kommentar frå Klaus Egges då han kom heim frå Salzburg – der klaverkonserten hans blei framført – same år, viser at han tar eit langt meir avvisande, nærmast psykologisk grunnigtt, standpunkt:

Det finnes en tolvtonesekt i en del mellomeuropeiske land. Kunsthistorisk sett presses de fra to sider: bak seg har de rike tradisjoner med århundreders innsats i musikken. I samtiden er deres stoff uttømt, deres estetikk er hysterisk søkende, akkompagnert av den angstfylte tidsepoke vi gjennomlever og en kompleksfylt, krampaktig higen etter stadig fortsatt nyskapende innsats. De vil lede fremdeles, men mangler lederen, personligheten. Schönberg-typen kan ikke avles kunstig. Så seirer likevel de store tonale komponister – Strawinsky, Hindemith og Bartok lever ennå, med Bartok som den mest opprinnelige med en aldri sviktende originalitet og særpreg.²⁰⁵

Det angstprega og famlande ved moderniteten som Egge her knyter til "tolvtonesekta" i ISCM – om ikkje til Schönberg – finst knapt i karakteristikkane til Hall. Ho skriv heller om denne kjensla for det moderne i møte med former som bryt med konvensjonane ikkje berre for struktur i musikken, men også for konsertrituale, som hos Nam Jun Paik (sjå 6.1.2) eller John Cage, som eg kjem til mot slutten av dette kapitlet.

På den andre sida er det ingen grunn til å overbetone skilnaden i musikksyn mellom Hall og Egge. Også ho framstår frå tid til anna som nokså framand for tolvtonesystemet. Ho insisterer på å vere open for nye idear, men skriv nok vel så varmt om dei komponistane også Egge kallar dei "seirende" mellom dei moderne – som Stravinskij, Hindemith og Bartók. Halls haldningar til desse vil eg drøfte i rammene av den *seriøst musikantiske* kategorien.

6.2.2. Hall og det seriøst musikantiske

Pauline Halls erfaringar i Paris i 1912-13, ikkje minst av Stravinskijs scene-musikk, var som omtalt skilsetjande (sjå 3.1.3 og 5.3.2). Det skin gjennom når ho møter hans då "gamle" modernisme i form av *Vårofferet* i samband med ISCM-festen i Stockholm i 1956:

²⁰⁴ *Dagbladet* 01.07.1952

²⁰⁵ Egge i *Dagbladet* 01.07.1952

En kveld fikk festdeltakerne høve til å se ... "Sacre du printemps" og det var ikke til å unngå at Strawinskys musikk skjøv minnet om de ISCM-programmene en hadde hørt, langt borti skyggen... I Sixten Ehrlings tolkning fikk musikken sin fargerikdom og besettende rytmiske kraft.²⁰⁶

Hall er kritisk til koreografien og solisten på Kungliga Teatern som danset fint, "men på langt nær dristig nok":

for den som ennå ikke hadde glemt den opprinnelige koreografien fra urpremieren i årene like før første verdenskrig, måtte [Leonid] Massines arbeid fortone seg nokså tamt.²⁰⁷

Men musikken held mål – "like frisk og betagende etter halvannen mannsalders liv!" konkluderer Hall.

Når ho i 1938 omtaler Bartok som den eldste komponisten på musikkfesten i London, men "sannelig også den friskeste", understrekar ho noko av det same. I sonaten for to klaver og slagverk er det særleg måten komponisten fornyer gamle former på som imponerer:

På en mesterlig og morsom måte stiller Bartok klaverer og slagverk opp mot hverandre...

han kan sies å ha et visst slektskap med Strawinsky. Men ungareren eksperimenterer ikke, det er en roligere linje i hans utvikling. Han fører ikke noe atonalt sprog, hans musikk har ikke slitt sig løs fra det tonale grunnlag, med sitt brokete rytmiske og tematiske mønster er den samlet, hel, bredt svunget i sin form, rik i sin stemmeføring og blennende i sin farverikdom... Verket er ... et stykke nåtidig musikk, "moderne musikk" om man vil, som i all sin fanatiske dristi[g]het har rot i gammel og god musikalsk kultur og samtidig åpner vid utsikt for oss mot fremtiden.²⁰⁸

Kvifor Hall her set "moderne musikk" i hermeteikn, er ikkje godt å seie. Som dei neste døma vil vise, brukar ho ofte uttrykket nettopp om verk som viser klar tilknytning til tradisjonen, og som eit heidersord. Om tolv-toneverk brukar ho heller atonal og andre omgrep som viser til den nye teknikken.

Linja mellom Stravinskij og Bartók trekkjer Hall nok ein gong i 1958, i eit oppglødd møte med *Der wunderbare Mandarin* – som då er heile tretti

²⁰⁶ *Dagbladet* 13.06. 1956

²⁰⁷ *Dagbladet* 13.06. 1956

²⁰⁸ *Dagbladet* 23.06.1938

år gamalt. Her skin eit gjenkjenneleg romantisk syn på kunstnarisk skaparkraft klart gjennom:

Jeg vet ingen nålevende komponist – det måtte da være Strawinsky i "Sacre" og "Les noces" – som har den glødende fantasiens vilje som Bartok i musikken han har skrevet til denne pantomimen eller balletten... Jeg kan ikke finne andre ord enn de tilsynelatende motstridende – fantasiens vilje, for selve konsepsjonen av denne musikken må ha båret i seg alt som rommes i den mest fortettede, fanatiske, intense skaper-rus av den sorten som ikke taper geisten før siste strek er satt.²⁰⁹

På den andre sida har Hall tydelege sympatiar for Paul Hindemiths *Neue Sachlichkeit* (sjå òg 5.3.2) og opposisjonen mot den "sektariske" tolv-tonemusikken. Det publikumsvenlege nøkterne, klare og tonale står for henne ikkje i motsetnad til moderniteten. Om utdraget frå *Mathis der Mahler* som blei presentert i London i 1938 skriv ho:

Enklere og inderligere musikk har komponisten neppe skrevet før... Han har skapt sitt eget tonale system, sine egne lover som omfatter alle de harmoniske muligheter den moderne musikk åpner for oss, men tonaliteten forlater han ikke.²¹⁰

I 1946 skryt ho av arbeidet med temaet i strykekvartetten i Ess:

et lysende klart og konsist arbeid, ofte tungsindig mediterende. Første del er bygd på en melodibevegelse på tre toner... den andre satsen følger en markant lekkerbisen av et tema gjennom mange omskiftelser... Tredje sats har også et trekk som en sjelden møter hos denne komponisten, en myk lyrisk tone, et streif av melankoli.²¹¹

Hall har òg stort utbytte av den nye engelske musikken. Alan Rawsthorne får skryt for sine *Symphonic studies* i 1939, fordi han har "et personlig syn på moderne musikk virkemidler og han holder på sitt."²¹² Benjamin Britten set ho særleg stor pris på som operakomponist. I 1946 er ISCM-festivalen lagt slik at fleire festdeltakarar får med seg verdspremieren på *The Rape of Lucretia* i Glyndebourne i etterkant. Hall er der

²⁰⁹ *Dagbladet* 06.06.1957

²¹⁰ *Dagbladet* 04.07.1938

²¹¹ *Dagbladet* 20.07.1946

²¹² *Dagbladet* 20.05.1939

og er oppglødd, både av tonespråket og måten musikken er skriven inn i dramaet på:

Brittens musikk er ikke på noe punkt atonal, den er ofte streifvis melodisk og gir med enkle midler uttrykk for det som skjer i menneskenes sinn, bare i meget få tilfelle blir den direkte illustrasjon.²¹³

Her er det interessant å sjå korleis Hall – som på denne tida også er aktiv teaterkomponist (sjå 5.1.3) – legg særleg vekt på korleis musikken spelar saman med dramaet. Dette går igjen når ho utover på 1950-talet oppsøker andre oppsetjingar av moderne operaer i utlandet: Brittens *Billy Budd* på Covent Garden i 1951²¹⁴ Arthur Honeggers *Jeanne d'Arc på bålet* i København, i 1954²¹⁵ og Bergs *Wozzeck* i Stockholm i 1957.²¹⁶

I denne samanhengen vil eg òg nemne omtalen av Schönbergs *Moses og Aron*, sjølv om operaen er skriven ut frå tolvtonesystemet og ikkje er typisk musikantisk. Verdspremieren avslutta ISCM-festen i Zürich i 1957 og var "En musikalsk verdensbegivenhet", skriv Hall. Ho er djupt imponert over utøvarane som har tatt på seg det store verket, over "fantasieggende abstrakte konstruksjoner" i scenografien – og ikkje minst musikken:

Å skildre musikken i dette mektige og forunderlige verket er vel nærmest ugjørlig. Da måtte en høre det atskillige ganger og kjenne det fra partituret. Etter en generalprøve og en premiere er en fylt av grenseløs beundring for verkets skaper, ikke minst for rikdommen i det orkestrale arbeid, noe det dessuten alltid blir tatt hensyn til, er at sangpartiene skal bære budskapet fram sammen med orkesteret. Musikken eier slik plastisk klarhet at den må kunne omvende selv en arg motstander av tolvtonemusikken, for dette verket viser jo hvor elastisk og hvor smidig den kan formes av en mesters hånd.²¹⁷

I opera er det altså eit avgjerande kriterium at musikken skal byggje opp under karakteriseringa av "stoff og mennesker". Alle kompositoriske system og prinsipp bør underordne eller innordne seg til handlinga, same kor avanserte og interessane dei er. Det moderne kan altså gjerne finne uttrykk i tradisjonell, lineær dramaturgi, ser Hall ut til å meine.

²¹³ *Dagbladet* 27.07.1946

²¹⁴ *Dagbladet* 03.12.1951

²¹⁵ *Dagbladet* 02.04.1954

²¹⁶ *Dagbladet* 05.04.1957

²¹⁷ *Dagbladet* 07.06.1957

Standpunktet kan ein overføre til omtalar av instrumentalverk, særleg dei i symfoniske format. Her set Hall pris på godt handverk etter etablerte formprinsipp. Hilding Rosenbergs konsert for strykeorkester er "fin og vakker og lidenskapelig beveget" og "det er stimulerende å høre så overlegent formet sats"²¹⁸ Vagn Holmboes 5. symfoni vurderer ho meir kritisk, nettopp ut frå forventingar til form:

[Den] er horisontalt bygd – om en kan uttrykke det slik – linjespillet betyr alt. Det en savner iblant er den modulasjonsriksomheten en venter i en symfoni, den utviklingen som vanskelig kan unnvære et visst tonalt grunnlag.²¹⁹

Karl Birger Blomdahls *Facetter* har alt Hall vil ha av ein god symfoni:

et overbevisende vitnesbyrd om stor skapende evne forent med selvstendig formbehandling. Selv om han i detaljene fjerner seg fra fastlagte former, har verket de egenskapene som framfor alt er karakteristisk for symfonien, det at enheten er fastholdt gjennom de 25 minuttene komposisjonen varer, fra åpningens klare, enkle, stillferdige motiver, gjennom de voldsomme brytningene de utsettes for, inntil de vender tilbake til sitt mystiske opphav, lutret og forklaret.²²⁰

Blomdahls verk er altså tonalt dristig, men formalt heilstøypt etter eldre ideal. Men i André Jolivets første symfoni, urframført i Haifa i 1954, skapar òg sjølv det tonale begeistring:

han eier mesterens viten og klare overblikk så en er ikke i tvil om hans hensikter: det livsnære som vel egentlig er kjernen i hans natur har seiret over mystikeren.

Motstandere av tolvtonemusikken vil få vann på mølla etter denne opplevelsen, de vil med rette kunne si at når den rent og klart tonale musikk kan skape et så vidunderlig friskt og dristig og så selvstendig følt og formet verk som Jolivets, da har den tonale musikken ennå en stor fremtid foran seg!²²¹

Hall jublar altså over det "rent og klart tonale". Samtidig hører "friskt og dristig" pluss "selvstendig klart og formet" med til lovorda hennar. I det ligg ei konstatering av noko nytt og særlege som definerer

²¹⁸ *Dagbladet* 30.05.1947

²¹⁹ *Dagbladet* 30.05.1947

²²⁰ *Dagbladet* 30.06.1951

²²¹ *Dagbladet* 14.06.1954

Jolivets musikk også som moderne, og skil han frå verk Hall meiner blir *for* tilbakeskodane. Dei møter ho òg på ISCM-festane – om enn berre eit fåtal.

6.2.3. Hall og det reaksjonære, ”umoderne”

Ikkje heilt uventa etter omtalane frå Berlin (sjå 5.1.1), er Hall kritisk til Ernst Kreneks bidrag til ISCM. I 1938 blir hans kantate oppført i London, og han er ikkje berre ”ujevn – som de fleste av Kreneks verker”:

Ved siden av de skjønne avsnitt i korsatsen kan det plutselig klinge av den billigste mendelssohnkopi... Krenek prøver å bygge opp sitt eget tonale system og gjennomfører det uredd til han uten overgang plumper tilbake i romantisk-sentimental søtsuppe fra omkring 1900.²²²

Epigoneri eller stilkopiering tar Hall – som mange av sine samtidige (sjå 3.3.) – ikkje lett på, og særleg ikkje når det får drag av tysk seinrom-antikk. Mot Tibor Hasanyis *Divertimento* innvender ho at her ”dukke plutselig Wagner-Strauss-epigoneriet fram – for første gang i festens forløp.”²²³ Ho mislikar òg Vitezslav Novaks *De profundis* – som ”tilhører en annen tid enn vår”:

et temmelig langstrakt og pompøst og stykkevis imponerende og delvis sterkt Wagner-påvirket arbeid.²²⁴

Slike avvisingar finst det fleire av i Halls omtalar, men flest spreidde døme. Om dette tyder at programma på ISCM-festane ikkje romma mange av det ein i samtida ville kalle reaksjonære verk, eller at Hall var lite streng i grensedraginga, er vanskeleg å seie noko klart om utan å samanlikne henne med eit større utval skribentar. Men nokre stikkprøver frå rapportane til Sten Broman – som òg var komponist og ISCM-delegat – frå dei same festane, gir éin peikepinn. Han har til dømes ei langt meir skeptisk grunnhaldning til Webern, som fram til 1938 hadde ”utmærkt sig genom att skriva löjligt korta og betydelslösa atonala satser”,²²⁵ og han skriv mykje mindre om Schönberg og tolvtonemusikken enn Hall. *Moses og*

²²² *Dagbladet* 23.06.1938

²²³ *Dagbladet* 23.07.1946

²²⁴ *Dagbladet* 30.05.1947

²²⁵ Sten Broman, *Världsmusikfestens facit* (Stockholm: Akademien, 1982), s. 52.

Aron, til dømes, som Hall vigde ei heilside til, skriv han kort om, som "en märklig föreställning".²²⁶

Når det gjeld verk i den seriøst musikantiske kategorien ser Hall og Broman ut til å vere meir på linje, men han trekkjer ikkje dei same grensene mot det reaksjonære. Novaks *De Profundis* vurderer han som ujamn, men meiner delar av verket viser "aktningsvärd nyskaparvilje".²²⁷ Krekeks kantate meiner Broman er eit av dei beste verka til komponisten. Han har tydelegvis altså ikkje dei same reservasjonane som henne mot Kreneks bruk av meir populære innslag (sjå òg 5.3.3). Slik framstår Hall som den som i størst grad av dei to tar det moderne eksperimentelle på alvor, og strengast avgrensar ISCMs mandat mot å presentere verk i eller med trekk av eldre stilar. Samtidig viser tekstane hennar tydeleg at det er stil og ikkje alder, på verk eller komponist, som avgjer om noko er "moderne nok".

6.2.4. Hall og det diverterande – det "franske"

Motstanden mot epigoneri tyder altså ikkje at Hall stiller seg avvisande til å få tidleg moderne musikk presentert i rammene av ein ISCM-fest. I Strasbourg i 1958 er ho begeistra for tre ekstrakonsertar med fransk musikk, av mellom andre Milhaud, Roussel og Ravel, som òg inkluderer Debussys *Jeux*. Det siste verket gjorde sterkt inntrykk på henne i Paris i 1912-13, og førtifem år seinare rosar ho stadig Debussys "spesielle luftige, klanglige sjarm og frodige melodiske spinn".²²⁸ I det heile tatt held ho fast ved sympatiane for den franske klarleiken. Om Elsa Barraines 2. symfoni skriv ho frå London i 1946:

Her nøt en de klare tankene, målbevisstheten, intensiteten i uttrykket og det mesterlige grepet på orkesteret. Elsa Barraine lager seg ikke dypsindig, hun synes å være en helt igjennom ærlig musikalsk natur, hun gir følsomheten sin en charmerende underklang av selvironi som rommer mer av verdi enn all verdens orkestrale pomp og prakt og patos.²²⁹

Nokre av dei same trekka set ho pris på i Marcelle de Manziarly's *Music for Orchestra*:

²²⁶ Ibid., s. 114.

²²⁷ Ibid., s. 53 og 66.

²²⁸ *Dagbladet* 24.06.1958

²²⁹ *Dagbladet* 13.07.1946

et fint eksempel på fransk stilfølelse og måtehold i sitt sikkert formede og u-pretensiøse arbeid for kammerorkester... utmerket seg ved smidig linjeføring og noe pastell-aktig over klangen som gjorde sitt til å gi verket særpreg.²³⁰

Det er freistande å spørje om Hall her skriv seg inn i ein diskurs om den franske musikken som feminin (sjå 3.3.2), med å hinte til det lite pretensiøse og pastellaktige. I tilfelle, blir dette forsterka av at ho her skriv om kvinnelege komponistar? Ettersom den franske seksjonen var lite aktiv i ISCM i Halls tid, og dei kvinnelege komponistane sterkt underrepresenterte, har eg ikkje nok materiale til å seie mykje om dette. Mitt inntrykk er nok heller at Hall legg vekt på klanglege dimensjonar i all den franske og franskpåverka musikken. Dessutan legg ho vinn på å ikkje skrive annleis om kvinnelege komponistar enn mannlege. Berre éin stad har eg funne at ho gjer eit tema av at "også denne gangen har en kvinnelig komponist kommet med på festspillprogrammet... (fødselsåret er galant utelatt i... programheftet!)"²³¹. Om Barraine skriv ho òg at ho "slo kollegene sine flate med sin Symfoni nr. 2"²³². Om dette er ei tileigning av ein maskulin attributt eller ein feministisk triumf over at ho, ei lita og vever kvinne, kan vere så kraftfull som komponist, er uvisst. Hall er same kva langt mindre direkte enn Broman, som omtalar Barraine som "en liten flicka med bara ben, ransel og glasögon", som "gjorde sensation med symfoni nr. 2"²³³

Hall verkar like kritisk til kvinner som komponerer som menn. Til dømes lét ho seg ikkje overtyste av Elisabeth Lutyens (sjå over) – som faktisk var den einaste kvinnelege komponisten Hall fekk høve til å møte ved fleire festivalar, i alt fire. Til saman var seksten kvinnelege komponistar representerte på dei femten festivalane Hall dekte, men dei fleste berre eitt år. I overkant av 400 menn fekk sine verk presentere i same tidsrom.²³⁴

²³⁰ *Dagbladet* 13.06.1956

²³¹ *Dagbladet* 30.06.1950

²³² *Dagbladet* 13.07.1946

²³³ Broman, *Världsmusikfestens facit*, s. 63. I same omtale refererer Broman at den kinesiske representanten Lee-Hsien Mino var "en högst förtjusande kvinna... en mycket tildragande, högintelligent pianist i 25-årsåldern" som "klädde sig med beundransvärt raffinemang". Også komponist Hugo Weissgall får ros for kona (namnlaus) "en mycket skön och ung hustru, som han alltid, för säkerhets skull, höll ordentligt fast i armen."

²³⁴ Eg har ikkje laga nøyaktig statistikk over kor mange mannelege komponistar som var representerte på ISCM-festane 1938 til 1960, men i Haefelis register over

Av dei franske komponistane skulle eit namn gå igjen mange gonger – ”en sympatisk ung franskmann med et åndfullt ansikt og svært lite ’contemporary’ med flagrende slips og utslått hår...”²³⁵ – Olivier Messiaen. I løpet av tjue år utviklar Hall gradvis eit positivt forhold til han. Første møte er med to fragment av *La Nativité du Seigneur*, i London i 1938. Då set ho pris på ”slørte klanger mot en bred og vakkert ført melodi.” Men så viser det seg at ”annen del... [var] glimrende musikk å sovne til.”²³⁶ *Quator pour la Fin du Temps*, framført i 1946 – året etter krigen og det fangenskapet komponisten skreiv verket i – gjer sterkare inntrykk. Her kjem òg ein tanke for publikum heime med:

jeg kunne tenke meg at dette verket er den posten fra kammermusikkonsertene som lettest kunen fordøyes av et Oslo-publikum. Messiaen dyrker iblant den bårne brede melodi, litt langtrukket riktignok, men publikum får litt å trøste seg med ovenpå de sjokkene som Messiaen også er mester for å gi en.²³⁷

Om *Cinq rechants* for tolv songarar a capella skriv Hall fem år seinare at dei

er holdt i Messiaens vanlige, lett røkelsesduftende stil, en blanding av gammel trubadourmelodikk, gregoriansk sang og noen stenk Massenet – og mye annet ... Tekstene hadde Messiaen skrevet selv, til dels helt surrealistisk, eller i blant nærmere dadaistisk, han sier i programheftet at det er dikt om den sanselige kjærlighet. Om Messiaen godtar eller forkaster den – det røper musikken imidlertid ikke.²³⁸

Det er de små glimtene av Massenet og andre overraskende detaljer... som en gang i mellom får en til å lure på om han kanskje tilhører skøyerfolket. Han er i alle fall en særdeles interessant forekomst i det europeiske musikkliv.²³⁹

åra 1923 til 1980 er 40 av 869 komponistar kvinner, altså rundt 4%. Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, s. 547 ff.

²³⁵ *Dagbladet* 20.07.1946

²³⁶ *Dagbladet* 28.06.1938

²³⁷ *Dagbladet* 20.07.1946

²³⁸ *Dagbladet* 04.07.1951

²³⁹ *Dagbladet* 04.07.1951

Dei humoristiske trekka til franskmannen fell altså i smak. Aller mest oppglødd er Hall likevel over *Oiseaux exotiques* for klaver og lite orkester, som "ikke ligner noe annet musikkverk jeg har hørt". Det er

ikke noen idé å gå dette fantastiske verket etter i sømmene fra et formelt eller stilistisk synspunkt, det er så fritt og så overlegent gjort, det blusser av en friskhet og frodighet som ellers ikke er så karakteristisk for Messiaens musikk. Her finnes ikke streif av ... røkelsesduft... En fryder seg over denne rikdommen av ideer, dristige og raffinerte, det makeløse oppkommet av naturglede. Yvonne Loriod spilte klaverpartiet og deltok på sin glimrende måte i fuglesangen både i urskogen og på slettelandet.²⁴⁰

Det diverterande i tydinga humoristiske verkar elles ikkje særleg framtreddande på ISCM-festane, noko Hall synes er eit sagn. I 1958 noterer ho at Niccolo Castriglioni's *Ouverture in tre tempi* "utløste festens eneste umiddelbare latterklukk."²⁴¹ Året etter får Geoffredo Petrassis *Serenata* karakteristiskken "et henrivende arbeid, sprudlende av humor og også med lyriske innslag."²⁴² Hans Werner Henze, som i 1953 blei omtalt som ein "hardkøkt" maskulin modernist, har i 1957 tatt eit oppgjør med Darmstadt-skolen og ut frå kommunistisk ideologi gått over til å skrive langt meir "folkeleg".²⁴³ Av Hall får han æra for "festens lille smil" med *Fem neapolitanske sanger*, side om side med eit glimt av humor frå den "tungsindige" Hindemith:

Henze kan sine triks, han har klart å gi disse sangene en avgjørt italiensk sving... men liksom litt på skjeve så han redder seg unna alt som likner banalitet.

Som siste kapittel fikk vi Hindemiths kammermusikk nr. 1, hans herlige skøyerstrek i storartet utførelse.²⁴⁴

Men eitt og anna blir òg berre ufrivillig komisk, som Franz Tischhausers *Amores* for tenor og ensemble:

det var Catulls kjærlighetsdikt til Lesbia sunget på latin i den rene Bier-Halle stil og kort sagt ikke til å tro. Etter hvert steg munterheten i salen til høyder som ikke kunne være morsomme å

²⁴⁰ *Dagbladet* 29.06.1959

²⁴¹ *Dagbladet* 23.06.1958

²⁴² *Dagbladet* 20.06.1959

²⁴³ Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945-1965* (München: Piper, 1966), s. 129ff.

²⁴⁴ *Dagbladet* 12.06.1957

høre for komponisten, særlig var det en wienervals som gjorde lykke. Det beste ved det milelange verket var noen strofer komponisten hadde rappet til seg fra "Porgy og Bess". En syntes synd på Tischhauser...²⁴⁵

I denne harselasen sondrar Hall etter mitt syn òg mellom uttrykk som hører heime i ølhallar og på dansegolv og det som høver på ISCM-festar. Sjølv om ho har sans for humor, blir nokre uttrykk for folkelege i vulgær tyding. Denne grensedraginga er ho òg inne på i omtalane av verk med jazz- og folkemusikkelement.

6.2.5. Hall og det folkloristiske, populære

Det folkloristiske stoffet ser ut til å stå stadig svakare i ISCM-samanheng i åra etter andre verdskrig. I 1938 og 1939 får festdeltakarane servert ekstrakonsertar med folkemusikk – av baskiske musikarar i eksil i London og polske i Warszawa. Men etter dette dreier det seg mest om europeisk folkemusikk eller kunstmusikk frå andre verdsdelar som blir tatt opp i komponert musikk. Ideala for slik integrering finn Hall hos gamle meistarar. I 1938 heiter det om Isa Krejcis songar for tenor og blåserkvintett at dei er:

korte og karakterfulle sanger som minner litt om Strawinskys korsanger, folkemusikkens rytme og melodi smeltet saman med moderne musikkopfatning til et vakkert og personlig preget hele.²⁴⁶

Også Bartók er eit ideal, ingen har som han evna til "å oppsuge i seg det folkemusikalske stoffet og gi det en så personlig form."²⁴⁷ skriv Hall. Ho er òg oppglødd over Sæveruds humoristiske måte å bruke og orkestrere folkemusikk på. *Galdreslått*en får denne – kan hende ikkje heilt uhilda – karakteristikken i 1947, det første året Noreg er representert på ISCM-fest:

Titelen er ikke tatt på slump – en ble faktisk forhekset av denne musikken av klang og rytme og fengende temaer, komponistens landsmenn var ikke alene om å falle som offer for denne galdringen.²⁴⁸

²⁴⁵ *Dagbladet* 12.06.1957

²⁴⁶ *Dagbladet* 21.06.1938

²⁴⁷ *Dagbladet* 23.07.1946

²⁴⁸ *Dagbladet* 30.05.1947

Sørafrikanske Arnold van Wyks songar *Van Liefde en verlatenheid* (om kjærlighet og ensomhet) appellerer med

en viss tilknytning til primitiv folkesang i komponistens hjemland, diskret gjennomført med et akkompagnement som eier både enkelhet og artistisk håndlag og et vokalparti som står i følsomt forholdt til tekstene uten et øyeblikk å virke platt, det er tvert om formet av en sunn og moderne tonefølelse.²⁴⁹

At det moderne også kan vere "sunt" – i tillegg til eksperimenterande, nokre gonger famlende, modellert i tradisjonelle former, klartenkt og humoristisk, viser noko av spennvidda i dette omgrepet hos Hall. Men ei avgrensing framstår som nokså klar: for henne har det moderne svært sjeldan med dekadense å gjere. Det er snarare noko som skal verke danande. I tråd med dette skal bruken av folkemusikalsk materiale òg vere seriøs (sjå òg 5.3).

