

Solveig Rønning

## Martin Andreas Udbye (1820-1889) og hans opera, *Fredkulla* (1858).

Noregs første opera sett i kontekst av politiske og kulturelle hendingar på 