Frå ISCM rosar Hall Villa-Lobos' orkestrering og "de eksotiske spissfindighetene"²⁵⁰ i *L'Odyssee d'une Race*. Men ho markerer òg at ikkje all smak av noko eksotisk treng vere av det gode. Roberto Gerhards orkestersuite frå *Don Quijote* "i sydlandske farger og fengende rytmer" er god nettopp fordi

en slapp å bli forgitt med noe som helst av det billige og gangbare spanjeriet som mange tar sin tilflukt til.²⁵¹

Her ligg ei grensedraging mot populærmusikken, som ho òg gjer når element av jazz kjem inn. I 1958 skriv Hall, etter at juryen har hatt "den unektelig noe selsomme idé å inkludere Rolf Liebermanns Jazz-Symfoni":

Selvsagt har verket sin berettigelse i omgivelser som står sånn noenlunde til det, men på dette programmet var det i ordets fulle mening mallassert... Det utviklet seg til fresk kamp mellom den nærmest hysterisk begeistrede delen av publikum og de andre som la i vei med piping og fy-rop. Etter hva jeg har hørt, ble den avsluttende Mambo gjentatt to ganger!... En må bare beklage at protestene ikke var kraftigere!²⁵²

Ein mambo har openbart lite på ein festival for samtidsmusikk å gjere, og Hall forlét tydelegvis salen før han blei spelt om igjen. Truleg skal

²⁴⁹ *Dagbladet* 14.06.1954

²⁵⁰ *Dagbladet* 14.06.1954

²⁵¹ *Dagbladet* 07.06.1947

²⁵² *Dagbladet* 19.06.1958

ho på 1950-talet òg skarpare mellom sjangrane enn ho gjorde på 1930-talet, då ho skreiv omtalar av jazzkonsertar (sjå 5.3.3). Etter krigen er differensieringa mellom sjangrane tydelegare. Men når Jelinek – elles ein ”rett-troende tolvtonemann” – overraskande presenterer ”velskrevne og teknisk uangripelige” *Three Blue Sketches*, viser Hall interesse og entusiasme. Samtidig peikar ho på at dette ikkje er ”ekte” jazz:

Ingen skulle tro at Jelinek ville ha gitt seg til å danse på jazzføtter, men sannelig han har ikke kunnet styre seg... Mye av jazzens klangvirkninger er i behold i det store orkesteret, men det er trass i all prisverdig vilje jazz hørt med utpreget mellomeuropeiske ører.²⁵³

Syntesar mellom tolvtonemusikk og jazz finst det elles få døme på. Det er fleire i kryssingsfeltet mellom japansk musikk, tolvtonemusikk og annan serialisme. Dette fascinerer. Makato Moroï – som òg begeistra i Oslo i 1953 – får skryt av Hall for *Développements raréfians* ”en musikk av eiendommelig sprø ynde, myk i linjene som et japansk maleri.”²⁵⁴ Yorit-sune Matsudaira, som vil ”skape en syntese av tolvtonemusikken og den japanske nasjonalmusikk” får særleg ros for instrumentasjonen, som

omfattet et par strykere, noen få blåsere (fløyter), klaver, harpe, tromme, knarre og andre lydinstrumenter, alt vevd sammen i en sølvklang skjør som spindeltev. Det hele virket fremmedartet.²⁵⁵

I 1959 heiter det om den same komponisten sitt verk *Samai*:

en eiendommelig forening av tolvtonearbeid og en nyansert klangutfoldelse som i våre ører klinger særdeles orientalsk og... fortøner seg som det mest ”japanske” en har hørt fra Matsudairas hånd. Og pussig nok... det som i klang og rytmisk detaljarbeid sterkest nærmer seg den Boulez’ske leir.²⁵⁶

På denne tida har Boulez og andre komponistar med bakgrunn frå sommarkursa i Darmstadt meir eller mindre tatt over hegemoniet frå ”tolvtonalistane” innan det moderne eksperimentelle. Med dei kjem ein utvida serialisme, punktmusikk og elektronisk musikk på dagsordenen i ISCM.

²⁵³ *Dagbladet* 20.06.1959

²⁵⁴ *Dagbladet* 17.06.1958

²⁵⁵ *Dagbladet* 21.06.1954

²⁵⁶ *Dagbladet* 19.06.1959

6.2.6. Hall og det moderne eksperimentelle, fase II

Pierre Boulez var første gong representert på ISCM-festen i Salzburg i 1952, med *Le soleil des eaux* for sopran, bass og orkester. Hall var ikkje imponert då, over hans "virvar og orkestral ulåt", med melodiar – "om en kan kalle dem det" – som går "som sik-saklyn".²⁵⁷ Men tre år etter tar ho den unge komponisten på alvor – "den musikalske erkeradikaleren som faktisk har satt seg som mål å liste (eller tvinge) musikken inn på helt nye spor".²⁵⁸ Ho forklarar som best ho kan for lesarane:

Som Goyvearts...vil han utrydde alt som smaker av "sentiment". Toneartsbegrepet har tolvtonemusikken tatt knekken på – så å si, Boulez vil også ha vekk alt som har med tematikk å gjøre... Punktmusikken har han også forlatt... og harmonien er for lengst avskaffet som virkemiddel. Og mens hans motstandere bebreider ham at han stiler mot oppløsning av alle musikalske verdier, snakker han selv om "streng organisasjon" og struktur.²⁵⁹

Hall vil ikkje gå lenger inn i Boulez' vanskelege teori, men annonserer at ho vil høre "hva han har på hjertet". Og *Le Marteau sans maitre* – "den herreløse hammeren" – treffer, ikkje minst instrumentasjonen (alt, fløyte, bratsj, gitar, vibrafon og slagverk), og *klangen*, som kunne vere "helt uhåndgripelig – som såpebobler". To år etter, i 1957, observerer ho igjen korleis orienteringa mot klang er blitt sentral for Boulez og mange i hans generasjon:

Det festnet seg som et alminnelig inntrykk at komponistene arbeider mot å skape nye klangfenomener og at verkenes indre struktur etter hvert er kommet til å spille mindre rolle enn selve klannghandlinga. Det *kan* være en farlig vei, men en vet jo ikke hva den vil føre til, mulighetene er mange.²⁶⁰

Same år noteterer ho òg at "det later til å være noe mer gjevt nå å nedstamme fra Webern enn fra Schönberg."²⁶¹ Dette kan stamme frå Boulez sjølv. I 1954 erklærte han at det var Webern som viste vegen vidare framover, fordi han representerte det aller mest markante brotet med den

²⁵⁷ *Dagbladet* 02.07.1952

²⁵⁸ *Dagbladet* 23.06.1955

²⁵⁹ *Dagbladet* 23.06.1955

²⁶⁰ *Dagbladet* 12.06.1957

²⁶¹ *Dagbladet* 23.06.1958

romantiske estetikken.²⁶² Når Hall hører Weberns *Drei Volkstexte* i 1957 – for sopran, fiolin, bratsj, klarinett og bassklarinet – er det som om Boulez' generasjon og klangorienteringa der pregar korleis ho skriv også om songane frå 1920-talet. Ho vender merksemda bort frå dei tonale og rytmiske strukturane, over mot Weberns ”forundelig sprø klangfantasi”:

Den vanlige oppfatningen om melodien som verkets nerve er det slått en strek over, ugjenkallelig, *klangfargene* er alt, og komponisten bruker dem på en måte som virker sky, liksom, mindre påtrengende kan musikk neppe være.²⁶³

I omtalen av Boulez' *Improvisations sur Mallarmé* i 1959 anerkjenner ho òg måten å bruke tekst på:

Boulez hevder at man må bort fra den deklamatoriske behandlingen av teksten, slik en er vant til den fra århundrerens ærbødighet for versenes metrum, og stå fritt overfor dikteren... Boulez' form for opplevelse av Mallarmés dikt er overmåte fengslende, og forholdet mellom de få instrumentene eier en egen artistisk fortrylletelse.²⁶⁴

I same artikkel konstaterer ho at

Det arbeid som utgår fra Boulez-leiren er det all grunn til å følge med den største interesse... det representerer en utvidelse av vår musikalske erkjennelse som både lokker og skremmer, krefter settes i bevegelse uten at en har klart overblikk over retningen.²⁶⁵

Igjen insisterer Hall på – som med tolvtonemusikken – å vere open for ukjente retningar innanfor den moderne musikken, også dei ein ikkje ser kor fører av garde. Men premissa er også her at ho må ha noko personleg, poetisk å bli fengsla av i dei nye uttrykka. Det finn ho hos Webern, Boulez og dei japanske komponistane som tar serielle teknikkar i bruk. Men meir enn systema, er det no klangen som fascinerer, og eit raffinement som ho – ikkje uventa – knyter til ein fransk eller fransk-orientalsk estetikk.

I 1955 skriv ho frå Baden-Baden, etter å ha hørt eit program med vesentleg tysk repertoar, at det var ”nesten svalende å tenke tilbake på

²⁶² Erling E. Gulbrandsen, *Tradisjon og tradisjonsbrudd* (Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, 1997), s. 33. Sjå denne for ein inngåande diskusjon av Boulez' modernisme.

²⁶³ *Dagbladet* 05.06.1957

²⁶⁴ *Dagbladet* 25.06.1959

²⁶⁵ *Dagbladet* 25.06.1959

Boulez' stratosfæriske klangbilder."²⁶⁶ Motsetninga mellom det tyske, tunge og intellektualistiske og det franske luftige (sjå 3.3.2) lever altså vidare også i møte med den nyaste musikken. Også Boulez' kollegaer frå Darmstadt-generasjonen kan vere "for tyske".

I 1956 samanliknar Hall Karlheinz Stockhausens *Kontra-punkte* med Toshiro Mayuzumis *Ectoplasme*. Stockhausens verk er basert på ein intrikat seriell teknikk, der klang og dynamikk i ti instrument er ordna etter strenge system. Strukturen blir langt på veg presentert som meininga med verket, slik Hall nokså utførleg refererer programheftet. Mayusumi har integrert elektronikk i orkesteret og har som program å "ved hjelp av ultramoderne vesterlandske teknikker... skape et verdens-alt i typisk orientalsk stil". Hall skriv:

En kan vanskelig tenke seg større kontraster enn disse to... i ordets videste forstand musikk fra to verdener. Det ene verket, bygd på et system og på matematisk nøyaktig utregning av virkemidlene, gir fornemmelsen av noe angstfylt i letingen etter fotfeste. Det andre, japanerens, vagt i rytmen og gjennomført i et klanglig clair obscur, virker som uttrykk for et sinn i harmoni med seg selv.²⁶⁷

Etter kvart blir ho rett nok meir open for Stockhausen – "som av noen blir sett opp til som en ny musikalsk tidsalders profet, av andre betraktet som en voldsman, en atombombe-kaster mot musikkens hellige verdier." Heller ikkje han kan "avvises eller overses" konkluderer ho i 1958. På musikkfesten i Strasbourg dette året er Stockhausens *Nr. 5 Zeitmasse* for fem treblåsarar med, og får respekt:

Med støtte i alle de tekniske hjelpemidler som nå står forskeren til rådighet... er selve arbeidsmaterialet blitt umåtelig beriket gjennom utnyttelse og differensiering av tidsvarigheten, tonehøyden, klangfargene, rytmikken og dynamikken som blant annet klang-generatoren og den innvunne elektroniske teknikk åpner fantastiske muligheter for. Her har Stockhausen funnet sitt arbeidsområde.

I virkeligheten er vi her inne i en ny verden hvor det ikke finnes overbevisende anvendelse for noen av de betegnelser man hittil har kunnet ty til for å karakterisere musikk, man må finne helt nye

²⁶⁶ *Dagbladet* 25.06.1955

²⁶⁷ *Dagbladet* 07.06.1956

utgangspunkter. Utviklingen kan nemlig komme til å ta større fart enn man aner.²⁶⁸

I møte med Boulez, Stockhausen og den elektroniske musikken ser Hall ut til å hamne i eit grenseland der språket ho hittil i livet har brukt om moderne musikk, ikkje lenger strekkjer til. Ho brukar til dømes ordet "pointilistisk", men det er ikkje godt å få tak i kva ho synes om fenomenet punktmusikk. David van de Woestynes serenade for klaver, blåsarar, kontrabass og slagverk får i 1947 gjennomgå for å vere i "en forunderlig poengilistisk [sic.] stil med små grynt og pip i blåseinstrumentene og av og til litt klapping i klaveret."²⁶⁹ *Tre Lieder* av Goeyvaerts, komponisten som skapte latter med sine slätte og gnidde lydar i Oslo i 1953, "gikk ...temmelig sporløst forbi" noterer ho i 1950. Til *Norsk Dameblad* seier ho i 1959 at ho ikkje vil kalle punktmusikk for musikk, men "fonologi".²⁷⁰

Noko av den same ambivalensen kjem fram når Hall skriv om elektronisk musikk. I 1954 er ho på Donaueschinger Musiktage og i Paris – ho oppsøkte altså det nyaste også utanfor ISCMs regi²⁷¹ – og møter konkret musikk, via "bruddstykker av lydbånd klipt og klebet etter et nøyaktig system":

Hvis man kan forestille seg en filmrull med opptak av stykkevis tale og sang, og rikt varierte ulåter og all slags voldsom støy og iblant en enkelt instrumentaltone, det hele kjørt den gale veien i vilt fortefortissimo, får en en svak anelse av Earle Browns "Octet" og John Cages "William Mix". Gatelarm... motorsag, tog, krasse smell, dørknirk, sirener, jammer og latter alt som møter oss av støy i vårt daglige liv, slo mot ens ører. En lyttet spent. Skal jeg gi mit eget inntrykk, så var det verken forbløffelse eller forargelse – det hele virket bare så sørgelig ensformig.²⁷²

Eit ikkje namngitt verk av Pierre Henry framstår som meir interessant, om ikkje til ein konsertsal – då heller til teater eller film:

Det var en ren lydkomposisjon, men uten bråk og med nyanser både med hensyn til styrkegradene og klangfargene (jeg finner i farten ikke noe annet uttrykk)... Jeg kunne godt tenke meg at denne.

²⁶⁸ *Dagbladet* 19.06.1958

²⁶⁹ *Dagbladet* 06.06.1947

²⁷⁰ *Norsk Dameblad* 18. mars 1959

²⁷¹ Miljøa er rett nok tette: Heinrich Strobel, som var ein av Halls vener i presidentskapen i ISCM i 1954 til 1969, leia musikkdagane i Donaueschingen i 1950 til 1969.

²⁷² *Dagbladet* 15.11.1954

musikken ville være av stor virkning til en handling fylt av indre eller ytre spenning på film eller i teater. Den skapte en eiendommelig stemning trass i at den ikke eide ett tema eller noen klar rytme eller i det hele tatt noen definerbar klang²⁷³

Hall grip til ordet "lydkomposisjon" også når ho i Oslo i 1955 skriv om ein kveld med elektronisk musikk i NRKs store studio – karakteristisk nok ikkje i regi av Ny Musikk, men av eldsjela Ingrid Fehn. Men Hall understrekar då at ho ikkje vil avvise det nye fenomenet.²⁷⁴

I ISCM blir elektronisk musikk for første gong presentert i større stil først i 1957, på ein ekstrakonsert i Radio Zürich sitt studio. Då nyttar Hall sjansen til å setje dei siste nyskapingane i historisk relieff:

punktmusikken hevder å nedstamme fra Anton Weberns søndrede, pointilistiske skrivemåte og også den elektroniske regner til dels med samme opphav, men en kan søke lenger tilbake.

I årene før første verdenskrig førte futuristene et ganske stort ord i mellomeuropeiske land, og blant andre ting skulle også musikken reformeres. I den anledning kjørte futuristen Marinetti opp med stort skyts – en rekke maskiner som frembrakte all slags støy, all slags lyder... den konserten han fikk istand i Paris utartet til den rene skandale...²⁷⁵

Det er ikkje usannsynleg at Hall sjølv kan ha opplevd konserten ho fortel om då ho var i Paris i 1913.²⁷⁶ Slik markerer ho – som i omtalen av *Vårofferet*, utan å seie det direkte – at ny teknologi og ferske verk ikkje treng å vere verken friskare eller meir provoserande enn det repertoaret ho møtte då det var nytt tidleg på 1900-talet. På den andre sida legg ho ikkje skjul på at elektrofonistudioet i Zürich er ei framand verd:

de unge komponistene, Belgias lysblonde fromt smilende Henri Pousseur og den svartluggede vakre italieneren Luciano Berio, satt ved tryllebordet sitt og dirigerte den dynamiske utformingen av verkene sine. De var omgitt av grupper av høyttalere, de bestemmer

²⁷³ *Dagbladet* 15.11.1954

²⁷⁴ Sjø Nesheim, *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*, s. 150.

²⁷⁵ *Dagbladet* 03.06.1957

²⁷⁶ Luigi Russolo, som var inspirert av Marinetti, heldt konsertar i Paris, Milano og London i 1913. Sjø t.d. Michael Chanan, *Repeated takes* (London: Verso, 1995), s. 140.

lydbølgenes retning og formen for bevegelsene av dem i rommet – så mye forstod vi da...

vi som ikke tilhørte sekten lyttet til musikken med spenning, i alle fall til å begynne med (forresten er nå ikke musikk det rette ordet, jeg vil heller kalle fenomenet fonologi)... trass i den utrolige mengden elektroniske klanger som tas i bruk, alle de forskjellige utgavene av lyd som kjedes sammen, trettes øret – det kan også komme av at man totalt mangler det vi kjenner som musikalsk form og at en derfor i mange tilfelle står hjelpeløs overfor fenomenet...

Likevel – det er ingen grunn til ikke å ta saken alvorlig.²⁷⁷

Ei liknande skildring, liksom frå "utsida" av stoffet gir Hall når ho møter John Cages konseptkunst, også den i Paris hausten 1954 – symptomatisk nok ikkje i regi av ISCM, der han blei framført for første gong i 1972.²⁷⁸ Begeistringa er delt:

Etter mitt skjønn var det vi hørte på de eksperimenterende konsertene i Donaueschingen og Paris av nokså blandet verdi, enkelte ting virket som oppriktig mente forsøk, andre som mer og mindre vellykt aktualitets-frieri.²⁷⁹

Som det fremste dømet på eit verk for "épater le bourgeois" – å sjokkere borgarskapen, også eit uttrykk kjent frå Paris rundt 1910 – brukar ho Cages 34'46.776. framført av komponisten og pianist David Tudor:

Jeg skal prøve å beskrive seansen slik det artet seg (...): Mr. Cage og Mr. Tudor skred inn på podiet og hvert til sitt flygel. Ved siden av Mr. Cage stod et lite bord hvor det var plasert – viste det seg etter hvert – en hel del fløyter av forskjellig farge og størrelse og lyd-kapasitet, siréner, en mengde små og større klubber med hoder av skiftende skabelon osv., kort sagt et helt redskapsbord. Det som foregikk på selve klaviaturene var snart en enslig tone pang! dypest i bassen, snart øverst i diskanten, og snart en rekke "eksplosjoner" nedover eller oppover tangentene som mest minte om bråket av tunge noter som ramler ned fra notestolen, eller om lidenskapelig og lynsnar støvtørking. Og så pausene ikke å forglemme! Etter tur brukte Mr. Cage hele arsenalet av fløyter, ingen av dem fikk gi fra seg mer enn ett enslig kort pift, men klubbene var i livligere

²⁷⁷ *Dagbladet* 03.06.1957

²⁷⁸ Sjø 6.1.2 og Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, s. 286ff.

²⁷⁹ *Dagbladet* 15.11.1954

virksomhet, snart var det en streng som fikk en dask, snart var det flygel-kassen som måtte unngjelde eller lokket eller bena, og det vakte umiddelbar begeistring da Mr. Cage et par ganger krøp under flygelet for å gi bunnen et velrettet hypp med en av sine klubber ...

Selv om latteren runget i Salle Gaveau under prestasjonen, tror jeg neppe man kan si at stykket kalt "34' 46. 776" var morsomt, det var bare latterlig. Men mr. Cage og mr. Tudor gjennomførte sin opptreden med alvor og verdighet.

6.2.7. Open internasjonalisme

Halls syn på musikken ho møter i regi av ISCM – og til slutt i Donaueschingen og Paris – slik det kjem til uttrykk for lesarane av *Dagbladet*, lar seg ikkje summere opp gjennom enkle motsetnader. Om eg skulle velje eitt ord å ta utgangspunkt i, måtte det heller vere *ope*. Hall så å seie insisterer på at dei aller fleste nye stilar og teknikkar, frå det lett diverterande til det strengt serialistiske, kan vere levedyktige, så lenge musikken kling som dyktig utført handverk i ei overtydande personleg utforming.

Tolvtoneteknikken, som Hall i mellomkrigstida var skeptisk til, lar ho seg slik fengse av via det personlege språket til komponistar som Schönberg og Webern. Serialismen vinn innpass gjennom Boulez' "franske" klangfantasi kopla med dei nye, strenge strukturane. Kjarleiken til det franske, det klåre og upretensiøse, skin ofte gjennom, ikkje minst i omtalane av det stoffet som fell innan den diverterande kategorien. Og mange av dei "gamle moderne" som Stravinskij og Bartok, held etter Halls syn stand som representantar for noko enno friskt tenkt og forma, som det gjer den dag i dag. Gjennom desse viser Hall til den modernismen ho sjølv møtte i Paris på 1910-talet (sjå 2.3.2), som vesentleg. Slik formulerer ho òg sine standpunkt frå ein europeisk ståstad, ikkje ein spesifikt norsk. Frå tid til anna sukkar ho til gjengjeld over kor lite av det standardrepertoaret ho møter ute, som er framført i Noreg.

Brotet med tonaliteten er likevel etter hennar syn langt frå ein premiss for å vere moderne. Bi- og polytonalitet kan vere like interessant og nyskapande. Og om tolvtonemusikken særleg på 1950-talet representerer éi viktig retning, er Hall like oppglødd når komponistar som Jolivet skriv tonalt innan friske, nye rammer. Det musikalsk framtidsetta kan altså gå ikkje berre i éi, men mange retningar.

Hall trekkjer opp nokre grenser for det moderne. Ho mislikar "epigoneri", etterlikningar frå tidlegare stilar, og særleg den tyske seinromantiske. Om det moderne kan vere mangfaldig, bør det ikkje vere ei vidareføring av idiom frå Wagner og Strauss. På den andre sida bør komponistane heller ikkje stele verkemiddel frå populærmusikken for å forføre: ein mambo blir for dryg kost på ein musikkfest i regi av ISCM. På dette punktet meiner eg å sjå ei dreining i musikkens syn hos Hall: i takt med at skiljelinjene mellom ulike sjangrar på musikkfeltet blir tydelegare i etterkrigstida, blir også avstanden til jazz- og populærmusikken større – han representerer noko "anna" i forhold til den komponerte, vestlege musikken, og i alle fall ikkje noko ein skal bruke som billeg effekt i ein samtidsmusikalsk samanheng (sjå òg 5.3.3).

I møte med den elektroniske musikken og Cages konseptkunst, viser Hall ein annan type reservasjon: er dette *musikk*? Underforstått: representerer dette dyktig kompositorisk handverk eller berre overflatisk bruk av nye teknologiar og idear – "aktualitetsfrieri", som ho skriv (sjå over)? Her ender Hall ofte opp med å skildre framfor å vurdere uttrykka, ho spør like mykje som ho dømer. Slik held ho, trass skepsisen og på same måte som i omtalen av Nam Jun Paik (sjå 6.1.2), ei opning for at framtida kan liggje i landskap ho personleg føler seg framand i.

Hall understrekar stadig at ISCM, som Ny Musikk i Noreg, skal vere ein arena for å prøve ut ny musikk som elles sjeldan blir sett på konsertprogramma. Det er òg viktig for henne – slik ho la vekt på i førehandsomtalanane til verds musikkfesten i Oslo (sjå 6.1.3) – at ISCM ikkje skal favorisere nokre spesielle moderne retningar. I desse spørsmåla ser ho ut til å vere på linje med fleire av dei andre delegatane som òg skreiv, som Stuckenschmidt og Gradenwitz (sjå 6.1.4): breidde i både stil og internasjonal representasjon er ein viktig kvalitet ved ISCM. Samtidig ser ho, som dei, at det ligg sterke spenningar mellom kvalitet og breidde i programmeringa.

ISCM: spydspiss eller brei front

I si bok om ISCMs historie, har Anton Haefeli gitt kapitlet om tida etter andre verds krig overskrifta "Stagnation".²⁸⁰ Her peikar han mellom anna

²⁸⁰ Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, s. 286ff.

på kor mange av dei mest banebrytande komponistane som blei påfallande seint fanga opp av ISCM. Boulez og Stockhausen var der rett nok frå tidleg 1950-tal, men Cage, Witold Lutoslawski, György Ligeti, Helmut Lachenmann og Iannis Xenakis kom svært seint på programma på verdsmusikkfestane.

Haefeli meiner stagnasjonen dels har med eit "gubbevelde" i organisasjonen å gjere, dels mista ISCM sentrale komponistrepresentantar då dei måtte flykte eller forsvann på andre måtar under nazismen. Men framfor alt har problema med uløyste spenningar mellom to ibuande ambisjonar å gjere: å vere moderne og å vere internasjonale. Når alle medlemsland, store og små, har rett til å sende inn verk til musikkfestane, og ideen om brei representasjon står sterkt hos dei ulike juryane, blir ISCM til saman aldri sterkare enn dei einskilde seksjonane. Resultatet blir ei intern "varemesse" av alt det som rører seg rundt omkring, i staden for eit arrangement med kunstnarisk skarp profil og kritisk relevans for samfunnet, hevdar Haefeli, som stør seg til Adorno.²⁸¹ Nokre av dei same spenningane er tema hos Ulrich Dibelius,²⁸² som konstaterer at feriekursa i Darmstadt og festivalane i Donaueschingen husa langt meir radikalt eksperimentell modernisme enn ISCM i etterkrigstida.

Hall, som sjølv oppsøkte Donaueschingen i tillegg til ISCM, ser òg desse utfordringane. Mellom anna diskuterer ho i brevvekslingar med Johan Bentzon, som blei president etter festivalen i Oslo i 1953, om balansegangen mellom brei representasjon, med særleg omtanke for dei mindre medlemslanda, og kvalitet.²⁸³ Men ho formulerer seg langt frå så skarpt som Haefeli. Dei internasjonalistiske ideane bak ISCM – særleg at deltakinga skal vere uavhengig av religion, politikk eller rase (sjå òg 6.1.1) – verkar alltid overordna. Ho formulerer oftast nokre ord om desse aspekta ved ISCM i ein innleiande artikkel frå kvar festival, og legg heller ikkje skjul på politiske og sosiale realitetar rundt ISCM-festane: våren 1939 får ho fram korleis frykta og uroa i Europa pregar Warszawa, mens ho frå Palermo i 1949 noterer at den tyske og israelske delegaten faktisk sit side om side på delegatmøta. I rapportane frå same festival er ho nedstemt over kontrastane mellom sosieteten som fyllar operaen og fattigdomen rundt

²⁸¹ Sjå òg Ibid., s. 88ff. Adorno kritiserte alt festivalen i Salzburg i 1927 for å mangle brodd.

²⁸² Dibelius, *Moderne Musik 1945-1965*, s. 233ff.

²⁸³ Brev frå Bentzon 23.02.1957, 12.04.1957, 06.10.1959, NB Hs. 442

byen.²⁸⁴ Strasbourg kallar ho i 1958 "godviljens by" – fordi han er Europarådet sin.²⁸⁵

Bakom dei estetiske vurderingane av dei mange ulike verka Hall møter på musikkfestane til ISCM, ligg altså eit levande engasjement for større forståing og utveksling mellom landa, gjennom den nye musikken. Ut av eit slikt mellomfolkeleg engasjement spring òg musikalsk sjenerøsitet, saman med ønske om at ingen nasjonale tradisjonar – anten det skulle vere den tysk-austerrikske i Europa eller den norske i Noreg – skal ha eit gitt hegemoni. Haldningane ligg bakom det Hall skriv om i *Dagbladet*, og dei er vesentlege for at ho held motivasjonen for arbeidet med Ny Musikk i heimlandet oppe. Derfor er det symptomatisk når ho avsluttar boka om dei 25 første åra til seksjonen på denne måten:

Trass i motgang av ymse slag og permanente pengesorger lever og blomstrer seksjonen fordi dens arbeid bæres av én idé, av tro på musikkens misjon som et samlende internasjonalt element, ikke som redskap for nasjonalistiske isolasjonstendenser.²⁸⁶

²⁸⁴ *Dagbladet* 26.04.1939, *Dagbladet* 02., 04, og 14.05.1949. Hall skildrar m. a. "damene skinnende av flotte smykker, med fjærpynt og tiara på toppen, innhyllet i utrolig flotte skinnkåper og kapper, noe som nok kan komme godt med når en er utringet til ekvator."

²⁸⁵ *Dagbladet* 17.06.1958

²⁸⁶ Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*, s. 56.

6.3. **Konsert: Pauline Hall og Ny Musikk 1938-61**

Mi utøvande tilnærming til Hall som Ny Musikk-leiar resulterte i eit konsertføredrag med tittelen *Pauline Hall og Ny Musikk 1938-61*, 31. mars 2011. Til denne klingande – syngande – dokumentasjonen av Halls tid som formann hadde eg i utgangspunktet nær uendeleg av repertoar å ta av, og eg måtte tidleg klargjere prioriteringane innan ramma av éin konsert.

Ein nøkkel til å lage eit representativt utval verk blei Frede Schandorf Petersens kategorisering frå *Dansk Musikk Tidsskrift* i 1947, som eg òg har nytta i dei føregåande kapitla (6.1.3 og 6.2.). Ein annan blei å leggje størst vekt på Ny Musikk-historia i norsk perspektiv. I tillegg spelte praktiske omsyn inn: i eit doktorgradsprosjekt om Hall kunne eg ikkje forsvare å bruke for mykje tid på å innstudere komplekse verk av andre komponistar enn henne. Derfor la eg til dømes Milton Babbitts songsyklus *Du* til sides, sjølv om eg gjerne ville ha presentert verket som blei så mislikt av kritikarane i Oslo i 1953 (sjå 6.1.3). I staden valde eg å la songar av Webern, som eg kjende godt frå før, representere det mest eksperimentelt moderne.

Ettersom det storslått musikantiske, det diverterande og det reaksjonært folkloristiske òg skulle vere representert, låg repertoaret an til å bli temmeleg sprikjande. Forklarande kommentarar var naudsynte, i tillegg til at eg, som på *Fra Berliner Bühne til Chat Noir* (sjå 5.2.), ønskte å la eit narrativ vere gjennomgåande, denne gongen historia om Ny Musikk. For å gi dette nok rom, kalla eg arrangementet eit *konsertføredrag*, der kommentarar og klingande musikk tok om lag like mykje tid, og eg illustrerte kvar post på programmet med Power-Pointbilete.

I dette kapitlet vil eg først kort gå gjennom samansetjinga av konsertføredraget (6.3.1), før eg knyter nokre refleksjonar om modernitet – frå min ståstad som songar – til nokre av dei utvalde verka (6.3.2). Eg vil altså skrive relativt sett mindre om innstuderings- og tolkingsprosessane med kvart verk i forhold til i 3.2. og 5.2., primært fordi dei fleste ikkje er av

Hall. Eg går heller ikkje nærare inn på, og har ikkje lagt ved opptak av, songane hennar knytt til andre verdskrig. Dei tente først og fremst som illustrasjonar og baud på få markant nye musikalske element i forhold til songane på dei to føregåande konsertane. Men til slutt (i 6.3.3) gjer eg eit nærare studium av det viktigaste verket av Hall, *Fire Tosserier* for sopran og blåsarar frå tidleg 1960-tal. Dette ligg – som det einaste frå konsertføredraget – ved på CD2, spor 16-19. Programheftet med omsetjingar av tekstar ligg ved som vedlegg 5.

6.3.1. Programkomposisjon

Tittelen på konsertføredraget, *Pauline Hall og Ny Musikk 1938-1961*, viser ganske enkelt til dei åra Hall var formann, frå stiftinga i 1938 til årsmøtet i 1961. Spennet er altså strekt litt ut over den mest aktive tida hennar som leiar i Noreg og delegat i ISCM, til og med 1959, for òg å romme noko av det siste ho komponerte: *Fire Tosserier* for sopran og blåsarar. Tre av dei blei urframført i i desember 1961, og songane var naturlegvis interessante for meg som både utøvar og forskar.

Johannes Schartum: De tre bukkene bruse

Til opningsverk sette eg eit eg rekna med ville verke overraskande på eit program med overskrifta *Ny Musikk*: den i dag så godt som ukjente Johannes Schartums "De tre bukkene bruse" frå ei samling med *Asbjørnsen og Moes eventyr* for songarar, ein skodespelar og klaver. Nasjonalbiblioteket viste seg å ha samlinga, gitt ut i 1939.²⁸⁷ Musikken til eventyra er tonal og utprega lyd målende, i ein stil ein stad mellom melodrama frå tidleg 1800-tal og operette, trass i innslag av seinromantisk harmonikk. "De tre bukkene bruse" blei slik eit døme frå ein reaksjonært folkloristisk kategori.

Eg tok sjølv forteljarrolla frå start, las opninga av eventyret over klaverakkompagnementet, og song stemmene til dei tre bukkene bruse etter tur. Trollet, som forvalta det mest tonalt spenningsfylte i eit

²⁸⁷ Johannes Schartum et al., "Asbjørnsen og Moes eventyr i sang og musikk," (Oslo: Kvitebjørn, 1939). Eventyra kom i nytt opplag i 1943. I 1944 gav Schartum ut ei ny samling melodiar med tittelen *Seljefløyten*, tileigna leiaren av NS-arbeids-tenesta i Noreg, general Carl Frølich Hanssen.

tritonussprang på "Nå kommer jeg og tar deg!" blei sunge av Eduard Vacetis, og sluttscena opna slik:

Trollet: Den store
Bukken Bruse:

er den sto-re Buk-ken Bru-se." "Nå kommer jeg og tar dig." "Ja

kom du! Jeg har to spjut, med dem skal jeg stin-ge di-ne øi-ne ut!" Jeg

har to sto-re kampe-ste-ne, med dem skal jeg knuse bå-de marg og be--ne!"

Med eventyret var trollet introdusert, og i kommentarane som følgde kunne eg ikkje dy meg for å ta utgangspunkt i Halls sukk over "trollværdeselv-nok"-mentaliteten i Noreg i brevet til Aksel Agerby frå 1937. Her hadde ho nok konkrete "troll" i bakhovudet (sjå 3.3). Vidare fortalte eg om stiftinga i 1938, dei første konsertane før krigen og kvifor organisasjonen så brått blei lagt ned då Schartums vener dukka opp på konsert i 1940, som omtalt i 6.1.1.

Halls krigssongar

Ettersom okkupasjonen greip så direkte inn i den tidlege historia til Ny Musikk, valde eg å presentere tre av Halls songar knytte til andre verds-krig. Den første av to for song og klaver var ei enkel, folketoneaktig tone-

setjing av Nordahl Griegs dikt "17. Mai 1940", med impresjonistisk-inspirert akkompagnement.²⁸⁸ Den neste, "Fangens aftensang" blei utgitt like etter krigen, med "fange nr. 9719" ført opp som tekstforfattar. Nummeret var Kari Utheim Riis sitt, ei som i likskap med Halls partnar Caro Olden var på Grini eitt år under krigen (sjå 4.1.2).

Den tredje songen i denne avdelinga, "Til Kongen" med tekst av Arnulf Øverland, blei skriven like etter frigjeringa og framført til ære for kong Haakon, som kom heim frå England 7. Juni. 13. Juni 1945 samla 8000 korsongarar og eit uvisst tal korpsmusikantar seg for å hylle kongen på Slottsplassen i Oslo. Halls song blei framført side om side med "Ja vi elsker" og fleire andre patriotiske songar skrivne til høvet. Hendinga blei dokumentert i NRK radio, og eg spelte av eit sprakande opptak frå 1945. "Til kongen" blei gitt ut i versjonar for manns- og blandakor, pluss song og klaver.

Frå Halls musikk i megaformat gjekk eg over til Ny Musikkverksemda i åra etter krigen, under tronge vilkår, illustrert med eit foto frå "kontoret" – skatollet heime hos Hall. Tema var verksemda i Noreg, som omtalt i 6.1.2, og verka den norske juryen sendte til ISCM-festivalar ute i verda i hennar tid, som omtalt i 6.1.3.

Sæverud, Egge, Valen

Tre norske komponistar utmerkte seg på ISCM-musikkfestane i 1947 til og med 1953: Harald Sæverud, Klaus Egge og Fartein Valen. Eg ville derfor presentere musikk av desse på konsertføredraget. Ettersom dei var representerte med orkesterverk på alle festane, fann eg det problematisk å illustrere dette ved å framføre songar av alle. Eg valde derfor å spele av opptak, først av ein kort skisse til Sæveruds *Galdreslått*en for klaver²⁸⁹ – orkesterverket frå København i 1947 ville vore for langt – og så "Allegro molto vivace" frå Egges *Symfoni nr. 2*, framført i Brussel i 1950.²⁹⁰

Valens tre *Drei Gedichte von Goethe* frå 1927 er knytt til Ny Musikk gjennom framføringa på minnekonserten under musikkfesten i Oslo i

²⁸⁸ I manuskript NB Ms.

²⁸⁹ Frå Harald Sæverud, *Complete Piano Music, Vol. 3*. Einar Steen-Nøkleberg (Naxos 8.554301, 2002).

²⁹⁰ Frå Klaus Egge, *Cellokonsert, Symfoni nr. 1 og Symfoni nr. 2*. dir. Øivin Fjeldstad Oslo-Filharmonien (Aurora NCDB4937, 1988).

1953. Songane var kjent stoff frå studietida, og eg valde å framføre dei sjølv – i lag med Per Arne Franzen, som spelte piano på heile konserten.

Desse verka fungerte òg som døme på tre av Schandorf Petersens kategoriar. Han plasserte i 1947 *Galdreslått* i den reaksjonært folkloristiske kategorien og Sæverud representerte dermed denne – sjølv om eg understreka at Schartum stod langt sterkare om ein la vekt på det reaksjonære aspektet. Egges symfoni representerte det seriøst musikantiske og Valen-songane det tidlege eksperimentelt moderne. Til å illustrere den diverterande kategorien valde eg ut Matyas Seibers *Drei Morgensternlieder* for sopran og klarinett.

Drei Morgensternlieder

Hall skreiv alltid rosande frå ISCM-festane om verka til Seiber. Han var òg delegat der fleire år og jurymedlem til musikkfesten i Oslo. Slik var han ein fin karakter å inkludere i min presentasjon. Eitt av dikta av Christian Morgenstern som Seiber komponerte over, var òg representert der, via Franz Tischhausers "Das Nasobem" for kor. Seibers tre sanger inkluderer dette, "Die Trichter" og "Das Knie".

Tekstane er lett surrealistiske: først handlar det om to trakter som går på tur med måneskin rennande inn i tuten, så om eit kne som går einsam gjennom verda – den einaste uskadde kroppsdelen til ein mann som har vore i krigen.

DAS KNIE

Spieldauer: 1'20"

Allegretto (♩ cca 108)

mp *mp*

Ein Knie geht ein-sam

durch die Welt. — Es ist ein Knie, sonst nichts!

Nasobemet er eit fantasidyr som skrid fram på nesa.²⁹¹ Musikken baserer seg i stor grad på sekvensar av ofte raske rytmiske og melodiske figurar, med ein del staccato-passasjar som gir ein poengtert, lett komisk effekt, og dels parodiske innslag, som når songaren blir beden om å vere ”patetisk”:

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system is the vocal line, and the bottom system is the piano accompaniment. The vocal line has lyrics in German: "steht noch nicht im Mey-er, und auch im Brock-haus nicht. Es- trat aus mei-ner". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with markings such as "rub.", "f", "accel.", and "ad lib.". The tempo is marked "(cca 96)".

Etter songane til Seiber passa det å minne om galgenhumoren som måtte til då ISCM-festen i Oslo gjekk med så stort underskot. Vidare formidla eg nokre inntrykk frå Halls mange ISCM-festar i utlandet – med flest døme på omtalar av verk frå den eksperimentelt moderne kategorien, fram til Boulez og Stockhausen. Eg gav òg rom for eit sitat frå skildringa av konserten med Cage og Tudor i Paris i 1954, som døme på ein modernisme litt utanfor Halls rekkjevidde. (sjå 6.2.6). Som introduksjon til det neste verket, siterte eg Halls karakteristikk av Anton Webern og kantaten i 1946 – ”en fin og særpreget personlighet, som... har vandret sine egne atonale veier og formet sitt eget merkelige tonespråk... Sopransoloen... beveger seg i siksak og fortrinsvis i de mest utspekulert djevlelike sprang.”²⁹²

²⁹¹ Sjå t. d. <http://de.wikipedia.org/wiki/Nasob%C4%93m> (lesedato 13.03.2011)

²⁹² *Dagbladet* 05.06.1957

Fünf Canons, opus 16

Weberns opus 16, *Fünf kanons* blei framført i regi av Ny Musikk våren 1961.²⁹³ Desse arbeidskrevjande tolvtoneverka hadde eg innstudert og framført på konsert før arbeidet med doktorgraden starta. Det låg derfor godt til rette for å ha dei med som eit døme på meir radikal modernisme enn songane til Valen. Gjertrud Pedersen, som òg spelte klarinett på Seibers *Morgenstern-lieder*, spelte bassklarinetten her, og Anne-Sofie Halvorsen klarinett.

Etter Webern spelte eg av eit utdrag frå eit intervju med Hall i NRK radio i 1961, der ho snakkar om den livslange kampen for den moderne musikken. Her forklarar ho den negative mottakinga av samtidsmusikk i Noreg med at landet – i motsetnad til skandinaviske naboland – ikkje har fått ta del i ei lengre utvikling ”med Schönberg og Webern som mellomstasjoner”.

Derfor kommer, tror jeg, den aller nyeste musikken av i dag på norsk publikum som noe av en bombe. En vennligsinnet sådan!²⁹⁴

Fire Tosserier

Til slutt vendte eg meg frå Ny Musikk-leiaren til Pauline Hall som komponist. Eit lite år etter at ho gjekk av som formann, i desember 1961, blei hennar ”tosserier” til tekstar av Halfdan Rasmussen, framførte på ein konsert i regi av Ny Musikk.²⁹⁵ Den gongen var det tre av dei, men det blei til fire få år etter, og eg valde å tolke alle.

Songane låg føre som faksimile av Halls manuskript hos Norsk Musikkinformasjon (MiC), som eg fekk reinskrivne i Finale. Men eg endra òg rekkjefølgja i forhold til denne og CD-innspelinga som ligg føre.²⁹⁶ Som der opna eg med den livlege ”Noget om en merkelig familie”. Men eg fekk det ikkje til å stemme at menuetten ”Noget om miljøpaavirking”, som framstår som ein slags scherzo, skulle avslutte syklusen. Den passa heller som ein tredje-, eventuelt andresats, side om side med det rolege

²⁹³ Av Erna Skaug m. fl., sjå 6.1.2

²⁹⁴ NRK 26.03.1961

²⁹⁵ Med Grethe Haldorsen, sopran; Sverre Hartmann, trompet; Richard Kjelstrup, klarinett og Torleiv Nedberg, fagott

²⁹⁶ Hall, *Verlaine-suite, Julius Cæsar-suite, Saiter for blåsere, Fire tosserier, Liten Dansesuite*.

stemningsbiletet "Noget om en mærkelig nat". Den fyndige "Noget om noget man ikke ler ad", med den nokså grandiose slutten, var i noten nummer tre, men stod for meg som ein typisk siste sats. Eg blei derfor letta då eg ved nærare søk i arkiva fann ut at rekkjefølgja eg ønskte meg, stemte betre med urframføringa. Slik blei historia om "manden med den store latter" den siste på konsertføredraget. Framføringa illustrerte eg mellom anna med vitseteikningar Hall hadde samla,²⁹⁷ og med meg var Gjertrud Pedersen på klarinett, Embrik Snerte på fagott, Jan Fredrik Christiansen på trompet og Julius Pranevicius på horn.

Fire tosserier representerte klart noko diverterande, med det neoklassisk inspirerte tonespråket og lette humøret, streifa av galgenhumor og tydeleg teatreale effektar. Framfor alt representerte dei fleire karakteristiske trekk ved Halls personlege stil som komponist og hennar måte å vere *moderne* på. Det vil eg argumentere grundigare for under. Men før det vil eg knyte nokre refleksjonar om modernitet til det andre repertoaret, ut frå posisjonen min som songar.

6.3.2. Syngande modernitet – i Ny Musikk

Mens repertoaret på *Pauline Hall anno 1917* (sjå 3.2.) kunne tolkast med utgangspunkt i ein romansetradisjon eg kjente godt frå før og *Fra Berliner Bühne til Chat Noir* (sjå 5.2.) baud på slåssing med sjangrar eg ikkje syntes eg kjente igjen, opna *Pauline Hall og Ny Musikk 1938-61* for ein type modernismar eg hadde arbeidd relativt mykje med sidan studietida. Men programmet baud også på heilt andre utfordringar.

I og med Schartums eventyr, blei spennet mellom verka endå større enn eg hadde tenkt meg på førehand. "Bukkene bruse" oppfatta eg langt på veg som ein kuriositet ettersom det var så utprega tilbakeskodane. Eg la vinn på å framføre eventyret utan at det skulle bli parodisk, men det var vanskeleg å skjøne at Hall og styret tenkte på dette som moderne musikk i 1939 – same om verket var nyskrive. Truleg var det svært viktig for henne at Ny Musikk skulle gi unge komponistar ein sjanse til å bli spelt.

I eit modernitetsperspektiv blei Webern og hans opus 16 den ytste motpolen til Schartum. Den komplekse tolvtonemusikken – som paradoksalt nok er femten år eldre enn "Bukkene bruse" – kling sjølvsgatt

²⁹⁷ Utklippsbok, PE

radikalt annleis og fortel sitt om ein framsynt wiener og ein reaksjonær nordmann. Men spennet mellom dei kan òg fortelje noko om brytningar i ein prosess av profesjonalisering og spesialisering av komponist- og utøvaryrket. Eit knippe gode amatørar i ein heim med klaver kunne nok hygga seg med hobbykomponist og politimann Schartums eventyr, nærmast på 1800-tals vis. Weberns songar derimot, krev skoloring, nytanking og avansert teknisk arbeid av både komponist og utøvarar – og til ein viss grad: publikum. Dei føreset med andre ord ein annan profesjonalitet, av eit slag som var i overkant for dei fleste også i Wien på 1920-talet då songane blei skrivne. Verken opus 16 eller opus 17 og 18 for liknande besetningar²⁹⁸ – skrive rett etter at Verein für Musikalische Privataufführungen blei løyst opp – blei framførte før på 1950-talet, etter at komponisten var død. Om han hadde nokre spesielle utøvarar i tankane då han skreiv dei er ikkje kjent, men det er ikkje urimeleg å tru at både songarar og publikummarar ville kunne la seg skremme bort av tonespråket, den gongen som i dag.

For utøvarane krev dei tre-fire minutta med musikk tidkrevjande studium nærmast takt for takt, av kvar stemme og av samspelet mellom dei. Dei rytmiske møstra er ofte intrikate, i kanoniske forskyvingar av til dømes sekstendelar over triolar, og dynamikk og karakterteikn er svært detaljert noterte. Krevjande er det òg, ikkje minst for ein songar, at mange av intervalla ikkje berre er spenningsfylte og utan tonalt ankerfeste – men at spranga òg er store og teknisk utfordrande:

(Sjå neste side.)

²⁹⁸ *Opus 17, Drei Volkstexte* (1925) er for sopran, klarinett, bassklarinet og fiolin/bratsj. *Opus 18 Drei Lieder* (1925) er for sopran, ess-klarinet og gitar.

langsamer, sehr zart
(♩ = ca 58) tempo I. (♩ = ca 84)

ec - ce e - nim prop - ter lig - num ve - nit

gau - di - um in u - ni - ver - so mun - do.

U.E. 9522

Waldheim-Eberle, Wien VII.

I arbeidet med *Fünf Kanons* har eg og medmusikarane mine stadig måtta ta stilling til spørsmål som knyter seg til nærmast "uspeleleg" modernistisk musikk – også etter Webern sin: fokuserer vi på å få kvar noterte detalj "riktig" eller på ein meir overordna karakter og heilskap? Ein inngående diskusjon av slike spørsmål ligg til andre doktorgradsarbeid,²⁹⁹ men eg har notert at mi tolking av songane var meir "omstendeleg" og i eit lågare tempo i 2007 enn i 2011.³⁰⁰ Dette kan ha med mange faktorar å

²⁹⁹ Her vil eg i tillegg til til Pedersens *Spill og Refleksjon* (sjå under) vise til dei pågåande prosjekta til Tanja Orning – "New Music – new cellist?" og Anders Førisdal "Radically Idiomatic Instrumental Practice in Works for Guitar Solo by Brian Ferneyhough, Richard Barrett and Klaus K. Hübler", begge ved NMH.

³⁰⁰ Opptaket frå 2007 ligg ved Pedersen, *Spill og refleksjon: en studie av en musikalsk interpretasjonsprosess av Harrison Birtwistles Deowa i relasjon til sju andre komposisjoner for kvinnestemme og klarinett.*

gjere, som at eg og medmusikarane kunne stoffet betre og at det hadde mogna over tid. Men det ligg og ei forskyving i verdivala bak: karakteren vi fekk med eit friskare tempo blei overordna presisjonen på mikronivå, fordi vi ønskte å framstille det modernistiske som noko anna enn komplisert og vanskeleg. Stoffet er ekstremt, på brestepunktet mot umuleg, men det skal framstå ekspressivt, ikkje primært intellektuelt eller imponerande vanskeleg.³⁰¹ Slik kan ein seie at nokre av dei same ideala – og spenningane – ligg under for oss utøvarar, som for Hall i vurderinga av verka ho møtte på ISCM mens "tolvtonalismen" var på høgda (sjå 6.2.1).

Som eit apropos er det òg interessant å notere korleis Pierre Boulez' to innspelningar av Weberns samla verk er ulike, også for songane sin del. Den første utgåva, spelt inn mellom 1967 og 1972, framstår som langt stivare og meir rigid, ein kan seie anti-romantisk, enn den neste.³⁰² I den siste, frå 2000, legg musikarane tolkinga langt nærare ein seinromantisk tradisjon, med meir elastisk frasering, mjukare klang og "schwung" i tempoval.³⁰³ Ei tolking av dette er at Boulez, ein av dei som sterkt identifiserte seg med Webern, gjennom å dirigere viser at han endra syn på Weberns modernisme – enkelt sagt: frå å vere eit brot med, til (også) ei forlenging av den romantiske tradisjonen frå rundt 1900.³⁰⁴

Min intensjon i tolkinga av det meir moderat atonale verket på konsertføredraget, Fartein Valens opus 6, låg òg i denne retninga.

³⁰¹ Å formidle noko ut over kompleksiteten kan vere krevjande. I 2003 song eg Weberns *Drei Lieder opus 18* under Ultimafestivalen, på eit program der gruppa Asamisimasa òg framførte verk av Brian Ferneyhough og Beat Furrer. I sin omtale (*Dagbladet* 09.10.2003) konkluderer Ståle Wikshåland: "Musikken går og går i sin utforskning av ekstremregistre og -spillemåter, i et nøytralisert harmonisk rom som forblir forbløffende spenningsløst. Vi fornemmer grepet om teknikken, sikkerheten i skrivemåter. Men det er ikke like lett å få kontakt med motivasjonen, med hva det er denne musikken har å si. Men imponert blir vi, fra begynnelse til slutt."

³⁰² For ein nærare omtale av utgivinga, sjå "http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=6792," *Gramophone* 6 (1991). Her heiter det mellom anna: "Halina Lukomska is wooden, even when accurate. It's not just the fearsome angularities of Opp. 15-18 which freeze most of the expression and dynamic variation out of her voice, but the less fractured lines of the later works too."

³⁰³ "No qualms, though, concerning Christiane Oelze, who negotiates Webern's treacherous, leaping lines as if they were nursery rhymes" skriv Jed Distler, "http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=8046," 09.09. (2000).

³⁰⁴ For ein inngåande diskusjon av dette, sjå Guldbrandsen, *Tradisjon og tradisjonsbrudd*.

Førebilete innan tolking av seinromantiske lieder låg nærare her, i songar med meir organiske sprang og lange legatolinjer over tysk romantisk poesi – signert Goethe. Valen og Webern brukar begge klassiske tekstar. *Fünf Canons* hentar sine frå eit katolsk breviarium og *Das Knaben Wunderhorn*.

Den diverterande musikken frå Halls samtid, som Seibers *Drei Morgensternlieder* og til og med hennar *Fire Tosserier* kjende eg meg meir framand overfor. Det tonalt og rytmisk enklare framstod som intendert "musikantisk" på ein måte som var meir definert av ei tid eg ikkje levde i. I samheng med dette var det – på liknande måte som med "Hamlets ånd" (sjå 5.2.) – ikkje utan vidare lett å identifisere seg med humoren i verka. Her var yngre og meir "folkelege" tekstar enn hos Valen og Webern, Seiber henta sine frå Morgensterns *Galgenlieder*³⁰⁵ – ei populær diktsamling mellom mange komponistar – og Hall frå Halfdan Rasmussens lettbeinte *Tosserier*, som kom i ulike samlingar mellom 1950 og 1960.³⁰⁶ Med Seibers og Halls songar blei løysinga, ikkje ulikt som i arbeidet med kabaretsongane (sjå 5.1.) å fokusere på ei plastisk og rytmisk spenstig formidling av tekstane og det teatrale som måtte liggje i uttrykket. Men utan regi, etter som dette var verk for konsertsalen.

Samtidig forstod eg igjen at eg som utøvar med særleg interesse for samtidsmusikk stod i ein tradisjon som favoriserte kanoniserte verk av ein viss type modernistiske komponistar framfor dei det faktisk var vel så mange av på ISCM-festivalane Hall besøkte: dei diverterande og seriøst musikantiske. Mi interesse for tolvtone- og annan seriell musikk vaks primært fram i ei tid der eg hadde nær kontakt med komponiststudentane i min generasjon, ein gjeng som i den nyaste *Norges Musikkhistorie* blir omtalt som "retromodernistene eller Generasjon KompleX", som vil:

gripe tilbake til den mer konsekvente, konstruktivistiske modernismen som preget norsk musikk fra begynnelsen av 1960-årene... og ønsker å rendyrke et kompleks tonespråk preget av modernistisk strenghet og bruddestetikk. Blant gruppens mest iørefallende kompositoriske forbilder er Anton Webern, Pierre Boulez og Karlheinz Stockhausen.³⁰⁷

³⁰⁵ T. d. Christian Morgenstern, *Alle Galgenlieder* (Wiesbaden: Insel-verlag, 1956).

³⁰⁶ Enklare vise-utgåver av desse finst i Halfdan Rasmussen og Mogens Jermiin Nissen, *Noget om* (København: Schönbergske forl., 1972).

³⁰⁷ Hallgjerd Aksnes et al., *1950-2000: modernisme og mangfold* (Oslo: Aschehoug, 2001). s. 303

Forfattarane av *Norges Musikkhistorie* har kan hende undervurdert eit anna typisk trekk ved denne gjengen, nemleg *ironien* som òg låg bak nemninga Generasjon KompleX – eit spel med det som på 1990-talet blei omtalt nettopp som "den ironiske generasjon X".³⁰⁸ Komponistane – som Eivind Buene, Trond Reinholdtsen og Lars Petter Hagen – har gått i andre og ulike retningar etter dette. Men at eg og desse, som òg gjekk saman om å lage tidsskriftet *Parergon*, faktisk greip tilbake til ideal frå Darmstadt-generasjonen, er like fullt tilfelle.³⁰⁹ Her kan ein altså, litt forsiktig, hevde at det finst tangeringspunkt mellom Halls erfaringar på ISCM-festane og mine erfaringar – som omtalt også i 2.1.

På den andre sida la nok fleirtalet av songarar og songlærarar eg hadde med å gjere, vekt på at stoffet skulle vere "godt å syngje" – altså det ein kan kalle *musikantiske* kvalitetar (sjå 6.2). Hos utøvarane stod – og står – etter mi erfaring det folkloristisk inspirerte og det seriøst musikantiske av repertoaret frå 1920 av sterkast. Når eg valde å presentere dette i innspelt form på mitt konsertføredrag, var det for å få plass til eit større orkesterverk (Egges symfoni), ettersom det "storslåtte" ifølgje Schandorf Petersen utgjorde ein viktig del av det seriøst musikantiske repertoaret. Samtidig kan dette ha med personlege preferansar å gjere, eg identifiserte meg meir med det eksperimentelt moderne og ville gjerne syngje slikt stoff – heller Valen enn Egge, for å seie det kort. Ulempa er at eg ikkje får gjort så mange refleksjonar om moderniteten i denne typen stoff frå ein utøvarposisjon.

Samtidig fekk eg erfare ytterpunkta mellom det nasjonalt inspirert reaksjonære, det eksperimentelt moderne og det diverterande så å seie på kroppen. Dei to første er omtalt over, mens fleire refleksjonar rundt den siste går inn i den følgjande gjennomgangen av Halls "vier letzte Lieder" – *Fire Tosserier*.

³⁰⁸ Sjå t.d. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=generation%20x> (lesedato 29.11.2012)

³⁰⁹ Sjå òg Astrid Kvalbein, "Postpubertet for retromodernistane," i *Lydskrift: Musikkens nødvendighet* (Oslo: Norsk Komponistforening/Blåmann Musikkforlag, 2002).

6.3.3. *Fire Tosserier* – typisk Hall?

Kammerensemble med blåsarar var ei kjær besetning for Hall frå rundt etter andre verdskrig, som i *Suite for blåsere* (sjå 4.1.2), *Liten Dansesuite fra As you like it* (sjå 5.1.3) og altså *Fire Tosserier*. Mellom inspirasjonskjeldene til desse verka framstår i alle fall to som nokså opplagte: for det første fransk neoklassisk tradisjon tidleg på 1900-talet, særleg representert ved komponistgruppa *Les Six* i Paris, og for det andre arbeidet som teaterkomponist, der eit lite knippe instrument gjerne utgjorde orkesteret, ofte med blåsarane i viktige roller.

Med *Fire tosserier* laga Hall for første gong på lenge eit større vokalverk med tanke på ein konsertsal. Ho skreiv påfallande lite for song etter dei fleste romansane og større orkesterverka fram til rundt 1930 (sjå kapittel 3). Dette er i seg sjølv interessant, og noko eg vil kome tilbake til i kapittel 7. Tosseria skil seg klart frå dei andre songane, og krev ei anna vokal tilnærming enn både romansane, (sjå 3.2, CD1) og kabaretsongane (sjå 5.2, CD2 spor 1-15). Dei er teatralt karakteriserande og vittige som til dømes "Slepp ingen andre tel", men dei har lite av det smektande melodiske som slagerane "September" eller "Tango". I likskap med romansane for sopran krev tosseria teknisk og stemmemessig utrusting til lange legatolinjer i høgt register, men dei uhøgtidelege, humoristiske tekstane oppfordrar ikkje til ein rund klang på kostnad av tekstleg klarleik. I tillegg er *Fire Tosserier* det mest tonalt intrikate Hall har skrive for song. Det inviterer igjen til spørsmål om *moderniteten* i dei.

Mi drøfting av dette vil ta utgangspunkt i karakteristiske trekk ved kvar song, slik eg erfarte dei som utøvar og tolka partituret. I tillegg vil eg trekkje nokre linjer til andre verk av Hall.

Noget om en mærkelig familie (CD2 spor 16)

Det første tosseriet – til tekst om ein familie med underlege huslege vaner – er det eg vil kalle utprega dialogisk. Etter den instrumentale introduksjonen svarer songaren og blåsarane så å seie kvarandre – først med to og to åttendelar i "Konen.." og så gjennom sekstendelane i "mannen stod i sovsekanden".

1
Noget om en mærkelig familie

Pauline Hall (1890 - 1969)
Halfdan Rasmussen (1915 - 2002)

$\text{♩} = \text{ca. } 92$

Soprano
Klarinet i B
Fagott
Trompet i B
Horn i F
Sop.
Kl.
Fag.
Trp.
Cor.

Melodikken rører seg stegvis, i heile trinn, kromatisk eller med tersar stabla på kvarandre – som i motivet på "sovsekanden" (takt 10-14) – og harmonikken er dissonerande, men med tonale ankerfeste. Introduksjonen landar til dømes på ein Ess-dur før songaren kjem inn, men forlét denne tonaliteten raskt når melodien held fram med ein A i staden for ein Ass, mens fagotten legg til ein septim, ein dess (frå takt 5). Mens songstemma i siste strofe munnar ut i ein h-moll/H-durtonalitet, legg blåsarane til slutt ein Ciss-Diss-E, altså ein slags forstyrra Ciss-dur, som ikkje gir nokon konklusjon.

Songen liknar særleg den første satsen av dansesuiten frå *As you like it*,³¹⁰ særleg gjennom sekstendelsmotiva som driv "dialogen" framover, og nesten har eit fanfareaktig preg.

³¹⁰ På Hall, *Verlaine-suite, Julius Cæsar-suite, Suiten for blåsere, Fire tosserier, Liten Dansesuite*.

Noget om miljøpåvirkning (CD2 spor 17)

Sats nummer to åpner i C-dur med eit akkurat så langt sitat av "Bergens-sangen"³¹¹ at dei fleste får med seg peiket, passande til teksten om tilstandane i byen der kvart tre har " tagrende, regnslag og sort paraply". Stilen er ein slags polyfon, dissonerande koralsats, der instrumenta imiterer og vender på melodilinjene i songen. Harmonikken er stadig innom tonale akkordar, oftast med forholdnings- og tilleggstonar, men er langt frå funksjonsharmonisk. Melodien snor seg dermed som i kontinuerlege trasponeringar, alt over ein iherdig – om ikkje heilt gjennomgåande – menuett-bass i fagotten. Typisk er kromatikk og rørsler i heiltoneskala, som når "solen må vandre med vandstøvler på":

II
Noget om miljøpåvirkning

Soprano
I Ber-gen er da-gen så regn - fuld - og - grå at so - len må van - dre - med

Trompet i B

Klarinett i B

Fagott

Sop.
vand - stov - ler på. Og må - nen må gå med en bred - skyg - get - hat for - di det er

Trp.

Kl.

Fag.

³¹¹ Alias "Jeg tok min nystemte Cithar i hende" eller "Udsigter fra Ulriken" til tekst av Johan Nordahl Brun. Melodien er ein gamal fransk menuett.

Kromatiske melodiske vridingar som framstår som harmonisk motiverte går òg igjen i mange av romansane til Hall (sjå 3.2.4). I tosseria kjem òg Halls sans for musikalske sitatkunst fram, gjennom Bergens-sangen. Dette utvikla seg til eit typisk trekk ved stilen hennar. I blåsekvintetten kjem temaet frå "Tante Pose" inn som ein liten parodi i *Tempo di valse* (sjå 4.1.2), og i "Tango" er "Anne Knutsdotter" sitert – om enn, og for ein gongs skuld, nokså diskret (sjå 5.2.4.). Men sitata finst òg i langt større format: i filmmusikken til *Om kjærligheten synger de* blir melodien til "Min hatt den har tre kanter" brukt som gjennomgangstema, og i Kranes konditori går "Vem kan segla förutan vind" igjen som svenske Stivhattens tema (sjå 5.1.3).

Noget om en dejlig nat (CD2 spor 18)

Mens dei to første tosseria er prega av ein fri tonalitet, har den rolege tredjesatsen nokså klare impresjonistiske drag. "Noget om en dejlig nat" i 6/8-takt kan minne om "Ariettes oublieés", tredje sats frå Verlaine-suiten, med motivet som òg er å finne i romansen "Il pleure dans mon Coeur."³¹²

Når "søen ligger blank og våd" går melodien i duvande linjer. Ein basstemme i horn ligg gjennom første del på andre slag i kvar åttandedelsfigur og gir eit bølgjande preg, mens ei rad raske motiv i klarinett kan gi ei kjensle av krusningar på vassflata.

The image shows a musical score for the piece "Noget om en dejlig nat". It consists of four staves: Soprano (Sop.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fag.), and Horn (Cor.). The Soprano part includes the lyrics: "Bøl-ger-ne er stum - me. Kun en lil - le fis - ker - bald kan man hø - re brum - me." The score is written in 6/8 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

³¹² Verlaine-suiten på Hall, *Verlaine-suite, Julius Cæsar-suite, Suiten for blåsere, Fire tosserier, Liten Dansesuite*. Romansen på ———, *Til en kunstner. Komposisjoner for sang og piano*.

Melodikken har mange treklangsbyrtingar og rørsler i tersar, med kromatiske overgangar for å følgje harmonikken. Den rører seg dels på impresjonistisk maner mellom mediantar av andre og tredje grad, som i overgangen frå $dm7$ (via $b5$) til $fiss$ -moll i takt 7-8 (over). Karakteristisk – og kjent frå romansane hennar – er òg bruken av dim-akkordar til harmoniske overgangar, som i andre del av takt 12.

At heile songen – både i sopranstemma og i etterspelet – sluttar på trykklett tid, er òg typisk for den impresjonistisk inspirerte Hall. Slik er "Noget om en dejlig nat" det tosseriet som minner mest om romansane, særleg slike som "Du blomst i dug" og "Chanson d'automne" (CD1 spor 3 og 8). Tonaliteten er likevel friare, rytmikken noko meir abrupt – og ikkje minst: teksten meir surrealistisk. I 1917 ville sjela neppe stå på skøyter, og særleg ikkje om skøytene var "to små fisk – strålende og blanke."

Noget om noget man ikke ler ad (CD2 spor 19)

Det fjerde tosseriet er det aller mest teatrale og frie av dei fire. Samtidig byr det på dei mest utfordrande passasjane tonalt sett. Det heiltoneskala-baserte motivet i "manden med den store latter" er tydeleg og lett å hugse. Det må dessutan vere mellom Halls favorittar. Ho brukte det òg i "Polka" i *Suite for blåsere*, pluss at det kjem så vidt tilbake i epilogen derfrå. Men farten er det ikkje lett å få tak i eit tonalt ankerfeste i passasjane frå takt 8,

det nærmaste er ein slags c-moll harmonisk i takt 9, som stemma passerer nokså raskt gjennom:

The musical score is for Soprano (Sop.), Trumpet (Trp.), Clarinet (Kl.), and Bassoon (Fag.). It is in 3/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 7 and ends at measure 10. The second system starts at measure 11 and ends at measure 14. The Soprano part has lyrics in Norwegian. Dynamics include piano (p), forte (f), and mezzo-forte (mf). Performance markings include 'a tempo', 'ad lib.', and 'rit.'.

System 1 (Measures 7-10):

- Sop.:** Lyrics: "Da han gik og lo på strøget, tabte damer tøjet." Dynamics: *mf* (piano), *f* (forte), *a tempo*.
- Trp.:** Dynamics: *f* (forte), *ad lib.*, *a tempo*, *p* (piano).
- Kl.:** Dynamics: *mf* (mezzo-forte).
- Fag.:** Dynamics: *mf* (mezzo-forte).

System 2 (Measures 11-14):

- Sop.:** Lyrics: "Da han lo på Østergade blev hans datters bryster flade." Dynamics: *p* (piano), *rit.* (ritardando).
- Trp.:** Dynamics: *p* (piano), *rit.* (ritardando).
- Kl.:** Dynamics: *p* (piano), *rit.* (ritardando).
- Fag.:** Dynamics: *p* (piano), *rit.* (ritardando).

Påfallande her er den ublyge – nærmast plumpe – teksten om korleis latteren til mannen i visa slår ”hans datters bryster flade.” Her, som fleire stader i songen, blir poenget ettertrykkeleg plassert framfor ein kort pause, for så å bli følgt av eit lite, fritt forma mellomspel med fermate på minst ein av tonane eller pausane. Her er det rom for musikarane – mest trompetisten – å gjøgle og strekke i tempi og ta ut det parodiske ved diktet. Galgenhumoren blir så tatt heilt ut når sopranen med ein lang tone i høgt leie ropar at mannen blir ”heeengt” på Rådhusplassen – fordi han lo av folkemassen. Etter nokre hulk i wa-wa-mute frå trompeten, rundar så Hall i typisk stil av med eit sitat – frå Chopins sørgemarsj (opus 35 nr. 2) og lar det heile lande med ein tritonussdissonans i midten av akkorden.

I den rekkjefølgja dei første utøvarane og eg framførte tosseria, blir altså etterklangen av Halls siste verk ein dissonans etter ein som våga å le – av folkehopen – og blei hardt straffa for det.

Halls humør

Fire tosserier inneheld slik ei rad karakteristiske trekk ved Hall som komponist, trekk det går an å kjenne igjen hos skribenten. Ho etterlyste ofte humor og skreiv sjølv vittig musikk, i klare, korte og konsise format, slikt ho sette pris på ved den franske neoklassiske musikken. Tossieria vitnar òg om at ho er open for å skrive i ein dissonerande stil, utan å omfemne dei atonale systema i seg sjølv. Når *Norsk Dameblad* spør i 1959, svarer ho slik:

- Har De selv gått over til 12-tonesystemet?
- Nei. Kun litt for min private fornøyelse. Ingen skal beskyldes med for å være 12tonalist, men jeg går heller ikke i gamle stier.³¹³

Fire Tossierier ligg innanfor den diverterande kategorien, på fransk neoklassisk manér med impresjonistiske islett. Desse trekka var som omtalt òg typiske for repertoaret i Ny Musikk i tida hennar som formann, særleg i åra 1946-55. Personleg held Hall seg til det korte, poengterte og humoristiske – alle tosseria er under to minutt lange – med teatrale innslag. Men "musikantisk" skriv ho sjeldan: tosseria er ikkje utprega "gode å syngje". Det er for så vidt ikkje romansane hennar heller, noko eg kjem kort tilbake til i neste kapittel.

På urframføringa sjarmerte *Tre tosserier* same kva, i omgivnader som fortel noko om kva Ny Musikk var blitt til anno 1961: her var tolvtoneverk av to norske komponistar, Egil Hovlands *Motus* for fløyte solo og Karl Andersens *Musikk for strykekvartett*, danske Mogens Winckel Holms punktuelle *Abracadabra*, "5 seriader for tre, blick, tarm og skinn" og verk av to internasjonalt store eksperimentelle modernistar: Isang Yuns *Musikk for syv intrumenter* og Edgar Varéses *Density 21,5*. Edvard Hagerup Bulls blåsekvintett *Marionettes Sérieuses* låg nok nærmast Halls verk i stil, men mellom alle desse var det hennar som mest markant skilde seg ut – ved å vere humoristisk. Winding Sørensen skriv:

[de] eiet både lune og komikk, og ble hilst med livlig bifall, for humor tørstet man efter. Men tre voksne menn og en sangerinne er en bombastisk oppmarsj for et så lett stoff.³¹⁴

³¹³ *Norsk Dameblad* 18.03.1959

³¹⁴ *Aftenposten* 05.12.1961

Få andre har nemneverdige innvendingar. Hall var "aftenens munstrasjonsråd" konstaterte Conrad Baden³¹⁵ mens Klaus Egge kalte det heile "så gjennomført bortiveggene parodisk at "Tosserier" var perfekt dekkende tittel. Publikum lo hjertelig."³¹⁶

Mitt siste Power-Pointbilete på konsertføredraget *Pauline Hall og Ny Musikk 1938-1961* var eitt av *henne* som ler.

³¹⁵ Ukjent avis, Halls klippesamling 06.12.1961, NB Hs. Td54

³¹⁶ *Arbeiderbladet* 07.12.1961

7. Formidlaren

I dette siste kapitlet vil eg kort samanfatte nokre av dei viktigaste trekkka ved verksemda til Pauline Hall i lys av dei overordna spørsmåla om modernitet, og runde av med nokre tankar om Halls ettermæle i vår tid. Eg tar utgangspunkt i forskingsspørsmålet frå kapittel 1:

Korleis kan verksemda til Pauline Hall (1890-1969) seiast å ha medverka til moderniseringsprosessar på det norske musikkfeltet, korleis blei ho sjølv ramma av slike prosessar og kva syn på ulike modernitetar og modernismar kom fram gjennom hennar eigne komposisjonar og ytringar om musikk?

Moderniserings- og institusjonaliseringsprosessar

Det er liten tvil om at Hall ivra for å modernisere norsk musikkliv, både for å profesjonalisere ulike yrkesroller og bygge opp sterkare institusjonar på feltet. Ho var ein av pådrivarane for å få skipa Norsk Komponistforening i 1917, og var aktiv i styret den første tida. I tillegg argumenterte ho alt på 1920-talet for å skilje skarpere mellom kritkar- komponist- og musikar-funksjonane, som omtalt i 3.3. At dette i liten grad lét seg gjere, og at profesjonaliseringa og spesialiseringa av komponistrolla på sikt slo økonomisk negativt ut for henne som kvinne, teaterkomponist og breitt engasjert kulturperson (som omtalt i 4.2) viser at moderniseringsprosessane òg ramma henne meir negativt. Men dette endra etter alt å døme ikkje dei prinsipielle standpunkta hennar for eit meir moderne musikkliv alt i alt.

Særleg sterkt heldt Hall fast ved at norsk musikkliv trong sterkare institusjonar. Frå 1920-talet ytra ho seg engasjert om operasaka. Etter at Opera Comique hadde lagt ned etter tre års drift i 1921 og skipsreiar Hannevigs plan om å finansiere ein opera hadde havarett, går ho i ein kommentar konkret og pragmatisk inn for eit "arbeidsprogram":

Lot det sig ikke gjøre å oprette en slags "operacentral" hvor "frivillige" kunde melde sig og som hadde til oppgave å ta sig av den praktiske siden av saken, organisere det nødvendige opplysnings- og agitasjonsarbeid, sette i gang foredrag med demonstrasjoner, konsert- og operaturneer, og om mulig øve litt kontroll med at disse foretagender blev kunstnerisk vel forberedt. Vi har en hær sangere og sangerinner gående ledig og dyktige musikere virker overalt i landet – og de lot sig sikkert med glede hverve¹

Noko slikt skulle ikkje bli realisert. Men i 1931 tar Dagbladet saka opp igjen, og "Mais" oppfordrar Hall til å kome med idear til repertoar for ein norsk opera. Komponisten, som på denne tida er godt orientert om det som går føre seg i Europa frå korrespondentplass i Berlin (sjå 5.1.1), slår eit slag for tre nye einaktarar av Puccini og friske oppsetjingar av eldre stoff: "For Cavallerias og Bajazzos vedkommende burde vi slippe det konditorsøt[e] italienske miljø."² Dessutan ønskjer ho at unge norske utøvarar må få sleppe til.

I 1948 siterer Hall sin eigen artikkel frå 1927 som eit P. S. til ein kritikk av *Carmen* – oppført på Nationaltheatret – og konstaterer at "de synspunkter som hevdes, har sin gyldighet fremdeles ennå."³ Som kjent opna Den Norske Opera først i 1959.

At landet ikkje hadde ein opera, var ein av grunnane til at Hall i artikkelen i *Vor tids kunst og digtning i Skandinavien* i 1948 introduserte Noreg som "litt av en musikalsk røverstat".⁴ Dei andre viktigaste ankepunkta mot staten var mangelen på eit musikktidsskrift med fagleg tyngd, ein musikkhøgskole og eit konserthus. Då Norsk Musikerforbund jubilerer i 1961, blei eit orkester på 110 musikarar mobilisert – i Nationaltheatret, fordi Universitetets Aula blei for liten. Hall er oppglødd over det musikaliske resultatet, men set hendinga i perspektiv slik (Halls uthevingar):

Et orkester på 110 musikere er av normal størrelse – sett med utenlandske øyne. For norske øyne (og ører) fortøner det seg som et mammutorkester, noe helt overveldende.

Men slik kunne vi ha det også til hverdags om vi hadde hatt et *Konserthus*.

¹ *Dagbladet* 26.04.1927

² *Dagbladet* 31.01.1931

³ *Dagbladet* 12.05.1948

⁴ Hall, "Musikk," s. 191.

Etter mitt skjønn er det noe bortimot en forbrytelse mot alle som skriver og driver musikk i dette land at det somles slik med den kulturoppgaven det er å få Konserthuset reist. Slik situasjonen nå er, kan det være fare for at musikklivet stagnerer.

Men konserthuskomiteen tvedte sine hender.⁵

I 1966 siterer ho igjen seg sjølv, då utsegna om "røverstaten" frå 1948, og konstaterer at "stort bedre er det ikke blitt i årenes løp". Rett nok har landet fått ein opera, men orkesteret er for lite og orkestergrava for trong. Og eit konserthus finst enno ikkje. Mangelen på ein musikkhøgskole er likevel det aller verste:

Skjer det ikke noe på dette feltet, vil denne saken forbli en av de groveste unnlattelsessynder våre "høyere makter" bærer ansvaret for. ...

Det snakkes så mye om å skape miljø for kunstnerisk arbeid. På musikkens område er det blitt med spredte tilløp som bare har kunnet nå en snever krets. En musikkhøgskole vil så å si av seg selv kunne skape et fruktbart miljø og også med tida redde oss ut av den bakevja vi ligger og plasker i, når det gjelder nåtidens egen musikk. En liten krets av unge og yngre komponister gjennomfører på dette feltet (under store vansker og mot stor uforstand) et redningsarbeid som det står respekt av.⁶

I eit sveip koplpar Hall her saman to hjartesaker: manglande utdanning og manglande opning for nye impulsar utanfrå – og skryt av dei unge komponistane i tida. Truleg har ho dei som tok over etter henne i Ny Musikk i tankane. Like etter viser ho tilbake til dei tiåra der ho opplevde at provinsialismen stod aller sterkast i norsk musikkliv (sjå òg 3.3.3):

Motstanden mellom alt av ny klang gav seg uhyggelige utslag i musikkpressen alt i mellomkrigsårene. Vi ble fort akterutseilt, og det har vist seg at fordommene fra 20- og 30-årene har holdt seg ganske godt innenfor enkelte leirer...

Også tendensane til isolasjon frå det internasjonale er eit trekk ved "røverstaten" for Hall. I ein kommentar med overskrifta "Å, hurra for molboland!" i 1954 åtvarar ho mot at Norsk Tonekunstnersamfund vil avgrense kor mange utanlandske musikarar som skal få gi konsertar i Noreg, og er spesielt uroa for at dei brukar den amerikanske songaren

⁵ *Dagbladet* 02.03.1961

⁶ *Dagbladet* 02.12.1966

Todd Duncan som døme, for "Duncan er av farget folk". Etter krigen hadde ho håpa på noko anna:

utveksling av kunstnere, av repertoar – musikalsk eller scenisk, bytte-utstillinger, alt dette arbeides det med, offisielt og innenfor foreningene. Skal vi stille oss utenfor dette arbeidet når det gjelder musikken?⁷

Internasjonal orientering og utveksling framstår for Hall som ein premiss for å bygge opp institusjonar som kan få musikklivet nærare eit europeisk nivå. Bakom ligg eit politisk rotfesta engasjement for forståing mellom land og folkeslag – ei opning for "det andre" i vid tyding (sjå 5.3 og 6.1.7). Sterke institusjonar etter hennar hjarte skulle sikre slike verdier.

Hall, som døde i 1969, skulle ikkje få oppleve opninga av verken Oslo konserthus i 1977 eller Noregs musikkhøgskole i 1973. Men ho tok eit viktig organisatorisk grep for samtidsmusikk og utveksling mellom landa då ho stifta Ny Musikk i 1938. Her skapte medlemskveldar og offentlege konsertar eit miljø for dei som var interesserte i nye – moderne – musikalske uttrykk, og ein viss medieomtale. Norske utøvarar blei utfordra til å prøve ut ukjente stilar, og dei tok med moderne impulsar frå utlandet heim, både frå studieopphald og deltaking på ISCMs internasjonale musikkfestar (sjå 6.1). ISCMs musikkfest i Oslo i 1953 (sjå 6.1.3 og 6.1.4) blei så ei nær epokegjerande mønstring av nyare, internasjonal musikk for norsk publikum og presse, og eit vitnemål om Halls sterke nettverk og posisjon i organisasjonen.

Sjølv om foreininga aldri blei ein sterk eller kvantitativt stor institusjon i Noreg i Halls tid – av mange årsaker (sjå 6.1.5) – innleia Hall gjennom skipinga av Ny Musikk ein prosess der samtidsmusikken blei *utdifferensiert* som eit eige felt, med sine egne logikkar knytte til nettopp den moderne musikken. Til desse var Hall premissleverandør, og ein sterk forvaltar av det Bourdieu ville kalla symbolsk kapital (sjå 2.3.1), både som organisasjonsleiar og kritikar i *Dagbladet*. Slik blei ho ein pådrivar for modernisering i både organisatorisk, estetisk og diskursiv tyding: via Ny Musikk blei moderne og modernistisk musikk framført i små og større fora i Noreg, med ISCM-festen i 1953 som den viktigaste storhendinga. I og med denne blei òg den moderne musikken sett på dagsorden i media, via ei stor mengd kritikkar og andre oppslag. Slik bidrog Hall til å endre diskursane

⁷ *Dagbladet* 14.11.1956

om det moderne – frå noko framandt til noko fleire var fortruleg med – også indirekte, ikkje berre gjennom kritikkane ho sjølv skreiv.

Om modernitet og modernisme i musikk

Halls verksemd som formidlar av impulsar mellom eit norsk og eit internasjonalt musikkliv dreidde seg både om det som blei sett på programmet i Oslo, den norske musikken som blei tatt ut til ISCM-festivalane ute i verda – med Valen, Sæverud og Egge særleg sterkt representerte (sjå 6.1.3) – og artiklar ho sendte heim til *Dagbladet* frå musikkfestane og andre viktige hendingar ute i Europa frå midten av 1930-talet til 1960-talet. Særleg i rapportane frå ISCM-festivalane (sjå 6.2.) viser Hall at det moderne for henne femner vidt.

Tolvtonemusikken og dei andre mest eksperimentelle uttrykka representerer desse åra ein slags målestokk for det ytste modernistiske, men er samtidig berre nokre av mange mulege retningar for musikken i framtida. Også nye og friske tonale uttrykk ønskjer Hall velkomne, og dei "gamle moderne" – ikkje minst Stravinskij – held sterkt stand. Dessutan held Hall på den tidlege kjærleiken til dei franske ideala om klårleik og måtehald, raffinerte klangar og streif av humor.

Ho trekkjer nokre grenser for det moderne: mellom anna mot det ho meiner blir reaksjonært epigoneri – særleg det tysk-seinromantiske – som etter hennar syn ikkje ligg til ISCMs mandat. Etter andre verdskrig kjem òg tydelegare skilje mellom det "folkelege" – som populær jazz – og seriøs samtidsmusikk fram. Ho insisterer heile livet på at lettare musikk har sin gode funksjon, men i stadig sterkare grad i eit folkeopplysingsperspektiv: gjennom den gode, lette musikken skal ein vinne tilhengjarar for den seriøse.

Danninga skulle dessutan vere internasjonal, ikkje fundert på isolasjonistisk dyrking av folkemusikk frå eige land. Motstanden mot slik nasjonalisme blir eit gjennomgangstema hos Hall. Men som drøftinga i 5.3.3 viser, gjeld dette like mykje *tankegodset* dei nasjonalt orienterte komponistane brukte folkemusikken til å legitimere, som bruken av folkemusikk i seg sjølv. For Hall handla det moderne òg om ei opning mot folkelege og eksotiske uttrykk frå heile verda, tolka eller brukte på ein seriøs måte, ikkje som "billeg effekt".

Åtte år før Hall stifta Ny Musikk, i 1930, gjekk ho i bresjen for å innføre ein annan type modernisme i Oslo enn den ISCM via den andre

wienerskolen hadde røter i. I Weill og Brechts *Tolvskillingsoperaen* ligg snarare det Bratu Hansen har kalla *vernacular modernism* (sjå 2.3.2). For Hall representerte verka deira ein ikkje-opphøgd estetikk, ein type anti-romantikk som tok tak i det skitne og kvardagslege, framfor å “parfymere” opplevinga, slik Hall kritiserte dei meir romantisk orienterte komponistane for å gjere (sjå 5.1.1 og 5.1.2). Ein slik modernisme, som òg hadde ambisjonar om å vekkje folk til samfunnsansvar, appellerte særleg sterkt til Hall under og etter opphaldet i Berlin. I samfunnsengasjementet og folkeopplysingsideala hennar finst òg trekk som kan kallast *kulturradikale*, og som saman med ei neoklassisk orientering skulle gjere seg særleg gjeldande i musikken Hall skreiv for teater og film frå midten av 1930-talet av (sjå 5.1.3 og 5.3.2).

Men oppgjeret med dei romantiske ideala for kunsten og kunstnaren er å finne før Berlin-åra, heilt frå Hall etter opphaldet i Paris tar avstand frå den “tunge” tyske Wagner-dominerte estetikken til fordel for den “klare franske” (sjå 2.3.2 og 3.3.2). I og med alt dette ser ein at Halls estetikk spelar saman med idear både om politikk og om kva som bør vere komponistens rolle i samfunnet – som aktiv deltakar i byggjinga av det gode, ikkje eit opphøgd geni. I alle var fall var dette rolla ho søkte å ta.

Ein moderne komponist?

Var så Pauline Hall ein *moderne komponist*? Svaret, eller snarare svara, på spørsmålet har vist seg å vere avhengige av kven ein spør og til kva tid: mens kritikarane i 1929 oppfatta *Verlaine-suiten* som moderne (sjå 3.3), karakteriserte Ole Henrik Moe tonespråket hennar på 1950- og 1960-talet som “alderdommelig” (sjå kapittel 1). Svara blir òg samansette ut frå mine ulike posisjonar i dette arbeidet – som biograf, songar og diskursorientert forskar.

Repertoaret på debutkonserten til Hall i 1917 var relativt – og dels overraskande – konservativt, i tydinga tysk- og seinromantisk inspirert (sjå 3.2). Særleg gjalt dette songane. Berre “Chanson d’automne” manifesterte tydeleg inspirasjonen frå fransk musikk, som elles var tydeleg i fiolinsonatinen og tre år etter, i orkesterverket *Poème Élégiacque*. I og med det siste tok Hall steget over i eit impresjonistisk tonespråk som blei oppfatta som moderne av mange norske kritikarar (sjå 3.3.2). Med *Verlaine-suiten* i 1929 såg så Hall ut til å ha fått eit gjennombrot som symfonisk komponist – noko som ikkje minst braut med konvensjonane for

kva ein venta av kvinnelege komponistar. Dei heldt seg tradisjonelt til romansar og mindre verk i kammermusikkformat (sjå 3.3.1).

Forholdet hennar til den mest "feminine" sjangeren, romansen, fortel etter mitt syn noko om ei modernisering som komponist i meir enn ei tyding. Hall skreiv og fekk framført dei aller fleste romansane sine på 1910- og 1920-talet.⁸ Sidan konsentrerte ho seg meir og meir om orkestermusikk, og frå rundt 1930 om musikk for teater – og dessutan det nye mediet film (sjå 3.1.6 og 5.1.3).

Med tida ser Hall ut til primært å rekne romansen som ein historisk sjanger, ikkje ein moderne. I eit radiokåseri i 1939 hevda ho rett nok først at "Etter Schuberts tid skriver alle komponister med aktelse for seg selv romanser" og presenterte "tiden omkring siste århundreskifte som i høy grad var en blomstringstid for romansen". Men same stad konstaterer ho – i parentes i manuskriptet:

(Akkurat i vår tid, i de siste årene, er det intrådt en stillstand i romanseproduksjonen rundt om i landene. De store formene er mer i velten akkurat nå.)⁹

I eit anna program seier ho det slik:

I dag, i vår tid, er romanseproduksjonen stilnet av i Tyskland (...). Men i Frankrike (...) har denne kunstformen nådd kunstneriske høyder som neppe i noe annet europeisk land. Det skrives fremdeles mye romanser i Frankrike selvom de yngre komponistene ikke når opp til Debussy og Ravel i originalitet og uttrykksevne.¹⁰

Frå slutten av 1930-talet ser altså ikkje Hall noka lovande framtid for romansen, i alle fall ikkje i tradisjonell tysk stil. Sjølv prøver ho ut nye grep, som i "To mørke sange" og "Ruby Brown" med jazz-, kabaret- og ragtimeinspirasjon, og i samarbeid med Elisabeth Reiss (sjå 5.2), men reknar nok ikkje sjangeren som sentral i sin eigen produksjon. I 1950 svarar ho avvisande når Norsk Komponistforening vil inkludere nokre av romansane hennar i serien *Contemporary Music from Norway*.¹¹ Argumen-

⁸ Dette intrykket stammar primært frå Halls eiga utklippsbok der framføringsdatoane går fram. Manuskripta til songane er i all hovudsak udaterte. NB ms. Td54

⁹ *Litt av hvert om musikalsk form: romansen*, NRK radio 08.04.39, sitat frå Halls manuskript, NB Ms. Td54

¹⁰ *Franske romanser*, Udatert manuskript, som omtalar Albert Rousells død i 1937 som "for kort tid siden", NB Ms. Td54

¹¹ Brev 10.06. 1950, NB Hs. 442

tet er på ei side at songar på nordiske språk ikkje eignar seg til promotering i utlandet. Men når Hall heller vil at NKF skal spele inn *Suite for blåsere* eller orkestersuiten frå *Julius Cæsar*, tolkar eg det òg som ei markering av at ho ønskjer å få noko aktuelt spelt inn – dei nemnde verka er frå 1945 og 1950 – og noko som ikkje er verken tradisjonelt kvinneleg eller stilistisk tilbakeskodande. Kvifor ho ikkje føreslår *Verlaine-suiten* kan eg berre spekulere i, kan hende ville ho òg løfte fram teatermusikken framfor verk for konsertsalen. Men romansar ville ikkje i noko fall framstille Hall som den moderne komponisten ho ønskte å vere.¹²

På den andre sida omfemna ho ikkje den mest eksperimentelle modernistiske estetikken som utover på 1950-talet var representert ved tolvtonemusikken. I staden heldt Hall fast ved eit grunnleggjande neoklassisk tonespråk, som etterkvart blei meir og meir teatralt – i verk for konsertsalen som for scena: *Smeden og Bageren* frå 1932 er nærmast ein opera buffa, med mannskoret i forteljarrolla og mange resiterande soli. *Cirkusbilleder* frå 1933 er tre visuelle og illustrerande små "scener" og til og med i *Suite for blåsere* brukte Hall teatrale referansar for å få fram karakteren i verket (sjå 4.1.2).

Men det var gjennom arbeidet ved teaterhusa og med film Hall for alvor skulle vise seg som ein moderne komponist – ikkje i retning ein atonal stil, men gjennom haldningane til komposisjonsarbeidet i samspel med andre element i scenekunsten – som òg ofte innebar ny teknologi. Ho ivra og komponerte tidleg for det nye mediet, filmen, og tilpassa seg dei premissane for komposisjon det kravde. Dei ikkje-realistiske og antiromantiske ideala som stod sterkt i teatret i mellom- og etterkrigstida, appellerte nok òg til kunstsynet hennar. Dessutan var ho med på å utvikle teatermusikken vidare, frå å vere først og fremst "mellomaktsmusikk", til å bli tettare integrert med handlinga i dramaet. Og i dette arbeidet, som kan seiast å ha vore eit bidrag til ei modernisering på *teaterfeltet*, var samarbeidet med Agnes Mowinckel og andre nytenkande, internasjonalt orienterte instruktørar – fleire av dei kvinner – vesentleg (sjå 5.1.3).

¹² Eit ekstremt modernistisk synspunkt finst hos nokre av komponistane i den svenske Måndagsgruppen, som på 1940-talet ei stund tok prinsipielt avstand frå all vokalmusikk. Idealet var det autonome verket, "där enbart musiken härskar, obunden av literära, naturalistiska eller personlighetsdykande lement", iflg. Hans Leygraf, sitert i Tobeck, *Karl-Birger Blomdahl*, bd I s. 155.

At Hall skreiv ein heil kabaret for Yrkeskvinnenes marked i 1932, fortel òg om ein identifikasjon med kvinnesaka (sjå 5.2 og 4.1.3), og med politisk orienterte, meir folkelege uttrykkformer. Dette reknar eg som sider ved den kulturradikale moderniteten til Hall, samtidig som mine erfaringar viste at ho som komponist hadde nokså variabel teft for akkurat revyvisene som sjanger (sjå 5.2.2).

Fire Tosserier, dei siste songane hennar, er noko anna enn både romansene og det kabaretinspirerte stoffet. I møte med dei kunne eg som songar kjenne igjen romanse- og kabaretkomponisten Hall i kor tett musikken var skriven opp mot teksten, så tett at det melodiske tidvis kjentes ufritt, samtidig som det harmoniske verka førande (sjå 3.2.4). Men tonespråket og besetninga – sopran og fire blåsarar – er neoklassisk i tradisjonen etter Les Six, med impresjonistiske drag særleg i den tredje songen. Ikkje minst finst ei rad teatrele og lyd målende effektar, skrivne innan ein fri tonalitet (sjå 6.3.3). Spennet mellom "Du blomst i dug" (CD1 spor 3) og "Mannen med den store latter..." (CD2 spor 19) verka slik som meir enn knapt 50 år for meg: den første songen kling som eit produkt av 1800-talet, av heimleg poesi og romantisk lengsel, dei neste er produkt av 1900-talet slik Hall opplevde det, stilistisk variert og grunnleggjande musikantisk, med lett surrealistiske, uhøgtidelege tekstar.

I ettertid har eg tatt meg i å spørje om kva Hall kunne ha drive det til om ho hadde utvikla denne og liknande skrivemåtar for ei eller fleire stemmer og ensemble. Kunne *teatermennesket* og *komponisten* Hall til saman skapt nye uttrykksformer, kan hende i større format? Eller, for å ta eit steg tilbake: dersom Hall hadde fått gjennomslag for ideen om ein "operacentral" i 1931 (sjå over), og Oslo hadde fått miljø for både nyare og eldre opera i åra som følgde, ville dei ha vore hennar arenaer? I tilfelle: kva rolle ville ho tatt der? Som komponist, dirigent, instruktør, akkompagnatør eller litt av alt? Kunne ho på sikt – slik det skal ha blitt spekulert om i 1958¹³ – rett og slett blitt operasjef? Korleis ville då repertoarprofilen ved Den Norske Opera sett ut dei første åra, i samanlikning med Kirsten Flagstads?

Eg vil ikkje spekulere vidare i svar på desse spørsmåla, og ut frå erfaringane mine som songar held eg fast ved at ho viser nokså ujamnt talent for å skrive funksjonelt for stemma. Eit betre lag med dette ville klart vore ein fordel, om ikkje ein premiss – uavhengig av tonalitet og

¹³ Ifølgje brev til Sverre Bergh 25.02.1958. NB Hs. 673

språk elles – for å gjere det godt som operakomponist. Men at den allsidige Pauline Hall kunne ha tatt andre roller dersom Oslo hadde hatt fleire etablerte musikkinstusjonar, og ho sjølv hadde hatt sterkare privatøkonomi (sjå 4.2.), er eg rimeleg sikker på.

Kan hende ville ho helst ha vore ein moderne i tydinga spesialisert komponist av verk for konsertsalen, slik 1900-talet opna for gjennom nye ordningar – for nokre. I staden blei Hall ein allsidig kulturperson og ei som i like stor grad leverte musikalsk handverk på bestilling til teatra som såkalla fri kunst. I og med dette kan ein seie at verksemda hennar – nærmast som tonespråket – greip tilbake til kunstnarpraksisar frå før romantikken, før idealet om den frie, geniale kunstnaren blei skapt. Slik sett var Hall på midten av 1900-talet ingen moderne komponist, verken stilistisk eller profesjonelt.

I det den allsidige verksemda hennar viste seg som eit hinder, ikkje eit pre, for å få kunstnarstipend, blir samtidig andre ideal i tida tydelege: i 1954 har den moderne *spesialiserte* kunstnaren etablert hegemoni. Han – det var oftast ein mann – representerer ein annan modernitet enn hennar, med potensielt sterkare elitære drag (sjå 5.3.1). Slikt lever Hall ikkje opp til, ho kritiserer det til og med, som her i 1948:

Norske komponister har lidt av en utpreget tendens til å foretrekke elfenbenstårn-tilværelsen heller enn å gå ut i marken og ta byrdene på seg... Musikklivet trenger veivisere nå, og det mer enn noen gang før i det siste hundreåret.¹⁴

Meir enn ein moderne eller modernistisk fri kunstnar, blei Hall ein profesjonell *vegvisar* på musikk- og kulturfeltet i si tid, i fleire roller: som komponist, teatermenneske, skribent og organisasjonsleiar. På sitt vis var ho spesialisert i alle funksjonane, men dei gav ulik prestisje og har i ulik grad sett spor i ettertid. Og mitt siste spørsmål er kva for ei av rollene som har sett sterkast preg på ettermælet til Hall slik det står i dag.

Ikonet Pauline Hall: formidlaren

I eit fjernsynsportrett i 1968 blir Pauline Hall beden om å formulere kva som har vore rettesnora i verksemda hennar som kritikal, ei rolle ho under tvil gjekk inn i frå 1934. Då svarer ho slik:

¹⁴ Hall, "Musikk," s. 211.

Å få mennesker med, til å lytte, til å bli glad i den musikk de ikke forstår, som de ikke synes de forstår. Og det som bestemte meg den gangen, det var i grunnen det at jeg kunne gjøre litt arbeid for å bryte plass for litt ny musikk. Det som vitterlig fantes søndenfor Lindesnes.¹⁵

Når Hall – sett på spissen – ikkje kunne betale husleiga ved å vere ”berre” komponist, formulerte ho nye mål for verksemda si. Som kritikar kunne ho vere ein vegvisar, ein *formidlar*, og særleg viktig blei det å skrive om det som skjedde utanfor Noreg. Denne visjonen tok ho med vidare inn i arbeidet i Ny Musikk, grunnlagt fire år etter at ho starta i *Dagbladet*.

Av alt det arbeidet Hall la ned for norsk musikkliv, er det innsatsen som Ny Musikk-leiar ein ser flest spor etter i dag. Nokre hugsar enno kritikaren i levande live, og dei dels skarpe formuleringane hennar er flittig siterte i musikkhistoriske og -biografiske arbeid sidan. Musikk-utdanna menneske veit gjerne at ho òg var komponist, men ein kan ikkje seie at verka hennar blir ofte framførte. Om noko, dukkar *Verlaine-suiten* og *Suite for blåsere* opp på eit og anna konsertprogram, nokre av roman-sane har fått nytt liv dei siste åra,¹⁶ og som nemnt blei fiolinsonatinen spelt under festspela i Bergen i 2011.¹⁷ Til gjengjeld starta frå 70-årsjubileums-året 2008 det eg vil kalle ei revitalisering av Hall som ikon for Ny Musikk.

Feiringa starta utan pomp og prakt i januar, med ein privat hus-konsert etter modell av den tidlege verksemda i organisasjonen¹⁸ og heldt fram med ulike arrangement i seksjonane rundt om i landet.¹⁹ På stiftings-dagen, 17. september, blei det servert historiske kåseri og generer i Ny musikks lokale i Oslo, det siste til ære for styret som i si tid gjekk under namnet ”geneverklubben.” Feiringa kulminerte så i november med ein stor, uhøgtideleg eksperimentell revy på Chat Noir – altså langt frå ein konsert i Universitetets Aula. Her gjekk grunnleggjar Hall inn i fleire sketsjar – og eg fekk framføre ”Kontordamen” til ære for henne. Dette var

¹⁵ Intervju med Haagen Ringnes i NRK TV 22.07.1968

¹⁶ M. a. via CD-en Hall, *Til en kunstner. Komposisjoner for sang og piano*. Songstudentar ved NMH har òg brukt notemateriale reinskrive i samband med dette prosjektet på sine konsertar.

¹⁷ 29. mai 2011 med Catharina Chen og Sveinung Bjelland, sjå òg 3.2.2.

¹⁸ Omtalt i Emil Bernhardt, ”Ny Musikk 70 år – rapport fra et anti-jubileumsarrangement,” *Ballade.no* (28.01.2008).

¹⁹ Dei fleste av seksjonane kom til på 1970-talet, sjå Tafjord, *Ny Musikk i historie og endring*, s. 48f.

regissørane, Trond Reinholdtsen og Bodil Furu, sin måte å gjere arkiv-materialet levande på.²⁰

Same år oppretta Ny Musikk ein pris i Pauline Halls namn. Denne blir delt ut til "en ildsjel som i Halls ånd har vist stort engasjement og nedlagt et betydelig frivillig arbeid for den radikale, eksperimentelle og sjangeroverskridende musikken i Norge."²¹ Dei som har mottatt prisen til no – Harald Fetveit, Galleri rekord, festivalen Fri resonans og Ensemble neoN – har alle fått han for å opne opp og viske ut grensene mellom samtidsmusikk og konseptuell biletekunst, partitur- og improvisasjonsbaserte uttrykk, scenekunst og konsertar.

Slik blir Pauline Halls namn knytt opp mot ein mangfaldig og inkluderande eksperimentell modernisme, som òg pregar Ultimafestivalen slik han framstår i dag. Den årlege festivalen, som starta som eit framhald av ISCMs verdsmusikk dagar i Oslo i 1990 – dei første i byen etter 1953 (sjå 6.1.3) – fekk eit namn som viser til det som ligg ytst ute, til Ultima Thule. Særleg i starten var dette ein viktig del av retorikken rundt samtids-musikkmonstringa – at han nærmast skulle teste yttergrensene for modernismen. På 2000-talet blei så fleire og fleire verk frå den modernistiske kanonen inkludert på programma, ikkje minst verk frå den andre wiener-skolen som enno ikkje er blitt standardrepertoar. Begge desse grepa kan seiast å gi uttrykk for eit linært syn på historia, der det moderne, som blir skapt i dag, blir til i enden av ei lang utvikling framover.

Til ei slik historie høver ikkje Hall like godt som ikon. Ho representerte snarare ein brei og mangfaldig modernitet, som snart retta seg både mot det ytste – tolvtonemusikken, serialismen og performancekunsten – og snart bakover i tid: mot neoklassisismen. Men ettersom ein generasjon som mellom anna er blitt kalla *postmoderne* i sterkare grad har lagt premissane for Ny Musikk og Ultima, ikkje minst representert ved Lars Petter Hagen som har vore leiar begge stader dei siste åra, har også Hall fått ein sterkare posisjon. I staden for å representerte modernismen ytst ute, står ho som ikon for ei nyskaping som skjer *mellom* – mellom kunstformer og sjangrar, mellom konsertsalane, kunstgalleria og teaterscenene, mellom strykekvartetten, sopranen og den nyaste teknologien. Og det høver slett ikkje dårleg for ei kvinne som gjennom livet arbeidde – som

²⁰ Sjå òg Ida Habbestad, "Ny Musikk 70 år: Revyen er vår sjanger!," *Ballade.no* (03.11.2008).

²¹ <http://www.nymusikk.no/?s=pauline+hall-prisen>. (lesedato 12.12.2012)

formidlar – mellom dei norske og internasjonale musikkfelt, mellom avisredaksjonen, teatra og aulaen, mellom det borgarlege og kultur-radikale, og mellom kjærleiken til det eldre repertoaret og viljen – *plikta* (sjå kapittel 1) – til å forsvare den nye performance-kunsten.

Temaet postmodernisme hører etter mitt syn primært til i ei tid etter Halls, og er ikkje tema i dette arbeidet. Men eg synes det er interessant at hennar måte å forvalte det moderne og modernistiske på, er re-aktualisert i og med nye generasjonar, og at namnet hennar har dukka opp i stadig nye samanhengar mens eg har arbeidd med doktorgradsprosjektet. I dag har ho ein profil på Facebook – oppretta i 2008 av Ny Musikk – og ein sal i det nyrenoverte kulturhuset i Narvik har fått namn etter henne. Så går det mot 75-årsfeiring for Ny Musikk i 2013, og mens eg skriv meg inn mot slutten av dette kapitlet, får eg spørsmål om å bidra med ein artikkel om grunnleggjaren til ei planlagt jubileumsbok. Det er eit godt punkt å runde av på. Siste ord om den mangfaldige, moderne Pauline Hall er heldigvis ikkje sagt enno.

Kjelder

Litteratur

- Abbate, Carolyn. "Music - Drastic or Gnostic? ." *Critical Inquiry* 30, nr. 3 (2004).
- Adorno, Theodor. "Schönberg og fremskrittet." i *Essays i utvalg*. Oslo: Gyldendal, 1976.
- Adorno, Theodor W. "On the fetish-character of music and the regression of listening." i *Essays on music*, Richard Leppert og Susan H. Gillespie red., XVII, 743 s. Berkeley: University of California Press, 2002/1938.
- Agerby, Aksel. "Ny Norsk Sektion av ISCM." *Dansk Musik Tidsskrift* nr. 3 (1939).
- Aksnes, Hallgerd. *Perspectives of musical meaning: a study based on selected works by Geirr Tveitt*. Vol. nr 139. Oslo: Faculty of Arts, University of Oslo, 2002.
- Aksnes, Hallgerd, Elef Nesheim og Morten Eide Pedersen. *1950-2000: modernisme og mangfold*. Oslo: Aschehoug, 2001.
- Andersen, Rune.
"<http://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/bulletin/nummer1/>."
- . "Debussy-påvirkning i romanser av Alf Hurum og Pauline Hall." *Studia Musicologica Norvegica* 24 (1998).
- Andersson, Magnus. *Elaborating nothing: John Cage's aesthetics of silence*. Vol. 2009:6. Oslo: Norges musikkhøgskole Unipub, 2009.
- Arent, Hans Otto Christian.
"[http://snl.no/.nbl/biografi/Elisabeth Reiss/utdypning](http://snl.no/.nbl/biografi/Elisabeth_Reiss/utdypning)."
- Bang-Hansen, Odd. *Chat Noir og norsk revy*. Oslo: Cappelen, 1961.
- Barkefors, Laila. *Gallret och stjärnan*. Göteborg: Musikhögskolan, Göteborgs universitet, 1995.
- Benestad, Finn. "Claude Debussy i norsk musikkliv frem til 1925." *Studia Musicologica Norvegica* 2 (1976).
- Benestad, Finn, Nils Grinde, Harald Herresthal og Anne Schäffer. *1814-1870: den nasjonale tone*, Norges musikkhistorie. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Berckenhoff, Mathieu. *Boken om Filharmonien: symfoniorkesterets opprinnelse og utvikling i Oslo*. Oslo: Filharmonisk selskap, C. Dahls bok & kunsttrykkeri, 1929.
- Bergh, Harald. *Hamar katedralskoles historie*. Hamar: Skolen, 1953.

- Bernhardt, Emil. "Ny Musikk 70 år – rapport fra et anti-jubileumsarrangement." *Ballade.no* (28.01.2008).
- Biagioli, Mario. "Tacit Knowledge, Courtliness and the Scientist's Body." i *Choreographing history*, Susan Leigh Foster red., VI, 257 s., ill. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1995.
- Biggs, Michael og Henrik Karlsson. *The Routledge companion to research in the arts*. London: Routledge, 2011.
- Bisgaard, J. Chr. *Fra musikkens verden*. Oslo: Aschehoug, 1929.
- Bjerkestrand, Nils E. *Om satsteknikken i Claude Debussys musikk*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 1998.
- Borgdorff, Henk *The Debate on Research in the Arts*, Sensuous Knowledge series No. 2. Bergen: Bergen National Academy of the Arts, 2006.
- Botstein, Leon. "Modernism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (2012).
- Bourdieu, Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax forlag, 1995.
- Bourdieu, Pierre og Philippe Fritsch. "Om det politiske feltet - intervju med Pierre Bourdieu." *DEMO* 2005.
- Bourdieu, Pierre og Loïc J. D. Wacquant. *Den kritiske ettertanke*. oms. Bjørn Kvalvik Nicolaysen. Oslo: Samlaget, 1993.
- Braaten, Lars Thomas, Jan Erik Holst, Jan H. Kortner, Øivind Hanche, Trond Olav Svendsen, Tito Pannaggi og filminstituttet Det Norske. *Filmen i Norge: norske kinofilmer gjennom 100 år*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1995.
- Brandal, Nikolai, Eirik C. Brazier og Ola Teige. *Den mislykkede spionen: fortellingen om kunstneren, journalisten og landssvikeren Alfred Hagn*. Oslo: Humanist forlag, 2010.
- Brecht, Bertolt. *Kalendergeschichte*. Hamburg: Rowohlt, 1962.
- Brody, Elaine. *Paris - the Musical Kaleidoscope 1870-1925*. London: Robson Books, 1988.
- Broman, Sten. *Världsmusikfestens facit*. Stockholm: Akademien, 1982.
- Brun, Håkon. "Gatelangs i Kabelvåg - Storgata." *Årbok for Vågan* (2003).
- Brunvoll, Gunnar og Arnljot Strømme Svendsen. *Den Norske opera og den Norske ballett: slik Gunnar Brunvoll opplevde det*. Bergen: Eide, 1999.
- Bäckström, Per og Bodil Børset. *Norsk avantgarde*. Oslo: Novus forl., 2011.
- Calico, Joy Haslam. *Schoenberg's A Survivor from Warsaw in postwar Europe*, forventa i 2013.
- Chanan, Michael. *Repeated takes*. London: Verso, 1995.
- Christensen, Pål og Gunnar Pedersen. *Ishavsfolk, arbeidsfolk og fintfolk : 1900-1945*: Tromsø kommune, 1995.
- Citron, Marcia J. *Gender and the musical canon*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

- Coessens, Kathleen, Darla Crispin og Anne Douglas. *The artistic turn: a manifesto*. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- Cross, Jonathan. *The Stravinsky legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Dahl, Hans Fredrik. *Utskjelt og utsolgt*. Oslo: Aschehoug, 1993.
- . "Biografiens triumf. Om sakprosaens kommersielle suksesssjanger." i *Prosa 06/07*, Karianne Bjellås Gilje red. Oslo: Norsk Faglitterær forfatter- og oversetterforening, 2007.
- Dahl, Hans Fredrik og Henrik Grue Bastiansen. *Over til Oslo : NRK som monopol 1945-1981*. Oslo: Cappelen, 1999.
- Dahlhaus, Carl. "Wozu noch Biographien?" *Melos 2* (1975).
- Dahm, Cecilie. *Kvinner komponerer: ni portretter av norske kvinnelige komponister i tiden 1840-1930*. Oslo: Solum, 1987.
- Dalaker, Ingrid Loe. *Nostalgi eller nyskaping?: nasjonale spor i norsk musikk: Brustad, Egge og Groven*. Trondheim: Tapir akademisk forl., 2011.
- Dewey, John. *Art as experience*. New York: Berkley Publishing Group, 2005 (1934).
- Dibelius, Ulrich. *Moderne Musik 1945-1965*. München: Piper, 1966.
- Dilthey, Wilhelm. "Udkast til en kritik af den historiske fornuft." i *Hermeneutik: en antologi om forståelse*, Jesper Gulddal og Martin Møller red. København: Gyldendal, 1999.
- Distler, Jed.
["http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=8046"](http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=8046) (2000).
- Egeland, Marianne. *Hvem bestemmer over livet?: biografien som historisk og litterær genre*. Oslo: Universitetsforl., 2000.
- Egge, Klaus. *Norsk komponistforening gjennom 25 år*. Oslo: NKF, 1942.
- . *Cellokonsert, Symfoni nr. 1 og Symfoni nr. 2*. dir. Øivin Fjeldstad Oslo-Filharmonien: Aurora NCDB4937, 1988.
- Elster, Kristian og Anton Rønneberg. *Teater, 1929-1939: artikler i utvalg ved Anton Rønneberg*. Oslo: Aschehoug, 1941.
- Erikson, Gunnar. "Att inte skilja på sak och person." i *Att skriva människan* Ronny Ambjörnsson, Sune Åkerman og Per Ringby red., 259 s. : ill. Stockholm: Carlsson, 1997.
- Fasting, Kåre. *Musikselvskapet "Harmonien" gjennom to hundre år : 1765-1965*. Bergen: Selskabet, 1965.
- Faurdal, Inger Lokjær. "Pauline Hall (1890-1969): komponist og overgangskvinde i norsk musikkliv." *Speciale*, Københavns universitet, 1993.
- Fjeldsøe, Michael. *Den fortrængte modernisme*. København: Hr. Nilsson, 1999.
- . *Kulturradikalismens Musik*. København: Museum Tusulanum Press, planlagt 2013.

- Foldes, Andor. *Du og jeg og klaveret*. Drammen: Lyche, 1950.
- Foucault, Michel. "Nietzsche - Genealogien, historien." i *Epistemologi*, Søren Gosvig Olesen red., 146 s. København: Rhodos, 1983.
- . "What is an author?" i *The Foucault Reader*, Paul Rabinow red. New York: Pantheon Books, 1984.
- . *Diskursens orden: tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970*. oms. Espen Schaanning. Oslo: Spartacus, 1999.
- . "Vitensarkeologien: De diskursive regelmessighetene." i *Agora 2-3*. Oslo, 2009 (1969).
- Fuente, Eduardo de la. *Twentieth century music and the question of modernity*. New York: Routledge, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *Sannhet og metode*. oms. Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax, 2012 (1960).
- Giertsen, Børre R. *Norsk fangeleksikon: Grinifangene*. Oslo: Cappelen, 1946.
- Gisela May: Brecht Songs by Hanns Eisler and Paul Dessau* Berlin Classics 1994.
- Gjesdahl, Paul. *Centralteatrets historie*, Skrifter/Teaterhistorisk selskap. Oslo: Gyldendal, 1964.
- Gorset, Hans Olav. "Fornøyelig Tiids-for driv": musikk i norske notebøker fra 1700-tallet : beskrivelse, diskusjon og musikalsk presentasjon i et oppføringspraktisk perspektiv. Vol. 2011:1. Oslo: Norges musikkhøgskole 2011.
- Green, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Grieg, Edvard. *The Vocal Music in Historic Interpretation Pro Musica PSC1810*, 1993.
- Guldbrandsen, Erling E. *Tradisjon og tradisjonsbrudd*. Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, 1997.
- Gulddal, Jesper og Martin Møller. *Hermeneutik: en antologi om forståelse*. København: Gyldendal, 1999.
- Gurvin, Olav. *Frå tonalitet til atonalitet: tonalitetsoppløysing og atonalitetsfesting*. Oslo: Aschehoug, 1938.
- . *Fartein Valen: en banebryter i nyere norsk musikk*. Drammen: Lyche, 1962.
- Gurvin, Olav og Øyvind Anker. *Musikkleksikon*. Oslo: Dreyer, 1959.
- . *Musikkleksikon*. Oslo: Dreyer, 1959.
- Habbestad, Ida. "Ny Musikk 70 år: Revyen er vår sjanger!" *Ballade.no* (03.11.2008).
- Haefeli, Anton. *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*. Zürich: Atlantis, 1982.
- Hagerup, Inger.
["http://nkpnmn.org/Litteratursidene/IngerHagerup/IngerHagerupTolvskilling.html."](http://nkpnmn.org/Litteratursidene/IngerHagerup/IngerHagerupTolvskilling.html)

- . "Elisabeth Reiss på Det nye Teater." *Friheten*, nr. 02-02-1949 (1949).
- Hall, Pauline. "Claude Debussy. Krigen og den kommende musik." *Norsk Musikerblad* Desember (1914).
- . "Igor Strawinsky." *Musik* 5 (1925).
- . "Musikk." i *Vor tids kunst og digtning i Skandinavien*, Haakon Shetelig red. København: Martins forlag, 1948.
- . *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963*. Oslo: Ny musikk, 1963.
- . *Verlaine-suite, Julius Cæsar-suite, Suiter for blåsere, Fire tosseries, Liten Dansesuite*. Kringkastingsorkesteret, dirigent Christian Eggen, sopran Solveig Kringlebotn og Bergen blåsekvintett: Simax PSC 3105, 1990. CD.
- . *Suite for blåsekvintett*. Den norske blåsekvintett: Simax PSC 1835 2010.
- . *Til en kunstner. Komposisjoner for sang og piano*. Tove Træsdal, Per Arne Frantzen og Ingrid Andnes: Proprio, 2010.
- Hambro, Camilla. *Det ulmer under overflaten: Agathe Backer Grøndahl (1847-1907): genus, sjanger og norskhet*. Vol. nr 91. Gøteborg: Gøteborgs universitet, 2008.
- Hansen, Miriam Bratu. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism." *Modernism/Modernity* 6 - 2 (1999).
- Haskell, Harry. "Early music." *Grove Music Online. Oxford Music Online.*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46003>.
- Hegdal, Erlend. "Harlem strut: en studie av jazzpianostilen "stride". Universitetet i Oslo, 2006.
- Helseth, Tore. "Norsk filmkomponistforening 1939-1970." i *Mørkets musikk : musikk i norske kinofilmer*, Tore Helseth red. Oslo: Norsk filminstitut, 1997.
- Hinton, Stephen. *Kurt Weill: the Threepenny opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Holen, Arne, Ståle Kleiberg, Arvid O. Vollsnes og Anne Schäffer. *1914-50: inn i mediealderen*, Norges musikkhistorie. Oslo: Aschehoug, 2000.
- "<http://artistic-research.no/>"
- "http://da.wikipedia.org/wiki/Jacob_Anker-Paulsen"
- "http://no.wikipedia.org/wiki/%C3%98ivind_Bolstad"
- "http://snl.no/.nbl_biografi/David_Monrad_Johansen/utdypning".
- "http://snl.no/.nbl_biografi/Stein_Bugge/utdypning".
- "http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=6792". *Gramophone* (1991).
- "<http://www.nb.no/baser/samteater/>".
- "<http://www.orpheusinstituut.be/en/publications>".

- Huldt-Nystrøm, Hampus. *Fra munkekor til symfoniorkester: musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*. Oslo: Filharmonisk selskap, 1969.
- Hurum, Hans Jørgen. *Musikken under okkupasjonen*. Oslo: Aschehoug, 1946.
- Huyssen, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1986.
- Jarman, Douglas. "Weill and Berg: Lulu as Epic Opera." i *A New Orpheus*, Kim H. Kowalke red., XVI, 374 s., pl. : ill., mus. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Johnson, Geir. *Ballade*. Oslo: Ny musikk, 1988.
- Jonsson, Kjell. "Frihet eller determinism - principiella problem i den idéhistoriska biografins genre." i *Att skriva människan*, Ronny Ambjörnsson, Sune Åkerman og Per Ringby red., 259 s. : ill. Stockholm: Carlsson, 1997.
- Karlsson, Henrik. "Härliga ego! Reflexioner om tonsättarbiografier." i *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1999.
- Kerman, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- Kjølaas, Gerd. *Dans, ropte livet*. Oslo: G. Kjølaas, 1998.
- Kjølberg, Kristin. *Rom for romanser: om konsertdramaturgisk musikkformidling i romansekonserten*. Vol. 2010:1. Oslo: Norges musikkhøgskole Unipub, 2010.
- Kringkastingsorkesteret, dirigent Christian Eggen, sopran Solveig Kringlebotn og Bergen blåsekvintett. "Pauline Hall." Verlaine-suite, Julius Cæsar-suite, Suiten for blåsere, Fire tosserier Simax PSC 3105, 1990.
- Kristensen, Bjørn Sverre. "Lyden av film - musikk i norske kinofilmer." i *Mørkets musikk: musikk i norske kinofilmer*, Tore Helseth red.: Norsk filminstitutt, 1997.
- Kristersson, Sven. *Sångaren på den tomma spelplatsen - en poetik: att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. Vol. nr 20. Göteborg: Göteborgs Universitet, Konstnärliga fakulteten, Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete, 2010.
- Kvaale, Reidun. *Kvinner i norsk presse gjennom 150 år*. Oslo: Gyldendal, 1986.
- Kvalbein, Astrid. "Spaltelangs med samtidsmusikken: ei hovudoppgåve om korleis pressa framstilte Ultimaestivalane i 1995 og 1996." Norges Musikkhøgskole, 1998.
- . "John Dewey - ein pedagog for songarar?" i *Flerstemmige innspill 1999*, Elef Nesheim red., 149 s. : ill. Oslo: Norges musikkhøgskole, 1999.
- . "Postpubertet for retromodernistane." i *Lydskrift: Musikkens nødvendighet*. Oslo: Norsk Komponistforening/Blåmann Musikkforlag, 2002.
- . *Leif Ove Andsnes: i og med musikken*. Oslo: Samlaget, 2005.

- . "Magnetiske eller umusikalske motpolar? Om maskulint og feminint i klassisk og samtidsmusikk." i *Musikk og kjønn - i utakt?*, Astrid Kvalbein og Anne Lorentzen red. Bergen: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget, 2008.
- Kästner, Erich. *Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke: ein Taschenbuch: Gedichte für den Hausbedarf der Leser*. A. G. Basel, Wien, Mähr.-Ostrau: Atrium-Verlag, 1936.
- Lange, Kristian og Finn Benestad. *Norsk komponistforening gjennom 50 år*. Oslo: Norsk komponistforening, 1967.
- Levin, Mona, Per Horn, Gro Stangeland, Anne Winger og Oslo nye teater. *Oslo nye - det tredje teater: jubileumsbok 2004*. Oslo: Oslo nye teater, 2004.
- Levin, Robert og Mona Levin. *Med livet i hendene*. Oslo: Cappelen, 1992.
- Lindbæk, Lise og Sigrun Slapgard. *Brennende jord*. Oslo: Tiden, 2006.
- Lindhjem, Anna og Per Thorvald Larsen. *Kvinnelige komponister i Skandinavien*. Gressvik: Faglitterært forl., 2011.
- Locke, Ralph P. *Musical exoticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Lund, Eve-Marie. *La meg være i fred*. Oslo: Arneberg, 2008.
- Lunder, Åse Lahn. "Pauline Hall og hennes innsats i norsk musikkliv." Universitetet i Oslo, 1977.
- Lyche, Lise.
["http://snl.no/.nbl_biografi/R%C3%B8nnaug_Alten/utdypning."](http://snl.no/.nbl_biografi/R%C3%B8nnaug_Alten/utdypning)
- . *Norsk teaters mare: Agnes Mowinckel og norsk kunstnerliv*. Oslo: Grøndahl, 1990.
- . *Norges teaterhistorie*. Asker: Tell forl., 1991.
- Lystad, Hanne. "Pauline Hall." *Glimt fra Hamars musikkliv* (2011).
- Mangset, Per. *"Mange er kalt, men få er utvalgt"*. Bø: Telemarksforsking, 2004.
- Maus, Fred Everett et al. "Criticism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (2. august 2012).
- Meltzer, H. *Smaa billeder af Folkelivet: Politinotiser*. Christiania: Cammermeyer, 1874.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Kroppens fenomenologi*. oms. Bjørn Nake (til dansk). Oslo: Pax, 1994.
- Morgenstern, Christian. *Alle Galgenlieder*. Wiesbaden: Insel-verlag, 1956.
- Mørch, Hilde, Janneken Øverland og Anne Aaserud. *Kvinnelige pionerer fra nord: Sara Fabricius - Ragnhild Kaarbø - Pauline Hall*. Tromsø: Nordnorsk kunstmuseum, 1997.
- Nesheim, Elef. *En fullblods musikanter: pianisten Kjell Bækkelund*. Oslo: Orion, 1999.
- . *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av norsk etterkrigsmodernisme*. Vol. nr 93. Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo Unipub, 2001.

- . *Privat - i full offentlighet: Barratt Due musikk institutt gjennom 75 år*. Oslo: Musikk instituttet, 2002.
- . *Et musikk liv i krig: konserten som politisk arena: Norge 1940-45*. Oslo: Norsk Musikforl., 2007.
- . "Fra opposisjon til posisjon - 50 år med neoklassiske ideer." i *Norwegian Neoclassical Music: Euridice*, 2008.
- . *De heftige årene: norsk modernisme 1956-68*. Oslo: Unipub, 2012.
- Ness, Trine. *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden. Forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater*. Oslo: Solum forlag, 1994.
- Nilsen, Håvard. "Vi har aldri vært kulturradikale. Georg Brandes og kulturradikalismen." *Nytt Norsk Tidsskrift* 03-04 (2004).
- Nilsen, Rudolf. *Hverdagen*. Oslo: Gyldendal, 1929.
- Norwegian Neoclassical Music*. Euridice EUCD 43, 2008.
- Næss, Trine. *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden. Forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater*. Oslo: Solum forlag, 1994.
- Olden, Caro. "I musikkens verden." i *Kvindens aarhundrede*, Ester Scheel red. Odense: Bogforlaget Codan, 1949.
- "Pauline Hall." i *Musikkleksikon*, Olav Gurvin og Øyvind Anker red., 1350 sp. : ill. Oslo: Dreyer, 1949.
- "Pauline Hall." i *Musikkens verden*, Sverre Hagerup Bull red., 3264 sp. : ill. Oslo: Musikkens verden forl., 1963.
- "Pauline Hall." i *Cappelens musikkleksikon*, Kari Michelsen, Hampus Huldt-Nystrøm, Robert Levin og Gunnar Rugstad red., 6 b. : ill. Oslo: Cappelen, 1978.
- Pedersen, Gjertrud. *Spill og refleksjon: en studie av en musikalsk interpretasjonsprosess av Harrison Birtwistles Deowa i relasjon til sju andre komposisjoner for kvinnestemme og klarinett*. Vol. 2009:1. Oslo: Norges musikkhøgskole Unipub, 2009.
- Petersen, Frede Schandorf.
http://dvm.nu/periodical/dmt/dmt_1947/dmt_1947_04/iscms-21-musikkfest-i-k%c3%b8benhavn-29-maj-4-juni-1947/. *Dansk Musik Tidsskrift* (1947).
- Polanyi, Michael. *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus, 2000.
- Possing, Birgitte. "Biografien ud fra et kvinde- og et historievitenskabelig synspunkt." i *Att skriva människan*, Ronny Ambjörnsson, Sune Åkerman og Per Ringby red., 259 s. : ill. Stockholm: Carlsson, 1997.
- Rasmussen, Halfdan og Mogens Jeremiin Nissen. *Noget om*. København: Schönbergske forl., 1972.
- Rink, John. *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Robinson, J. Bradford. "Jazz reception in Weimar Germany: in search of a shimmy figure." i *Music and performance during the Weimar*

- Republic*, Bryan Gilliam red., XIV, 220 s. : mus. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Ross, Alex. *The rest is noise*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Rønneberg, Anton og Nationaltheatret. *Nationaltheatret gjennom femti år*. Oslo: Gyldendal, 1949.
- . *Nationaltheatret 1949-1974*. Oslo: Gyldendal, 1974.
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 2003.
- . *Musikalske betraktninger*. oms. Agnete Øye. Oslo: Pax, 2005.
- Samuelsen, Ottar, Guri Hjeltnes og Ingrid Samuelsen Harboe. *Det var her det skjedde: Oslo under andre verdenskrig - sett i dag*. Oslo: Dinamo, 2008.
- Sandvik, O. M. og Gerhard Schjelderup. *Norges musikhistorie*. Kristiania: Oppi, 1921.
- Schaaning, Espen. "Innledning." i *Sannhet og Metode*. Oslo: Pax 2012.
- Schaanning, Espen. *Vitenskap som skapt viten*. Oslo: Spartacus forl., 1997.
- Schartum, Johannes, P. Chr Asbjørnsen og Jørgen Moe. "Asbjørnsen og Moes eventyr i sang og musikk." Oslo: Kvitebjørn, 1939.
- Schiager, Halgeir. *Orgelkomponisten Gustav Merkel: tolkningsaspekter i noen av hans verker*. Vol. 2008:4. Oslo: Norges musikkhøgskole, 2008.
- Schön, Donald A. *The reflective practitioner: how professionals think in action*. Aldershot: Avebury, 1991.
- Skavlan, Einar og Paul Gjesdahl. *Norsk teater 1930-1953*. Oslo: Aschehoug, 1960.
- Slapgard, Sigrun. *Krigens penn: ein biografi om Lise Lindbæk*. Oslo: Gyldendal, 2002.
- Sletbak, Nils. *Det Norske teatret: femti år 1913-1963*. Oslo: Samlaget, 1963.
- Solbrekken, Ingeborg. *Stemmen*. Oslo: Genesis, 2003.
- Solhjell, Dag og Hans Fredrik Dahl. *Arbeidsnotat til bok om kunstnerorganisasjonenes æresretter i 1945*: Pax forventa 2013.
- Solie, Ruth A. *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1993.
- Stai, Arne. *Norsk kultur- og moraldebatt i 1930-årene*. Oslo: Gyldendal, 1978.
- Steinberg, Michael P. *Listening to reason*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Steinskog, Erik. "The Rise and Fall of Weimar Opera." *Studia Musicologica Norvegica* 30 (2004).
- Steinsland, Ruth Solveig. *De glemte konsertene: tre obokonsserter av Förster fra svenske 1700-talls kilder*. Vol. 2008:5. Oslo: Norges musikkhøgskole Unipub, 2008.
- Stendahl, Bjørn og Johs Bergh. *Jazz, hot & swing: jazz i Norge 1920-1940*, Publikasjoner fra Norsk jazzarkiv. Oslo: Norsk jazzarkiv, 1987.
- Storaas, Reidar. *Mellom triumf og tragedie*. Oslo: Samlaget, 2008.

- Stravinsky, Igor og Robert Craft. *Samtaler med Stravinsky*. Oslo: Cappelen, 1962.
- Sæverud, Harald. *Complete Piano Music, Vol. 3*. Einar Steen-Nøkleberg: Naxos 8.554301, 2002.
- Sørensen, Øystein. "Den kulturradikale tradisjonen." i *Utskjelt og utsolgt*, Hans Fredrik Dahl red., 557 s. : ill. Oslo: Aschehoug, 1993.
- Tafjord, Tonje Eirin. *Ny Musikk i historie og endring*. Trondheim: T. Tafjord, 2011.
- Taruskin, Richard. *Text and act*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Taylor, Ronald. *Kurt Weill: composer in a divided world*. Boston: Northeastern University Press, 1992.
- Tjøme, Berit Kvinge. *Trekkfuglen*. Oslo: Novus, 2012.
- Tobeck, Christina. *Karl-Birger Blomdahl*. Göteborg: Musikhögskolan, Göteborgs universitet, 2002.
- Tomlinson, Gary. *Music in renaissance magic: toward a historiography of others*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Treitler, Leo. *Music and the historical imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- Verlaine, Paul og Håkon Dahlen. *Songer utan ord*. Oslo: Bokvennen, 2004.
- Vold, Ragnar. *Tyskland marsjerer: - hvorfor? - hvorhen?* Oslo: Aschehoug, 1934.
- Vold, Ragnar, Jan Erik Vold og A. S. Dagbladet. *Motstand: artikler i Dagbladet 1930-1945*. Oslo: Transit, 2006.
- Vollestad, Per. *Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christian Sinding: en komponist og hans sanger*. Vol. 2002:5. Oslo: Norges musikkhøgskole, 2002.
- Vollsnes, Arvid. "'Modernisme' - 'nasjonal musikk'". Var mellomkrigstidens strid en forutsetning for dannelsen av Ny Musikk?" *Ballade* 2/3 (1988).
- . "Pauline Hall: Verlaine-suite." i *Et eget århundre: norsk orkestermusikk 1905-2005*, Erling Sandmo red., 175 s., ill. Oslo: Press, 2004.
- Vollsnes, Arvid O. *Modernisme på norsk: komponisten Ludvig Irgens-Jensen*. Jar: Garantiforl., 1996.
- . "1920-årenes eksotisme i norsk sang: Fartein Valen og Ludvig Irgens-Jensen." i *Studia Musicologica Norvegica*, s. 160-71, 1998.
- . *Norges musikkhistorie*. Oslo: Aschehoug, 1999.
- . *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen: europeer og nordmann*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- W. Jørgensen, Marianne og Louise Phillips. *Diskursanalyse som teori og metode*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag Samfundslitteratur, 1999.
- Wallner, Bo. *Vår tids musikk i Norden*. Stockholm: Nordiska musikförlaget, 1968.

- Walton, Stephen J. *Ivar Aasens kropp*. Oslo: Samlaget, 1996.
- . *Skaff deg eit liv!: om biografi*. Oslo: Samlaget, 2008.
- Weill, Kurt. *September songs*: Sony Classical 1997.
- . *Lotte Lenya Sings Kurt Weill* Sony 1999.
- Wigestrånd, Stig Roar. *Lockwood's system: a theoretical and artistic study of Didier Lockwood's system for improvisation*. Vol. 2004:4. Oslo: Norges musikkhøgskole, 2004.
- Ytreberg, Nils A. *Tromsø bys historie*. Tromsø: Peder Norbye, 1946.
- Østerberg, Dag. "Fartein Valen: musikalsk distinksjon." i *Kultursosiologiske emner*. Oslo: Universitetsforlaget, 1997.
- . *Fortolkende sosiologi II: Kultursosiologiske emner*. Oslo: Universitetsforlaget, 1997.
- . *Det moderne: et essay om Vestens kultur 1740-2000*. Oslo: Gyldendal, 1999.
- . *Brahms*. Oslo: Gyldendal, 2003.
- . *Sosiologiens nøkkelbegreper og deres opprinnelse*. Oslo: Cappelen akademisk forl., 2003.
- Øverland, Janneken. *Cora Sandel: en biografi*. Oslo: Gyldendal, 1995.
- Åmås, Knut Olav. *Mitt liv var draum: ein biografi om Olav H. Hauge*. Oslo: Samlaget, 2004.

Innspelingar

- Grieg, Edvard. *The Vocal Music in Historic Interpretation* Pro Musica PSC1810, 1993.
- Hall, Pauline. *Verlaine-suite, Julius Cæsar-suite, Suiter for blåserne, Fire tosserier, Liten Dansesuite*. Kringkastingsorkesteret, dirigent Christian Eggen, sopran Solveig Kringlebotn og Bergen blåsekvintett: Simax PSC 3105, 1990. CD.
- . *Suite for blåsekvintett*. Den norske blåsekvintett: Simax PSC 1835 2010.
- . *Til en kunstner. Komposisjoner for sang og piano*. Tove Træsdal, Per Arne Frantzen og Ingrid Andsnes: Proprio, 2010.
- May, Gisela: *Brecht Songs by Hanns Eisler and Paul Dessau*. Berlin Classics 1994.
- Norwegian Neoclassical Music*. Euridice EUCD 43, 2008.
- Weill, Kurt. *September songs*: Sony Classical 1997.
- . *Lotte Lenya Sings Kurt Weill*. Sony 1999.

Arkivmateriale

NB Ms. = Nasjonalbiblioteket i Oslo, Norsk musikkksamling (og mediateket)

NB Hs. = Nasjonalbiblioteket i Oslo, Handskriftsamlinga (spesiallesesalen)

NB Ts. = Nasjonalbiblioteket i Oslo, Teatersamlinga

NRK = Norsk Rikskringkastings arkiv (radio og TV)

RA = Riksarkivet, Oslo

SAH = Statsarkivet, Hamar

DK-Kk = Det Kongelige Bibliotek, København

SRG = Sveriges Radio, dokumentararkivet

PE = privat eige

Referansar til aviser, tidsskrift, radio og TV står oppført med dato/utgåve, og er å finne via lesesalen/mikrofilmarkivet ved Nasjonalbiblioteket, Oslo, eller i NRKs arkiv.

Samlingar

Norsk Musikkksamling (NB Ms.)

Mus. ms 8643-8789:668-678: Halls musikkmanuskript

Td 54: Halls utklippssamlingar, utklippsbok, enkelte programhefte, manus til kåseri m. m.

Handskriftsamlinga/Spesiallesesalen (NB Hs.)

Brevsamlingar: 442 Pauline Hall, 673 Sverre Bergh, 688 Klaus Egge, 277 Fartein Valen, 672 Øivind Bolstad, 710 Olav Gurvin, 537 Sara Fabricius, 716 Jacob Anker-Paulsen, 783 Gerda Ring

Ureg. 442: Halls attestar, vitnemål, kontraktar, søknad Statens kunstnarløn, spreidde avisutklipp, brev m. m.

Ms.fol. 3991: Halls etterlatne papir.

Ms.4° 2409: Halls føredrag, notatbøker m. m.

Ms.fol. 4088/ubeh. 158: Elisabeth Reiss

Ms.4° 3640: Lammersfondet

Teatersamlinga (NB Ts.)

Klippsamling for *Tolvskillingsoperaen* 1930, 1938, 1955

Programhefte 1930-1960: Det Nye Teater, Centralteatret, Chat Noir

NRK

Radioarkivet, i mediateket NB

Fjernsynsarkivet, NRK Marienlyst

Riksarkivet (RA)

PA 1445: Ny Musikk 1938-2000, korrespondanse 1938-60: L0001.
Protokoll 1938-61: også i elektronisk kopi hos Ny Musikk, Oslo

PA 1446: Norsk Komponistforening 1917-1962, P/ Pa L0003, 0016
Pauline Hall

S-1021 Kyrkje- og undervisningsdepartementet 1. skolekontor D
serie Ed, stipendsøknader: Fondet for skapende tonekunst (eske
169), Enkedronning Josephines Legat (eske 228), Tollkasserer
Schäffers legat (eske 279), A.C. Houens legat (eske 326)

PA 0711 Norges Yrkeskvinnens Landsforbund

Statsarkivet, Hamar (SAH)

Gymnasiastlaget Frams arkiv

Det Kongelige Bibliotek, København (DK-Kk)

DUT-arkivet (De Unge Tonekunstneres samfund), boks 10

ISCM-arkivet, boks 3, 4 og 5

Haefelis korrespondansearkiv, ISCM

Sveriges Radio (SR)

SRG T26/Karl-Birger Blomdahl korrespondens E1

MUSICAL MODERNIZATION

Pauline Hall as composer, theatre woman and leader of Ny Musikk

Astrid Kvalbein's Ph D project explores the work of Pauline Hall (1890-1969) as classical composer, theatre woman and leader of Ny Musikk, the Norwegian Section of the International Society for Contemporary Music (ISCM). Hall's work is explored and discussed in relation to different conceptions of *modernization*, *modernity* and *modernism* through a combination of biographical, performance and discourse-oriented approaches.

The main chapters 3, 5 and 6 consist of three parts: a biographical outline, a discussion of possible modern aspects of Hall's work in relation to the different "roles" - as classical composer, theatre woman and leader of Ny Musikk - and a concert performance by Kvalbein and co-musicians documented in writing and on enclosed CDs. Chapter 3 presents Hall's family background, her studies - partly in Paris - and her early career as a composer, from the debut in 1917 until the premiere of her major orchestral work, the *Verlaine-suite*, in 1929. The artistic exploration of Hall as a classical composer is a "reconstruction" of her debut concert, which included solo pieces for piano, a violin sonata and several songs. The final part of the chapter discusses the reception of Hall's early works, focusing on how supposedly feminine and "modern" French-impressionistic features are commented on.

Chapter 4 briefly discusses some possible reasons for Hall's "shift of roles" from classical composer to theatre woman and music critic. While some reasons for this may be economical, Kvalbein also suggests that Hall's years as correspondent for the daily paper *Dagbladet* in Berlin in 1926-32 gave her artistic inspiration.

Chapter 5 explores Hall's reports and reviews from the city's theatres and opera houses, in which she clearly reveals interests in modern(ist) expressions other than the early French. She writes enthusiastically about Piscator's political theatre, Brecht and Weill's "Zeitoper," and new operas by e. g. Berg and Milhaud. In 1930 Hall translated, conducted, and directed *The Threepenny Opera* in its Oslo premiere, and her version was played several times until 1955.

In the 1930s the direction of her own work as a composer also shifted toward the stage. From around 1935 to 1965 she completed between 30 and 40 scores for theatre, ballet and film. This work, as well as Hall's statements about jazz and "exotic music", are discussed as possible components of a *vernacular modernism* as well as what in Scandinavian countries is called "cultural radicalism", a liberal, partly left-wing movement which had its champions less in the musical field than in the theatres and in *Dagbladet*. A concert consisting of Hall's "Berlin songs" – in which inspiration from Weill is audible – as well as songs she wrote for cabarets and settings of American poetry, influenced by spirituals and ragtime, documented the performing investigation of Hall as a woman of the theatre.

In 1938 Hall founded the Norwegian Section of ISCM, where she held the position as chair until 1961. Chapter 6 explores her work in the organization from two main perspectives: establishing and running the operation in Norway – through many challenges – and her efforts in ISCM internationally, which culminated with the success of the world music days in Oslo in 1953. In 2011, Kvalbein sang and presented a few representative works from this era in Ny Musikk and ISCM – from Anton Webern through Fartein Valen and Matyas Seiber – at a lecture-performance, which also included her interpretation of Hall's neoclassical-theatrical *Fire tosserier* for soprano and winds. Hall's reports to *Dagbladet* from fifteen ISCM festivals between 1938 and 1959 are discussed in a separate section, in order to extract some characteristics of her views on the different modern(ist) music presented.

Theoretical and methodological outlines of Kvalbein's research as biographical, artistic/performing and discourse oriented, are given in chapter 2, and chapters 1 and 7 respectively introduce and sum up the presentation of Hall's modern life.

Vedlegg

1. Verklister Pauline Hall
2. Musikk til teater, film og ballett
3. Programhefte *Pauline Halls debut anno 1917*
4. Programhefte og tekstar *Fra Berliner Bühne til Chat Noir*
5. Programhefte *Pauline Hall og Ny Musikk 1938-1961*
6. Innhald CD1
7. Innhald CD2

Vedlegg 1				
Pauline Hall: VERKLISTE¹		Utgitt		Oppført
<u>Klaver solo</u>				
<i>Fire Klaverstykker op. 1</i>		Eige forlag 1913		1916
Klaversonate				
Ballade, Dans og Tango				
<u>Songar, utgitt</u>				
<i>Fire sange op. 2 (tilegnet C. Elling)</i>		Wilhelm Hansen 1915 Norsk Musikforlag 1928		
Gangspilvise	Knut Hamsun			
Berceuse	Sigbjørn Obstfelder			
Har gått og higet	Sigbjørn Obstfelder			
Træt	Sigrid Undset			

¹ Verklista er basert på manuskripta i Norsk Musikkksamling (NB Ms.), supplert med publiserte verk og einskilde egne funn. Ho gjer ikkje krav på å vere fullstendig. Der informasjonen er mangelfull, står felt opne. Ein del arrangement av Hall er tatt med, sjølv om ein kan diskutere om dei er å rekne som (utelukkande) hennar verk.

<i>Tre sange op. 3</i>			Norsk Musikforlag 1916.	
Winterabend	Alfred Mombert			
Auf einer Wiese	Eduard Grisebach			
Letztes Leid	Wilhelm Holzamer			
<i>To sange</i>			Norsk Musikforlag 1921	
Till en konstnär	Bo Bergman			
Jag er ett träd	Ernst Josephson			
Du blomst i dug	I. P. Jacobsen		Norsk nodestik 1921	
Barnvisa	Bo Bergman		Norsk Musikforlag 1928	
To sange op. 4			Norsk Musikforlag 1930	
Ørneland	Th. Auerdahl			
Svend Herlufsens ord	Knut Hamsun			
Fangens Aftensang	Kari Utheim Riis		Musikkhuset 1945	

<u>Songer i manuskript</u>			
Song og klaver			
I Serraillets have	I. P. Jacobsen		1910
Stemning			1910
In der Nacht			1910
Befriet			1910
Traum durch die Dämmerung	Bierbaum		1910
Etterstev	Ivar Aasen		1910
Veslemøy	Arne Garborg		1912
Raadlaus	Arne Garborg		1912
Vinterstorm	Arne Garborg		1912
Liebesleid (m/obligat cello)	Hartling		1912
Sjømandsvisе			1912 ²
Un grand Sommeil noir	Paul Verlaine		1916
Deine Hände	Wilhelm Holzamer		1916
Seelen	Wertheimer		1916

² Manuskripta til fleire av songane frå konsertprogramma i Tromsø i 1910 og 1912, ser ut til å vere tapte, som "Stemning", "In der Nacht", "Befriet", "Traum durch die Dämmerung", "Etterstev" og "Sjømandsvisе".

I Skymningen	Bo Bergman			1917
Chanson d'automme	Paul Verlaine			1917
Der verschossene Garten	Irene Forbes-Mosse			1917
Vöglein Schwermut	Christian Morgenstern			1917
Mein Herz	Gustav Falke			1917
Skovensomhed	Emil Aarestrup			1920
Der Tod das ist die kühle Nacht	Heinrich Heine			1921
Min Grav	Ernst Josephson			1922
Ariette oubliéé	Paul Verlaine			1924
Ein Gleiches	J. W. Goethe			1925
Ohne Liebe	Frida Jung			1925
Stevnemøte	Anne Kathrine Graff			1925
Rondeau	Einar Solstad			1925
Ur Annars Sagor I-IV	Ernst Josephson			1925
Song for ei stemme:				
Norsk hilsen til Danmark	Kvalstad		Dagbladet 28.7.1945	

Songar u. dato/år			
De skjønne kunstners fristed ³			
Der Asra	Heinrich Heine		
Eventyr til Ellen	Herman Wildenwey		
Evighet	Sigrid Undset		
Fågelungarna flöga ur bo	Ernst Josephson		
Fridas visor			
Grabschrift	Jacobowskij		
Høst	Ejlert Bjerke		
Il pleure dans mon cœur	Paul Verlaine		
Jeg hører i hjertet	Etter Puschkin, til norsk ved Nils Kjær		
Le ciel	Paul Verlaine		
Lithauisches lied/To unge elskende	Litauisk folkevise, til norsk ved Gunnar Larsen		
Morgen	John Henry Markay		
Stille	Ejlert Bjerke		
Totesinne	Mia Holm		
Über die Welt hin	Arno Holz		

³ Halls merknad: "skrevet til stykket om Voltaire på Nationateatret før krigen".

Vårbøn	Arne Garborg		
Wanderes Nachtlied	J. W: Goethe		
Songar brukt i kabaret/revy			
Balladen om Marie Sanders	Bertolt Brecht		1965
Kontordamen	Per Kvist		1934
Ruby Brown	Langston Hughes		1949
<i>To mørke sange</i>			
Dixie	Langston Hughes		
Farget kvinne til sitt ufødte barn	Georgia Douglas Johnson		1949
Åtte stadier på livets vei	Poul Henningsen		1949
Min værste rival ⁴	Rudyard Kipling		1949
Hamlets ånd	Erich Kästner		
Gutten i mannen ⁵			1942

⁴ I Elisabeth Reiss samling NB Hs., ubeh. 158

⁵ For to klaver

Piken og blomsten ⁶	Arne Svendsen		ikkje oppført?
Mannen i gata ⁷	Arne Svendsen		1943
Songar med "teaterensemble"			
Den nye næringsvei (song, banjo, fiolin, sax, trompet, bass, slagverk og klaver)			1932
Slepp ingen andre til (song, fiolin, klarinett, trompet, slagverk, bass og klaver)			1932
Kyss mig (song, banjo, klarinett, trompet, bass, slagverk og klaver)	Nicolette (Karen Hansen)		1932
September (song, trompet, bas og klaver eller song, klarinett, trompet, sax, bass, slagverk og klaver)			1932

⁶ For to klaver

⁷ For to klaver

In der Seitenstrasse (song, fløyte, fiolin, fagott, banjo, slagverk og klaver)	Erich Kästner		
Verzweiflung (song, fløyte, fiolin, fagott, banjo, slagverk og klaver)	Erich Kästner		
Reggler og rim (song, klaver, fløyte og slagverk)			1936 Barnetimen
Danske, svenske og tyske folkesanger (arr. for barnetimens kor og orkester)			
Amerikanske sanger (arr. for song, gitar, klarinett, fagott og slagverk)			
Zwei die sich liebten (litauisk folketone, for sopran og orkester)			1933

<i>Tre sanger</i> (sopran og kammerorkester)	Edgar Lee Masters	1957
<i>Fire Tosserier</i> (sopran, klarinett, trompet, fagott, horn)	Halfdan Rasmussen	1961
I: Noget om en mærkelig familie		
II: Noget om miljøpaavirkning		
III: Noget om en dejlig nat		
IV: Noget om noget man ikke ler ad		
<u>Kor- og ensemble-sanger</u>		
Gebet der Mädchen zur Maria (fire damestemmer og orkester) ⁸	Rainer M. Rilke	1923
Nachtwandler (to sopraner, to tenorer, to basser og orkester)	Gustav Falke	1923

⁸ Også ein versjon for to damestemmer og klaver.

<i>Smeden og Bakeren op. 5</i> (mannskor)	Johan Herman Wessel	Norsk musikforlag 1931	
Let us cheer the weary traveller		Norsk Musikforlag 1933	
Nobody knows the trouble I see (arr. for mannskor)		Norsk Musikforlag 1934	
Maria og barnet (tsjekkisk folketone, arr. for mannskor)		Norsk Musikforlag 1934 og 1940	
<i>Opus 6</i>			
Git on board little chillen		Norsk Musikforlag 1935	
Swing low, sweet chariot			
De battle ob Jerico (arr. for mannskor)			
<i>Opus 7, To Wessel-tekster</i>			
Fredsforslag	Johan Herman Wessel	Musikk-huset 1946	
Gravskrift over en heel Familie (mannskor)	Johan Herman Wessel		

<u>Kammermusikk</u>				
Allegro for fiolin og klaver			manuskript 1912	
<i>Violinsonatine</i>				1917
I: Moderato				
II: Moderato				
III: Con Moto				
Rheinländer				
Vals				
(trompet, horn, 2 tromboner)				
<i>Suite for 5 blåsere</i>			Lyche 1952	1945
(fløyte, obo, klarinett, horn, fagott)				
I: Alla Marcia				
II: Rondeau				
III: Polka				
IV: Pastorale				
V: Tempo di valse				
VI: Epilogue				

<i>Liten dansesuite fra As You Like It</i>			1960
(obo, klarinett, fagott)			
I - II - III - IV - V			
Variasjoner over et klassisk tema			1961 ⁹
(solo fløyte)			
<u>Orkesterverk</u>			
Poeme Elégiaque			1920
Nocturne Parisien			1922
<i>Verlaine-suiten</i>			1929
I: Introduction			
II: Nocturne Parisien			
III: Ariettes Oubliées			
IV: Markedsgjøgl			

⁹ Dette oppgir Hall på ei liste over komposisjonar i brev til Norsk Komponistforening 13.03.1962, men manuskriptet ser ut til å vere tapt.

<i>Cirkusbilleder</i>			1933
I: Parade			
II: Dyrene sover			
III: Klovnene danser			
<i>Hverdagen</i> ¹⁰			1940
Smil Oslo ¹¹			
<i>Suite fra Julius Cæsar</i>			1950
I: Forspill			
II: Intermezzo			
III: De svarte fuglene			
IV: Marsj			

¹⁰ Bestilt til Kringkastingsorkesteret, aldri oppført.

¹¹ Merknad: "Instrumentalverk til Oslos 900-årsjubileum."

Vedlegg 2				
Pauline Hall: musikk for teater, film og ballett				
<u>Premieredato/-stad</u>	<u>Tittel</u>	<u>Forfatter</u>	<u>Regissør</u>	
<i>Teatermusikk</i>				
29.01.1935 Det Nye Teater	Begjær under almene	Eugene O'Neill	Agnes Mowinckel	
16.04.1935 Det Nye Teater	Maria Magdalena	Maurice Maeterlinck	Gyda Christensen, Johan Hauge	
22.19.1935 Det Norske Teatret	Jarlen	Olav Hoprekstad	Agnes Mowinckel	
14.11.1935 Det Nye Teater	Raskolnikov	Fjodor Dostojevskij	Gyda Christensen	
08.04.1936 Det Nye Teater	Hallo Kanada ¹	Herbert Walter Nicolette	Fridtjof Mjøen	
26.12.1936 Nationaltheatret	Hos Ekebergkongen	(Karen Hansen)	Egil Hjorth-Jenssen	
20.08.1936 Nationaltheatret	Familien Turbin	Michail Bulgakov	Agnes Mowinckel	
28.10.1936 Det Nye Teater	Kjøpmannen i Venedig	William Shakespeare	Agnes Mowinckel	
05.02.1937 NRK radio	Halfdan Kjerulf - hørebillede med sanger av P. Hall			

¹ Musikk-arrangement av Hall.

28.10.1937 Nationaltheatret	Kong Lear ²	William Shakespeare	Johanne Dybwad
07.12.1937 Nationaltheatret	Kjærlighetens legende	Ejler Bjerke	Stein Bugge
16.10.1940 Nationaltheatret	Henrik og Pernille	Ludvig Holberg	Hans Jacob Nielsen
10.01.1941 Det Nye Teater	Troll kan temmes	William Shakespeare	Hans Jacob Nielsen
30.01.1942 Det Nye Teater	Piraten	Marcel Achard	Gyda Christensen
21.10.1942 Det Norske Teatret	Agilulf den vise	Hans E. Kinck	Agnes Mowinckel
27.10.1942 Den Nationale Scene	Lysistrata	Aristofanes	Ole Grepp
24.09.1947 Nationaltheatret	Mens vi venter	Johan Borgen	Agnes Mowinckel
10.05.1946 Nationaltheatret	Hamlet	William Shakespeare	Hans Jacob Nielsen
05.09.1947 Nationaltheatret	Julius Cæsar	William Shakespeare	Knut Hergel
31.08.1948 Det Norske Teatret	Ein midsumarnatts-draum	William Shakespeare	Sandro Malmquist
30.03.1950 NRK	Hamlet	William Shakespeare	Hans Jacob Nielsen
18.05.1950 NRK	Kongsemnerne	Henrik Ibsen	Hans Jacob Nielsen
03.05.1951 Nationaltheatret	Amfityron 38	Jean Giroudout	Gerda Ring
16.09.1951 Nationaltheatret	Rose Tattoo	Tennessee Williams	Gerda Ring
02.09.1953 Det Nye Teater	Hamlet	William Shakespeare	Alfred Solaaas

² Partitur i NB Ms., eg har ikkje funne omtalar av denne.

24.06.1956	Frognerparken	As you like it/Leken i skogen	William Shakespeare	Alfred Solaas
01.04.1958	Det Nye Teater	Caligula	Albert Camus	Alfred Solaas
04.09.1958	Det Nye Teater	Mord i katedralen	T. S. Eliot	Alfred Solaas
18.10.1958	Nationaltheatret	Kongsemnerne	Henrik Ibsen	Knut Hergel
26.06.1959	Frognerparken	De lystige koner i Windsor	William Shakespeare	Alfred Solaas
01.03.1961	NRK fjernsynsteatret	Vintersolhverv	Maxwell Anderson	Knut M. Hansson
26.12.1961	NRK fjernsynsteatret	Mester Pierre Pathelin	anon.	?
16.07.1963	NRK radioteatret	Ansaret	Rolf Schroers	Knut M. Hansson
	<i>Ballettmusikk</i>			
juni (?) 1950	Markisen ³		Rakel H. Harbitz	Gerd Kjølaas
01.10.1964	Markisen ⁴		Rakel H. Harbitz	Gerd Kjølaas

³ Versjon for 2 klaver

⁴ Versjon for orkester

<i>Filmmusikk</i>				
1946	Om kjærligheten synger de			Olav Dalgard
1949	Kranes konditori		Cora Sandel	Astrid Henning-Jensen
1950	To mistenkelige personer		Gunnar Larsen	Tancred Ibsen
1953	Den evige Eva		Sigbjørn Obstfelder	Rolf Randall

Onsdagsserien

Onsdag 28. januar
kl 18.00 Levinsalen

**"...hun har noget paa hjertet og
kan faa sunget det ut."**

Pauline Halls debut anno 1917



Astrid Kvalbein, sopran og
doktorgradsstipendiat
Jorunn Marie Bratlie, klaver
Birgitte Stærnes, fiolin



NORGESMUSIKKHØGSKOLE
Norwegian Academy of Music



Konserten **"...hun har noget paa hjertet og kan faa sunget det ut". Pauline Halls komponistdebut anno 1917** går inn i Astrid Kvalbeins doktorgradsprosjekt om komponisten, kritikaren og grunnleggjaren av organisasjonen Ny Musikk, Pauline Hall (1890-1969).

I arbeidet kombinerer Kvalbein ei utøvande tilnærming med å skrive ei musikkhistorisk avhandling.

Målet for prosjektet er å sjå nærare på den offentlege stemma til Pauline Hall på musikkfeltet i Noreg, særleg i lys av kva som i hennar tid blei karakterisert som "moderne".



Annonsen i *Tidens Tegn*, 7. mars 1917

Program:

Samlige kompositioner av Pauline Hall.

I. Sange for sopran:

- a) Till en konstnär.
- b) I Skymningen.
- c) Du blomst i dug. *Agnes Wollebæk.*
Acc: *Pauline Hall.*

II. Klaver-solo.

- a) Allegro.
- b) Scherzino. *Mathilde Rør.*

III. Sange for mezzosopran:

- a) Winterabend.
- b) Vöglein Schwermut.
- c) Berceuse.
- d) Chanson d'automne.
- e) Auf einer Wiese.
Else Nikitiis Jørgensen.
Acc: *Pauline Hall.*

IV. Sonatine for violin og klaver:

Moderato — Quasi lento — Con moto.
Villem Dannevig.
Pauline Hall.

V. Sange for sopran:

- a) Tagelied.
- b) Der verschlossene Garten.
- c) Mein Herz. *Agnes Wollebæk.*
Acc: *Pauline Hall.*

Flygel: Brødrene Hals.

Pauline Halls komponistdebut anno 1917

- I: Till en konstnär
I skymningen
Du blomst i dug

*Astrid Kvalbein, sang
Jorunn Marie Bratlie, klaver*

- II: Frå *Fire klaverstykker*, op 1:
"Traum durch die Dämmerung"
Erotik
Vals

Jorunn Marie Bratlie, klaver

- III: Winterabend
Vöglein Schwermut
Berceuse
Chanson d'automne
Auf einer Wiese

*Astrid Kvalbein, sang
Jorunn Marie Bratlie, klaver*

- IV: Sonatine
- Moderato
- Quasi Lento
- Con moto

*Birgitte Stærnes, fiolin
Jorunn Marie Bratlie, klaver*

- V: Tagelied
Der verschlossene Garten
Mein Herz

*Astrid Kvalbein, sang
Jorunn Marie Bratlie, klaver*

TEKSTAR

Till en konstnär

Jag säger dig: du måste vandra vida
på stenig mark, när andras mark är slät.
Du måste stappla, stupa, genomlida
Ditt eget lif og hundra lif i det.

Du måste slita hjärtat ur din sida
och ge ditt blod och gå i smuts till knät.
Du måste strida, det er saken, strida
för stridens skull och ej för lagerträ.*

Och vän skal svika dig, och älskarinna
bli trött at slåss med skuggor om din själ,
– så får du bjuda begge två farväl.

En flyktig regnbågsbild på ögats hinna
är lyckan, du skal mista den som allt
och tänka varmt, när lifvet blåser kallt.

*laurbærkransen

Bo Bergman

I skymningen

Det faller en stjärna i kvällen
til jorden i sakta mak,
som strökes en fosforsticka
mot himlens mörka tak.
Det faller en stjärna i kvällen.
Jag önskar ingenting nu.
Den sista önskan jag hade
at leka med var du.
Och du var en stjärna i kvällen
som lyste og gick itu.
Nu är jag ensam och mörkret
är dubbelt mörkare nu.

Bo Bergman

Du blomst i dug

Du blomst i dug! Du blomst i dug!
Hvisk mig drømmene dine.
Er der i dem den samme luft,
den samme, sælsomme elverlandsluft,
som i mine?
Og hvisker sukker og klager det dér
Gennem døende duft og blundende skær,
Gennem vaagnende klang, gennem spirende sang:
I længsel, i længsel jeg lever!

I. P. Jacobsen

Originaltekst

Winterabend

Die sinkende Sonne weint blutig auf starren Schnee
Leise, leise hör ich dich singen, Sankta Maria.

“Mein mund ist wund und weh, ich hab’ ihn geküsst
Mein Leib ist krank und kalt, Ich hab’ ihn gewärmt.
Mein Herz ist hohl und tot, ich hab’ ihn geliebt”

Leise im Traum hör ich dich singen, Sankta Maria.

Alfred Mombert

Vöglein Schwermut

Ein schwarzes Vöglein fliegt über die Welt,
das singt so todestraurig –
Wer es hört, der hört nichts anders mehr,
wer es hört, der tut sich ein Leides an,
der mag keine Sonne mehr schauen.

Allmitternacht, Allmitternacht,
ruht es sich aus auf dem Finger des Tods.
Der streichelt’s leis und spricht ihm zu:
“Flieg, mein Vögelein! Flieg, mein Vögelein!”
Und wieder fliegt’s flötend über die Welt.

Christian Morgenstern

Berceuse

Drys, blommeblomst,
dine bløde blade
over pandens hvælving,
at hun hviler kjølig!
Drys, drys
dine bløde blade!

Kys, lysvover,
hendes øienskjærme,
hendes næsevinger,
at i duft hun vaagne!
Kys, kys
hændes øienskjærme!

Sigbjørn Obstfelder

Omsetjing

Vinteraften

Den synkende sol gråter blod på den hårde sne.
Sagte, sagte hører jeg sangen, Sankta Maria:

“Min mund er sår og øm: jeg gav ham mit kyss!
Min krop er syk og kald: jeg gav ham min glød!
Min sjæl er tom og død: jeg gav ham mit håb!”

Sagte i drøm hører jeg sangen, Sankta Maria.

*Gjendiktning fra Tre Sange, op 3
(Norsk Musikforlag 1916)*

Tungsinnsfuglen

Ein svart fugl flyg over verda
og syng så dødsens trist
Dei søm hører den, hører ingenting meir
dei som hører den, orkar ikkje leve lenger,
dei får aldri sjå sola igjen

Kvar midnatt, kvar midnatt
kviler den på fingeren til Døden.
Han stryk den lett og seier:
“Flyg, fuglen min! Flyg, fuglen min!”
Og igjen flyg den vesle fuglen fløytande over verda.

Til norsk ved Astrid Kvalbein

Chanson d'automne

Les sanglots longs
des violons
de l'automne
blessent mon cœur
d'une langueur
monotone.

Tout suffocant
et blême, quand
sonne l'heure,
je me souviens
des jours anciens
et je pleure

Et je m'en vais
au vent mauvais
qui m'emporte
deçà, delà,
pareil à la
feuille morte.

Paul Verlaine

Auf einer Wiese

Auf einer Wiese sah' ich holde Frauen,
die, Lilien pflückend, Liebeslieder sangen,
indessen andre sich im Tanze schwangen.

Dann sassen sie an einer Quelle nieder,
die Blumen flechtend zu anmutigen Kränzen,
als Schmuck auf ihrem goldnen Haar zu glänzen.

Ich ging und schaute nach vom Wiesenraine
den Süßen – und verliebte mich in eine.

Eduard Griesebach

Tagelied

Der Tag will nicht verborgen sein,
es taget schon, das dünket mich.
Wer nun verborgen hat sein Lieb',
wie ungern tun sie scheiden!

O, Wächter, lass euer Scherzen sein
und lasst ihn schlaf'n, der Allerliebsten mein!
Ein Fingerring roth will ich euch schenken,
wollt Ihr den Tag nicht melden.

Hätt' ich den Schlüssel zu dem Tage,
ich würf' ihn in die wilde Maas,
und von der Maas hin in den Rhein,
dess nimmer er sollt gefunden sein.

Aus einem Holländischen Volkslied

Haustsong

Den djupe gråt
i strengelåt
 mens haust er her
gjer sjela sår
når klangen rår
 einstonig, sær.

Når klokka slår
eg hugsar år
 som glid forbi,
bleik som død
med andenød
 eg græt og lid.

Eg virrar blind
i kastevind
 og fyk avstad
snart hit, snart dit
i støv og skit
 lik vissent blad

Gjendikting ved Haakon Dahlen (frå Songar utan ord, Bokvennen 2004)

Paa en eng

Jeg så på engen skjønnne kvinder svæve
med barme bølgende av frodig sommer
og nogen danset, andre plukket blommer.

Ved kilden satte de sig ned og prydet
med røde roser og med dytblå klokker
og hvite liljer sine skjønnne lokker.
Jeg vandret længselsfuld på slettens veie
og valgte én til ungt og evig eie.

Gjendiktning fra Tre Sange, op 3 (Norsk Musikforlag 1916)

Song ved daggry (dagvise)

Dagen vil ikkje løyne seg meir,
eg sansar at det gryr av dag.
Kor hardt er det vel ikkje å skiljast no
for dei som har skjult kjærleiken sin!

Å, vektarar, la skjemtinga vere
og la kjærasten min få sove!
Eg vil gi dykk ein gyllen ring
om de let vere å varsle at dagen er nær.

Om eg hadde nøkkelen til daggryet,
ville eg kaste han i den strie Maas
og frå Maas ned i Rhinen,
så ingen kunne finne han igjen.

Til norsk ved Astrid Kvalbein

Der verschlossene Garten

Als ich jung und bang und einsam war
hast du mich an dein Herz genommen,
an deines Herzens mildes Feuer,
hast meinen Kopf in deinen Schoss genommen,
und ihn gestreichelt bis ich schlief.
Nun bist du still und krank und ganz allein,
nun will ich deine Hände streicheln,
und vor dem roten Feuer sitzen
und an die roten, roten Rosen denken:

Sie hingen tief herab
über die Mauer
wo der heimliche Garten war.

War das Türchen ganz verrostet
oder waren unsre Hände zu schwach?
Durchs krause Gitterwerk starteten wir
und haben uns zugenickt, und gedacht:
da drinnen ist's sehr lieblich und sehr gut.

Wir müssten weitergehn die heisse Strasse,
und ich verlor dich aus meinem Dasein.
Dann aber, als ich dich wiederfand, o du mein Herz,
lächelten wir und atmeten tief,
und in unsern Gedanken
erstand der heimliche Garten:
endloses Rosengeflüster!

Irene Forbes-Mosse

Mein Herz

Heute bin ich wieder fröhlich, fröhlich,
alle meine bangen Nächte sind vergessen,
und als hätten Ängste nie besessen
dieses Herz mit seinem Jubelschlag,
pocht's und läutet ein den schönen Tag.

Herbsttag mit der klaren Morgensonne,
mit dem letzten goldverbrämten Laube,
noch ein Weilchen eh' es stirbt im Staube,
lässt es seine bunten Fahnen wehn,
sich in allen seinen Farben sehn.

Herz, mein altes Herz, ich muss dich lieben,
immer findest du dein Lachen wieder,
singst die lieben Kindheitsmorgenlieder
mit dem alten, hellen, tapfern Ton
wie vor Jahren schon.
Und so preis ich dich und deine Tugend:
deine immer unverdrossne Jugend.

Gustav Falke

Den stengde hagen

Då eg var ung og redd og einsam,
tok du meg inn til hjartet ditt,
inntil den lune gløden,
la hovudet mitt i fanget ditt
og strauk det til eg sovna.
No er du stille, sjuk og heilt aleine,
no vil eg stryke hendene dine
og sitje ved den raudglødande varmen
og tenkje på dei raude rosene:

Dei hang langt ned
over muren
omkring den hemmelege hagen.

Var døra rusta heilt igjen
eller var hendene våre for veike?
Vi stirde gjennom det grove gitteret,
nikka til kvarandre, og tenkte:
der inne er det vedunderleg vakkert og godt.

Vi måtte vidare på andre, travle vegar
og du blei borte frå tilveret mitt.
Men då eg fann deg att,
å, du hjartans kjære,
smilte vi og pusta djupt,
og i tankane våre
steig den hemmelege hagen fram:
endelaus kviskring av roser!

Til norsk ved Astrid Kvalbein

Hjartet mitt

I dag er eg lykkeleg igjen, lykkeleg,
alle dei urolege nettene har eg gløymd,
som om frykt aldri hadde fått fatt i
dette hjartet fullt av jubelslag,
som slår og kimar inn ein fager dag.

Ein haustdag med si klåre morgonsol,
der det siste gullkanta lauvverket
som enno skin litt før det dør og blir støv,
vaier som festlege faner
i full fargeprakt.

Hjartet mitt, du gamle hjarte, eg må berre elske deg,
alltid finn du gleda og latteren igjen,
syng dei kjære morgonsongane frå barndomen
med dei same klåre, tapre tonane
som gjennom alle år.
Så eg prisar deg og det beste ved deg:
din evig utrøyttleige ungdom.

Til norsk ved Astrid Kvalbein

NORGES MUSIKKHØGSKOLE

Norges musikkhøgskole er landets fremste musikkutdanningsinstitusjon og innehar en sentral posisjon i norsk musikkliv. Musikkhøgskolen har gjennom årene lagt et solid grunnlag for mange av landets fremste og mest kjente aktører i musikklivet.

Oppdatert konsertkalender finner du på våre nettsider www.nmh.no
Vi utgir en konsertoversikt som du kan få tilsendt hver måned eller som kan hentes i resepsjonen. Du kan også abonnere på en ukentlig e-post som annonserer den påfølgende ukes konserter.

Velkommen til konsert på Norges musikkhøgskole, vi ønsker deg en flott musikkopplevelse!
Norges musikkhøgskole,
studiested Majorstua:
Slemdalsveien 11, 0369 Oslo.
Tlf. 23 36 70 00, faks 23 36 70 01,
e-post mh@nmh.no

V MUSIKKAKADEMIET

Med Pauline Hall

FRA BERLINER BÜHNE TIL CHAT NOIR



Oslo Bymuseum 16. november 2011 kl. 1930



NORGESMUSIKKHØGSKOLE
Norwegian Academy of Music

Berlin im Licht

Kurt Weill

In der Seitenstrasse

Pauline Hall (Erich Kästner)

Verzweiflung

Pauline Hall (Erich Kästner)

Hamlets ånd

Pauline Hall (Erich Kästner, til norsk ved André Bjerke)

Den sørgelige visen om Mackie Knivstikker

Barbara-song

Kurt Weill (Bertolt Brecht, til norsk ved P. Hall)

Balladen om Marie Sanders "jødehore"

Hanns Eisler/Pauline Hall (Bertolt Brecht, til norsk ved P. Hall?)

Slepp ingen andre tel

Den nye næringsvei

Pauline Hall (tekst: ukjent)

September

Pauline Hall (tekst: ukjent)

Kontordamen

Pauline Hall (Per Kvist)

Farget kvinne synger til sitt ufødte barn

Pauline Hall (Georgia Douglas Johnson)

I Dixieland

Ruby Brown

Pauline Hall (Langston Hughes)

Livets vei i åtte stadier

Pauline Hall (Poul Henningsen)

Jeg danser aldri tango med noen annen

Pauline Hall (Inger Hagerup)

* * *

Astrid Kvalbein, sang
Ivar Anton Waagaard, klaver

Kveldens konsert er en del av Astrid Kvalbeins doktorgradsprosjekt om Pauline Hall (1890-1969). Hall var en markant skikkelse på musikkfeltet i Norge i sin tid, som en allsidig komponist, kritiker i Dagbladet og ikke minst grunnlegger av den norske seksjonen av International Society for Contemporary Music, Ny Musikk. I forskerarbeidet kombinerer Kvalbein, som også er frilans sanger og skribent (kritiker), en utøvende tilnærming med å skrive en musikkhistorisk avhandling, der hun særlig drøfter hva ved Halls virksomhet som ble oppfattet som "moderne".

> NORGES MUSIKKHØGSKOLE

Norges musikkhøgskole er en vitenskapelig høgskole som utdanner musikere, komponister, dirigenter, musikkpedagoger og musikkterapeuter på bachelor-, master- og doktorgradsnivå.

Musikkhøgskolen er anerkjent som en internasjonalt ledende musikkutdanningsinstitusjon med dyktige lærere og engasjerte studenter i et inspirerende miljø.

Norges musikkhøgskole har en omfattende konsertvirksomhet med omlag 300 konserter i året. Mange av konsertene er resultatet av Musikkhøgskolens høye aktivitet innen kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning.

Oppdatert konsertkalender finner du på www.nmh.no

Musikkhøgskolen utgir en konsertoversikt som kan hentes i resepsjonen. Du kan også abonnere på en ukentlig e-post som annonserer den påfølgende ukes konserter.

Velkommen til konsert på Norges musikkhøgskole, vi ønsker deg en flott opplevelse!

Norges musikkhøgskole:

Slemdalsveien 11, 0369 Oslo
Tel. 23 36 70 00, faks. 23 36 70 01
mh@nmh.no
www.nmh.no

FRA BERLINER BÜHNE TIL CHAT NOIR - tekstar¹

Berlin im Licht

(Kurt Weill)

Und zum Spazierengehn genügt das Sonnenlicht.
Doch um die Stadt Berlin zu sehn, genügt die Sonne nicht,
das ist kein lauschiges Plätzchen,
das ist 'ne ziemliche Stadt.
Damit man da alles gut sehen kann
Da braucht man schon einige Watt.
Na wat denn? Na wat denn? Was ist das für 'ne Stadt denn?

Komm, mach mal Licht damit man sehn kann, ob was da ist,
komm mach mal Licht und rede nun mal nicht.
Komm, mach mal Licht, dann wollen wir doch auch mal sehen,
ob das 'ne Sache ist: Berlin im Licht.

Berlin i lys

(til norsk ved Astrid Kvalbein)

Til ein spasertur strekkjer lys frå sola til.
Men for å verk'leg sjå Berlin, rekk ikkje sollys til,
det er ingen lun stad av hygiene,
ein storby på riktig er han.
Og skal ein sjå alt skik'leg godt der,
så treng ein så visst nokre watt.
Kva no då? Kva no då? Kva er det for ein by, då?

Kom, slå på lys, så vi kan sjå alt det som er der,
kom slå på lys, og hald no heller tyst.
Kom, slå på lys, så også vi kan sjå på nært hald
om det er tingen her: Berlin i lys.

¹ Vedlegg til avhandling/CD2. På konserten ble tekstane berre introdusert munnleg, ikkje trykt i programheftet.

In der Seitenstraße

(Erick Kästner)

Hier ist es dunkel. Komm noch etwas näher.
Hier ist es fast, als wäre man im Wald.
Was soll man andres tun als Europäer?
Die Stadt ist groß, und klein ist das Gehalt.

Man liest manchmal in seltsamen Romanen
von Inseln, wo fast keine Menschen sind.
Dort gibt es Palmen statt der Straßenbahnen.
Und kleine Affen schaukeln sich im Wind.

Und an das Ufer spülen manchmal Fässer.
Darin ist Cornedbeef und Pilsner Bier.
Dort haben es die Liebespaare besser!
Wir sind nicht dort, mein Kerlchen, sondern hier.

...

I ei sidegate

(til norsk ved Astrid Kvalbein)

Her er det dunkelt. Flytt deg nær inntil meg.
Her er det nær som om vi fann ein skog.
Kva anna kan ein gjer' som europear?
Vår løn er låg og byen er så stor.

Ein lesar jo i sjeldsynte romanar
om øyer der ein knappast men'ske finn.
Der er det ikkje trikk, men palmeskogar.
Og små sjimpansar voggar seg i vind.

Og inn på stranda skyl det store tønner.
I dei er pilsnerøl og Corned Beef.
Der har dei unge elskande det betre!
Vi er'kje der min skatt, *her* er vi.

Verzweiflung Nr. 1

(Erick Kästner)

Ein kleiner Junge lief durch die Straßen
und hielt eine Mark in der heißen Hand.
Es war schon spät, und die Kaufleute maßten
mit Seitenblicken die Uhr an der Wand.

Er hatte es eilig. Er hüpfte und summt:
"Ein halbes Brot. Und ein Viertelfund Speck."
Das klang wie ein Lied. Bis es plötzlich verstummte.
Er tat die Hand auf. Das Geld war weg.

...

Als wolle er immer stehenbleiben, stand er.
Und war, wie noch nie, allein.
Die Rolläden klapperten über die Scheiben.
Und die Laternen nickten ein.

...

Der Vater wollte zu essen haben.
Die Mutter hatte ein müdes Gesicht.
Sie saßen und warteten auf den Knaben.
Der stand im Hof. Sie wußten es nicht.

Der Mutter wurde allmählich bange.
Sie ging ihn suchen. Bis sie ihn fand.
Er lehnte still an der Teppichstange
und kehrte das kleine Gesicht zur Wand.

Sie fragte erschrocken, wo er denn bliebe.
Da brach er in lautes Weinen aus.
Sein Schmerz war größer als ihre Liebe.
Und beide traten traurig ins Haus.

Fortviling nr. 1

(til norsk ved Astrid Kvalbein)

Ein liten gut la på sprang gjennom gata
og heldt fast i ein femmar-mynt i handa si
Det var alt seint, og bak disken stod kjøpmenn
med blikket mot klokka, mot stengetid.

Han hadde det travelt. Han hoppa og nynna:
"Eit halvt stykke brød og eit kvart kilo fleisk."
Det lét som ein song til han pluts'leg forstumma.
Han opna handa si. Penge var vekk.

...

Han stod der som om han var heilt forsteina,
stira, aleine som aldri før.
Mens kjøtmat og brødsriver klappa mot brostein.
Lyktene nikka med, stod stumme sjølv.

...

Ein far var svolten og utålmodig.
Mora sitt andlet var trøtt og slitt.
Dei sat der og venta på den vesle guten sin.
Som stod i garden, men heldt heilt stilt.

Til slutt kom uroa over mora.
Ho gjekk og leita, og snart fann ho han.
Han stod ved veggen ved tørkesnora.
Andletet gøymde han i si hand.

Ho spurde forskrekka kor han var blitt av.
Da brast gutestemma i høge hulk.
Hans sorg var større enn hennar omsut.
Og begge gjekk tagale innomhus.

Hamlets ånd

(Erich Kästner - til norsk ved André Bjerke)

Gustav Renner var i Toggenbrücke
scenekunstens ubestridte mester.
Kjent som "heltens far" i sørgestykke,
kjent for sine hvite silkevester.

Han ble rost av selv den store kjenner,
alle kvinner fant ham slank og skjønn.
Det var bare synd at Gustav Renner
drakk seg så kanon når han fikk lønn.

Da en kveld vår venn med gudegaven
spilte gjenferdet til Hamlets far.
Akk! Da steg han snørrfull opp av graven
og han ante ikke hvor han var.

Hamlet ble forferdet,
for det skortet sterkt på åndens rollekunnskap nu.
Scenen ble betydelig forkortet.
Renner spurte [brydd]: Ja, hva vil du?

Han ble tatt i kyndig pleie ute bak kulissen,
av erfarne hender
ble han lagt til rette på en pute,
dermed sovnet altså Gustav Renner.

Hans kolleger spilte uforsagt videre
til første akt var omme.
Men han kom igjen i neste akt,
hvor han avgjort ikke burde komme:

Ånden trampet på sin frues fot,
knekket med et slag sin sønns florett,
danset med Ophelia
og lot kongen havne i parkett.

Hans kolleger sto der skrekkslått, stumme.
Salen derimot var mindre taus,
ingen gang har dette publikummet
gitt en mer brakende applaus!

Borgerne i byen Toggenbrücke
fant at endelig forstod de stykket!

Den sørgelige vise om mackie knivstikker
fra TOLVSKILLINGSOPERAEN
(Bert Brecht, til norsk ved Pauline Hall)

Og en hai har skarpe tenner
og dem ser man når han ler,
og Macheath han har en kniv,
men denne kniven ingen ser.

Og en solblank søndags morgen
i en port et lik man fant,
og en fyr som lignet Mackie
stakk om hjørnet og forsvandt.

Og Schmul Meier er forsvunnet
og så mangel stenrik mann,
og Macheath svømmer i penge,
men bevises intet kan.

Jenny Towler død ble funnet,
og i brystet stod en kniv,
og man hvisker sig i mellom:
mon Macheath tok hennes liv?

Og den store brand i Soho,
otte barn er innebrent,
og blandt mengden står
Macheath, [han]
aner ikke hva er hendt.

Og en mindreårig enke
møtte skjebnen mens hun sov:
da hun vågnet var hun skjendet –
Mac: blev også hun ditt rov?

Barbara-sang fra TOLVSKILLINGSOPERAEN
(Bert Brecht, til norsk ved Pauline Hall)

Jeg trodde den tid da uskyldig jeg var,
(og det var jeg engang liksom du)
når engang en mann står herinne i mitt kammer
må jeg vite: hva gjør jeg vel nu:
Og har han penge, og er han velkledd
og hans hender selv til hverdags aldrig grå
og vet han hvordan han omgås damene –
da sier jeg bare: "Gå!"

Da holder man sitt hode klart,
så man sin bane lett kan se.
Selvom månen hele natten sken,
båten ble fortøiet fast ved strandens sten,
og mer bør der ikke ske.
For man kan da ikke bare gi sig hen,
og da må man jo forherde sig.
Tenk på alt det som kunne hende!
Ak da kan man bare svare: "Nei"!

Den første som kom var en frier fra Kent
og han var hva man kaller en m a n n,
den annen hadde syv skibe på havnen,
den tredie var het som en brand.
Og da de var rike, og da de var velkledde,
Og deres hender selv til hverdags aldrig grå,
Og da de visste hvordan man omgås damene –
til dem sa jeg bare "Gå!"

Da må man holde hodet klart,
så man sin bane lett kan se.
Selvom månen hele natten sken,
båten lå fortøiet fast ved strandens sten,
og mere kan der ikke skje.
For man kan da ikke bare gi sig hen, osv.

En dag kommer han, å hvor himlen var blå!
og han mig hverken spør eller ber,
men han slengte sin trøie på gulvet i mit kammer,
og da visste jeg intet mer.
Og da han var fattig, og da han var fillet,
og hans hender selv til søndags altid grå,
og da han ikke visste visste, hvordan man omgås damene,
til ham sa jeg ikke "gå".

Da kan man ikke holde hodet klart,
sin bane kan man ikke se.
Å; hvor månen hele natten sken,
båten ble løsnet fra strandens sten,
og det måtte alt sammen ske.
Ja da må man jo bare gi sig hen
og da kan man ikke mer forherde sig.
Og alt mulig må gjerne hende
og aldrig mer kan man si nei!

Ballade von/Balladenom Marie Sanders
(Bert Brecht/til norsk ved Pauline Hall)

In Nurnberg machten sie ein Gesetz
darüber weinte manches Weib,
das mit dem falschen Mann im Bette lag.
Das Fleisch schlägt auf in den Vorstädten.
Die Trommel Schlagen mit Macht.
Gott im Himmel, wenn sie etwas vorhätten,
wär' es heute Nacht
[I Nürnberg ble noen lover til,
da gråt så mangan kvinne
fordi hun hadde fredløs mann i sengen.
Da stiger hatet i kasernene...]

Marie Sanders, din elsker har for svart en lugg,
best du ikke har ham hos deg i dag, slik du elsket ham i går.

Da stiger hatet i kasernene
og trommevirvler tar fatt.
Å min gud, har du noe i sinne?
Skjer det nå i natt?

Mor, gi meg nøkler til porten,
det skal ikke skje noe galt,
se månen er den samme.
Nå stiger hatet i kasernene...

Så en morgen, klokken ni,
førtes hun med makt gjennom byen,
halvnaken, skilt om halsen, snauklipt -
gaten hujet, hun så på dem kaldt.
Og føreren taler besatt.
Å, min gud, la dem få høre det,
så de vet det skal skje i natt.

Slepp ingen andre tel/Den nye næringsvei
(tekst ved Pauline Hall?)

I. De sikkert har sett hvordan kråkene
kan slå ned i flokker på åkerne
og ete i søkka på møkka.
Men hvis det er en som er utenfor klikken
[Ja, da må vi se til å prøve å stikk'en]
For kråkene følger den godkjente skikken:
Slepp ingen andre tel!

II. Hvis noen skal behøve litt penger, kom til meg,
så dere kan få prøve den nye næringsvei.
De velger dem en bonde med skau og høvlet last,
tar'n i trøya, ser'n i øya og sier blidt, men fast:
Du, jeg vet no' om deg, jeg har hørt noe om deg.
Har du tusen kroner å låne meg?
Hvis du vil, er jeg snill og kan tie still,
men da vil jeg ha tusen kroner til.

September

(tekstforfatter?)

1. Høi er vår himmel som aldri tilforn,
det blåner så blått over byen.
Det blinker så blankt som vel aldri om vår'n,
det glitrer i glass og det tindrer i tårn,
og skjønt seiler solen i skyen.
Det danser med sol over gress over grus,
det danser på benker og busker.
relieferne flimrer på visdommens hus
og åtti års gubber og nybakte russ
går glad med Minervas emblemer.

2. Men kommer den stunden da solen går ned
i himmeriks luende grotte,
da fins vel på jord ikke skjønnere sted
når slottsbakken blir som en gullgate bred
med eventyrglans over slottet.
Og steile som søiler i strålernes glans
står poplene sorte mot gløden.
Terrassen er skjønn som en drøm om Bysants
der kuplene stiger mot kveldssolens glans,
og dagen går deilig i døden.

Kontordamen

(Per Kvist)

Vi jevne flidens slitere som sitter på kontor
hvor sure grinebitere dikterer tørre ord,
har vi privatliv? Ja, så vidt!
Nå skal du høre litt om mitt:

1. Jeg har en liten hybel, den er langt fra flott og stor,
den virker nokså trybel, men den er min plett på jord,
der prøver jeg til tidsfordriv
et fattig surrogat for liv!
Der slåss jeg mot kompleksene med dagdrømmer og slikt
og vokser i refleksene av solglå' tankedikt,
men styrtes fra mitt drømmetårn
av skriket:
[ropes] "Hei! Makkrel i går'n!"

2. Mitt bo er tatt på "avbedrag", ti kroner mån'ten, takk,
en gang hvert halvår hybellag med monopolkonjakk,
min seng den er en bred divan
som kalles "ottoman" om da'n!
I den fra allting rømmer jeg når jeg er gått til sengs,
der lever jeg, der drømmer jeg, vårherre vet det trengs,
og vekkes rått av ilter dur
fra verdens ramp: mitt vekkerur.

3. Å disse morgenstundene, så kalde, triste, grå,
å disse stjalne blundene før jeg må opp og gå,
den kjente gufne morgentur
igjennom byen, kald og sur.

[tales:] *Selvfølgelig er det en mann, selvsagt en kontorist,
og jeg skal gifte meg med han, når han blir prokurist!*
Det håpet tror jeg går i frø,
for sjefen hans har en nevø!

TO MØRKE SANGE

I: I Dixieland

(Langston Hughes - til norsk ved Pauline Hall)

Langt nede i syden, i Dixieland,
å brist mitt hjerte, brist,
der hengte de opp i et nakent tre,
ulykksalige elskede, deg.
Langt nede i syden, i Dixieland,
vaiende for vinden, glemt!
Og jeg ropte til den hvite herre Krist:
hva gagner vel bønner nå?
Langt nede i syden, i Dixieland,
der lever jeg, nei, kall det ikke liv.
Å elskov, nakne skygge,
dinglende fra naken gren.

II: Farget kvinne til sitt ufødte barn

(Georgia Douglas Johnson - til norsk ved Pauline Hall)

1. Vær stille du min lille skatt,
vær rolig dyrebare,
du kjenner ikke verden, barn,
deg truer mangen fare.
Når engang vi til himlen når,
da åpnes porter vide.
Men her på jorden, lille barn,
må du uskyldig lide.

2. Bank ikke på mitt hjerte, barn,
for gjør du det, da dør jeg.
Vær stille, barn, dypt i mitt skjød,
å kjære, ikke rør deg.
Å hvorfor skal da mennesker
vår verden legge øde?
Vær stille, du mitt lille barn,
deg tør jeg ikke føde.

Ruby Brown

(Langston Hughes - til norsk ved Pauline Hall)

Hun var pen og ung,
gyllen av solen, den gyllet hud og lemmer.
Men da hun var av farget folk,
hadde ikke byen Mayville bruk for henne,
ga ingen gjenklang for gleden i hennes sinn.

En dag satt hun på kjøkkentrappen hos Lathams
og pusset sølvtøy. Og hun stilte seg selv to spørsmål:

[tales:] *Hvor langt kommer en farget kvinne med den lønnen hun får av en
hvit frue? Og: fins det no' moro i denne byen?*

Og vil du vite mer om den vakre Ruby Brown,
så gå til smugene der nede ved elven,
i dypet av de skumle husene der nede
finner du en gyllenbrun pike
som søkte svar på to spørsmål.

[tales:] *Bra mennesker, sånne som går i kirken,
snakker aldri om henne, nevner ikke navnet hennes høyt.*

Men hvite menn, stamgjester i de skumle husene,
betaler henne mer enn hun ville ha tjent
hos all verdens fru Latham'er.

Åtte stadier på livets vei

(Poul Henningsen - til norsk ved P. Hall/E. Reiss?)

Helt fra du er ganske liten
går en latter gjennom tiden
med en vekslende musikk.
Far har løften deg mot himlen
til du jublet i din svimlen,
angst og dog med frydeskrik.
Også ler en altså slik: ...

Skolegang og kamerater,
disiplin som små soldater,
sjelen formes på fabrikk.
Skiller en seg ut fra andre
får han ensom vei å vandre,
hat og hevn er gutteskikk,
og så ler en altså slik: ...

Den forhatte skolelærer
fyller femti, man forærer
ham en blomst helt magnifik.
Og han stråler glad som solen
til han setter seg på stolen
på en spiker, med et skrik.
Og da ler en altså slik: ...

Tiden går og man blir større,
voksne tør en ikke spørre,
allting summer erotikk.
Og med hjertet oppi halsen
byr han henne opp til valsen,
glemte hver eneste replikk.
Også ler... og så ler han altså slik:
...

Festlig stråler brudesalen,
svigerpappa holder talen,
gammel, vammel festlyrikk.
Det er ham en utsøkt ære,
men hans vitser er vulgære,
blottet for all sann komikk.
Og så ler en altså slik: ...

Kyss i lune sommerkvelder,
og en tidlig vårnatt spreller
ungen din med spede skrik.
To ble tre i skjønn forening,
så har livet fått en mening,
skjebnen var vel nåderik.
Og så ler en altså slik: ...

[tales:] *Men hvor lenge har en
mannen før han finner seg en
annen?*

*Hun er kanskje mer chic?
Om han bare var litt ærlig
når han spilte særlig kjærlig
for å skjule hjertets svik.
Og da ler han altså slik: ...*

Tiden går og man blir gammel
ensom, overflødig skrammel,
det er livets grå logikk.
Atter grønnnes sommerhaven,
atter nærmere til graven.
[tales:] *Livet?*
Det var det som gikk.
Og så ler en altså slik: ...

Tango

(Inger Hagerup)

1. Med musefletter på barneball
jeg satt og var het og kald
av spenning og gru.
For Kåre, Petter og Kristian
var danseløver av rang,
men så kom du.

Jeg danser aldri tango med noen annen.
Selv om du kanskje ikke kan de siste trinn,
for da du slengte luggen vekk fra pannen
og smilte, lukket jeg deg rett i hjertet inn.

2. Og den gang da jeg ble fjorten år
og vi sto i porten vår
til jeg måtte gå.
Da stakk du til meg en liten ting,
en gyllen rørende ring,
med hjerte på.

Jeg danser aldri tango med noen annen...

3. Så mangt har hendt gjennom årene,
men smilet og tårene,
det delte vi likt.
Og aldri glemmer jeg dansen vår,
skjønt du har mistet hvert hår
og jeg har gikt.

Jeg danser aldri tango med noen annen...

✓ MUSIKKAKADEMIET

Pauline Hall

og Ny Musikk 1938-1961

Torsdag 31. mars kl 19.00 - Levinsalen



 **NORGESMUSIKKHØGSKOLE**
Norwegian Academy of Music

Astrid Kvalbein, sang og presentasjon

Per Arne Frantzen, klaver

Eduards Vacietis, sang

Gjertrud Pedersen, klarinetter

Anne Sofie Halvorsen, klarinett

Embrik Snerte, fagott

Jan Fredrik Christiansen, trompet

Julius Pranevicius, horn

Kveldens konsert er en del av Astrid Kvalbeins doktorgradsprosjekt om Pauline Hall (1890-1969), som var en markant skikkelse på musikkfeltet i Norge i sin levetid. Hun var komponist, kritiker i *Dagbladet* og ikke minst grunnlegger av og mangeårig formann for den norske seksjonen av International Society for Contemporary Music, *Ny Musikk*. Som forsker kombinerer Kvalbein en utøvende tilnærming med å skrive en musikkhistorisk avhandling, der hun spesielt drøfter hva ved Halls virksomhet som ble oppfattet som "moderne".

Ved siden av doktorgradsarbeidet ved Musikkhøgskolen, er Astrid Kvalbein frilans kritiker, for tiden i *Aftenposten*, og sanger med spesiell interesse for samtidsmusikk. Blant annet samarbeider hun fast med Gjertrud Pedersen i *Duo Parula*.



> PROGRAM

Johannes Schartum
Asbjørnsen og Moe

De tre bukkene Bruse

Pauline Hall
Fange nr. 9719

Fangens aftensang

Pauline Hall
Nordahl Grieg

17. mai 1940

Pauline Hall
Arnulf Øverland

Til kongen*

Harald Sæverud

Galdreslåtten*

Klaus Egge

Allegro molto vivace, fra 2. symf.*

Fartein Valen

Gedichte von Goethe, op 6

Mátyás Seiber

Drei Morgensternlieder

Anton Webern

Fünf Canons, op 16

Pauline Hall
Halfdan Rasmussen

Fire tosserier

* spilles i opptak

Fartein Valen: opus 6

Johann Wolfgang von Goethe

1. Sakontala

Willst du die Blüten des frühen, die Früchte des späteren Jahres
 Willst du was sättigt und nährt, willst du was reizt und entzückt,
 Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen.
 Nenn ich Sakontala dich, und so ist alles gesagt

Vil du det unge årets blomster, og høstens nye frukter,
 Vil du det som metter og nærer, det som fortryller og gleder,
 Vil du himmelen og verden med et eneste navn forstå.
 Da ytrer jeg ditt navn, Sakontala, og dermed er alt sagt.

2. Weiss wie Lilien

Weiss wie Lilien, reine Kerzen,
 Sternen gleich, bescheidener Beugung,
 Leuchtet aus dem Mittelherzen
 Rot gesäumt die Glut der Neigung

Hvit som liljer, ren som lys,
 Liksom stjerner, neier blygt,
 Lyser fra sitt innerste hjerte –
 Rødt omkranset – kjærlig glødd.

So frühzeitige Narzissen
 Blühen reihenweis im Garten.
 Mögen wohl die Guten wissen,
 Wen sie so spaliert erwarten?

Slik blomstrer tidlige
 Narsisser i rekker i hagen.
 Mon de eigode vet
 Hvem de står oppstilt og venter på?

3. Suleika

Der Spiegel sagt mir: Ich bin schön!
 Ihr sagt: zu altern sei auch mein Geschick.
 Vor Gott muss alles ewig stehn,
 In mir liebt ihn für diesen Augenblick.

Speilet forteller meg: Jeg er vakker!
 Du sier: Å bli gammel er også min skjebne
 Foran Gud må alt stå evig
 Elsk ham i meg, i dette øyeblikk.

Til norsk ved Thilo Reinhard
 (fra *Fartein Valen: Complete songs*, PSC1168)

Mátyás Seiber: Drei Morgensternlieder

Christian Morgenstern

1. Die Trichter

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht
 Durch ihres Rumpfs verengten Schacht
 fließt weisses Mondlicht
 still und heiter
 auf ihren
 Waldweg
 U. s.
 w.

Traktene

To trakter går I natteskog I takt.
 Og gjennom deres kroppes sjakt
 glir månend klare lys
 som gylne cidere
 på deres
 gangsti
 o.s.
 v.

2. Das Knie

Ein Knie geht einsam durch die Welt.
 Es ist ein Knie, sonst nichts!
 Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!
 Es ist ein Knie! Sonst Nichts.

Im Kriege ward ein mal ein Mann
 Erschossen um und um.
 Das Knie allein blieb unverletzt -
 Als wär's ein Heiligtum.

Seitdem geht's einsam durch die Welt.
 Es ist ein Knie, sonst nichts!
 Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!
 Es ist ein Knie! Sonst Nichts.

Kneet

Et kne går ensomt gjennom verden.
 Det er et kne, kun det!
 Er intet hus! Er intet tre!
 Det er et kne, kun det.

En gang i krigen ble en mann
 så godt som sønderskutt.
 Alene kneet klarte seg,
 det fikk ikke et kutt.

Nå fortsetter det ensomt ferden.
 Det er et kne, kun det.
 Er intet hus, er intet tre.
 Det er et kne, kun det.

Gjendikting ved Bjørn M. Moen

3. Das Nasobem

Auf seinen Nasen schreitet
 einher das Nasobem,
 von seinem Kind begleitet.
 Es steht noch nicht im Brehm

Es steht noch nicht im Meyer,
 Und auch im Brockhaus nicht.
 Es trat aus meiner Leier
 zum ersten Mal aus Licht.

Auf seinen Nasen schreitet
 (wie schon gesagt) seitdem
 von seinem Kind begleitet
 einher das Nasobem

Nasobemet

På nesa si skrider
 Nasobemet inn
 i følge med ungen sin
 Det står ennå ikke i Brehm
 Det står ennå ikke i Meyer
 og heller ikke i Brockhaus.*
 Det trådte ut av lirekassa mi
 da det første gang så dagens lys.

På nesa si skrider
 (som sagt) siden den gang
 i følge med ungen sin
 Nasobemet inn.

*= tyske leksika/oppslagsverk

Til norsk ved Astrid Kvalbein

Anton Webern: Fünf Canons, op 16

I: Christus factus est pro nobis
obediens usque ad mortem,
mortem autem crucis.
Propter quod et Deus exaltavit illum:
et dedit illi nomen,
quod est super omne nomen

II: Dormi Jesu, mater ridet,
Quae tam dulcem somnum videt,
Dormi Jesu blandule.
Si non dormis, mater plorat,
Inter fila cantans orat:
Blande veni somnule.
(Aus: "Des Knaben Wunderhorn")

III: Crux fidelis, inter omnes arbor
una nobilis:
nulla silva talem profert,
fronde, flore, germine.
Dulce lignum, dulces clavos, dulce
pondus sustinet.

IV: Asperges me, Domine, hyssopo,
et mundabor:
lavabis me, et super nivem
dealbabor.
Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam
tuam.

V: Crucem tuam adoramus, Domine:
et sanctam resurrectionem tuam
laudamus,
et glorificamus: ecce enim propter
lignum
venit gaudium in universo mundo.

Kristus ble for oss gjort
lydig til døden,
ja, døden på korset.
Derfor har Gud opphøyet ham,
og gitt ham navnet
som er over alle navn.

Sov Jesus, mor smiler,
når hun ser deg sove søtt,
sov søte Jesus.
Hvis du ikke sover, gråter mor,
syngende ved lyren, ber hun
at den søte søvn vil komme til deg.
(Fra: "Gutten med det magiske hornet")

Trofaste kors, blant alle, det ene
ærværdige tre,
ingen skog frambringer dets like,
i bladverk, blomster og frukt.
Søt stamme, søte nagler som bærer
så søt vekt.

Stenk meg med isop, Herre, så jeg
blir ren;
vask meg så jeg blir hvitere
enn snø.
Vær meg nådig, Gud,
i din store barmhjertighet.

Vi tilber ditt kors, herre,
og vi lovpriser din hellige
oppstandelse,
og opphøyer den: for se, med
dette korset
kom gleden inn i hele verden.

Til norsk ved Gjertrud Pedersen

Pauline Hall: Fire Tosserier

Halfdan Rasmussen

1. Noget om en mærkelig familie

Konen lå på stegepanden.
Manden stod i sovsekanden.
Datteren, som var den værste
sad i suppen med sin kærste.

Sønnen hang i lysekronen.
Tanten sov i grammofonen.
Og den gamle døve farmor
Købte sig en hat af marmor.

2. Noget om miljøpåvirkning

I Bergen er dagen
så regnfuld og grå,
at solen må vandre
med vandstøvler på.
Og månen må gå
med en bredskygget hat
Fordi det er regnvej
hver eneste nat.

Hvert tre i den mørke
og regntunge by
Har tagrende, regnslag
og sort paraply.
Og hunde og heste
og geder og får
Blir født med galoscher
og vandkæmmet hår.

3. Noget om en dejlig nat

Søen ligger blank og våd.
Bølgerne er stumme.
Kun en lille fiskebåd
kan man høre brumme.

Under bådens hvide sejl
ligger jeg og fløjter.
Og på søens våde speil
står min sjæl på skøjter.

Skøiterne er to små fisk,
strålende og blanke
Nattevinden stryger frisk
i min lyse manke.

Stjerner flagrer tyst som møl
rundt om månens lampe.
Hjertet er et lille føl.
Hør hvor det kan stampe!

4. Noget om noget man ikke ler ad

Manden med den store latter
Gik i byen med sin datter,
lo så højt, at alle men'sker
troede at han var en svensker.

Da han gik og lo på strøget
Tabte fire damer tøjet.
Da han lo på Østergade
blev hans datters bryster flade.

Da han kom til d'Angleterre
Blev hans latter endnu verre.
Da han lo ad folkemassen,
blev han hængt på Rådhusplassen.

MUSIKKAKADEMIET: Dette er hovedarenaen for de ansattes forskningsarbeid og kunstneriske utviklingsarbeid (FoU). I serien MUSIKKAKADEMIET gir noen av Norges beste musikere deg en unik mulighet til å ta temperaturen på musikken og se helhet, sammenheng og detaljer. Opplev de eksperimenterende stipendiatene, de samspilte kammermusikerne, de utforskende pilotprosjektene og de gripende solokonsertene.

MUSIKKKLASSENE: Mye av instrumentalundervisningen følger mestertradisjonen, og på klassekonsertene vil lærere og deres grupper av studenter presentere sentrale verker innen sine instrumenter. Her kan du oppleve veiledning og nærgående spørsmål om tolking, teknikk og estetikk.

MUSIKKBAREN: På vår nyeste konsertscene, i kafeen i 1. etasje, serverer vi konserter i et enkelt format. I MUSIKKBAREN vil du kunne høre tradelåter eller nyskrevet jazzmusikk, kammergruppe eller klassiske soloinnslag.

MUSIKKTALENTENE: I denne serien opplever du master- og diplomstudenter utfolde seg. De beste unge musikkalentene gir deg ferske tolkninger av det klassiske standardrepertoaret eller det nye og eksperimenterende. Hør gjennomarbeidete studentprosjekter på tvers av sjangere eller vær blant de første som får høre komposisjonene til morgendagens komponister. Konsertene er viet spesiell oppmerksomhet fra operasanger og professor Håkan Hagegård.

MUSIKKENSEMBLENE: Fredag er konsertdagen for de store ensemblene og musikkprosjektene. Samspill er viktig for utdanning av musikere. Musikkhøgskolen har flere større ensembler, som symfoniorkesteret, kammerorkesteret, kammerkoret, brassband, Musikkhøgskolens sinfonietta, jazzvokalensemblet Full Hals og improvisasjonsbandet Intuitive People.

Norges musikkhøgskole er en vitenskapelig høgskole som utdanner musikere, komponister, dirigenter, musikkpedagoger og musikkterapeuter på bachelor-, master- og doktorgradsnivå.

Musikkhøgskolen er anerkjent som en internasjonalt ledende musikkutdanningsinstitusjon med dyktige lærere og engasjerte studenter i et inspirerende miljø.

Norges musikkhøgskole har en omfattende konsertvirksomhet med omlag 300 konserter i året. Mange av konsertene er resultatet av Musikkhøgskolens høye aktivitet innen kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning.

Oppdatert konsertkalender finner du på www.nmh.no

Musikkhøgskolen utgir en konsertoversikt som kan hentes i resepsjonen. Du kan også abonnere på en ukentlig e-post som annonserer den påfølgende ukes konserter.

Velkommen til konsert på Norges musikkhøgskole, vi ønsker deg en flott musikkopplevelse!

Norges musikkhøgskole:
Slemdalsveien 11, 0369 Oslo
Tel. 23 36 70 00, faks. 23 36 70 01
e-post mh@nmh.no

Vedlegg 6: Innhald CD 1

Pauline Halls debut anno 1917

- 1 Till en konstnär (Bo Bergman)
- 2 I skymningen (Bo Bergman)
- 3 Du blomst i dug (J. P. Jacobsen)

Frå *Fire klaverstykker op. 1*

- 4 "Traum durch die Dämmerung"
- 5 Erotik
- 6 Vals

- 7 Winterabend (Alfred Mombert)
- 8 Vöglein Schwermut (Christian Morgenstern)
- 9 Berceuse (Sigbjørn Obstfelder)
- 10 Chanson d'automne (Paul Verlaine)
- 11 Auf einer Wiese (Eduard Griesebach)

Sonatine for fiolin og klaver

- 12 Moderato
- 13 Quasi Lento
- 14 Con moto

- 15 Tagelied (hollandsk folkevise)
- 16 Der verschlossene Garten (Irene Forbes-Mosse)
- 17 Mein Herz (Gustav Falke)

Astrid Kvalbein, song
Jorunn Marie Bratlie, klaver
Birgitte Stærnes, fiolin

Vedlegg 7: Innhald CD2

Fra Berliner Bühne til Chat Noir

1. Berlin im Licht
Kurt Weill
2. In der Seitenstrasse
Pauline Hall (Erich Kästner)
3. Verzweiflung no. 1
Pauline Hall (Erich Kästner)
4. Hamlets ånd
Pauline Hall (Erich Kästner, til norsk ved André Bjerke)
5. Den sørgelige visen om Mackie Knivstikker
6. Barbara-sang
Kurt Weill (Bertolt Brecht, til norsk ved P. Hall)
7. Balladen om Marie Sanders "jødehore"
Hanns Eisler/Pauline Hall (Bertolt Brecht)
8. Slepp ingen andre tel & Den nye næringsvei
Pauline Hall (tekst: ukjent)
9. September
Pauline Hall (tekst: ukjent)
10. Kontordamen
Pauline Hall (Per Kvist)

11. Farget kvinne synger til sitt ufødte barn

Pauline Hall (Georgia Douglas Johnson)

12. I Dixieland

13. Ruby Brown

Pauline Hall (Langston Hughes)

14. Åtte stadier på livets vei

Pauline Hall (Poul Henningsen)

15. Jeg danser aldri tango med noen annen

Pauline Hall (Inger Hagerup)

Astrid Kvalbein, song
Ivar Anton Waagaard, klaver

Fire tosserier

Pauline Hall (Halfdan Rasmussen)

16. Noget om en mærkelig familie

17. Noget om miljøpåvirkning

18. Noget om en dejlig nat

19. Noget om noget man ikke ler ad

Astrid Kvalbein, song
Gjertrud Pedersen, klarinett
Embrik Snerte, fagott
Jan Fredrik Christiansen, trompet
Julius Pranevicius, horn

Opptak og mastring CD1 og CD2: Thomas Hukkelberg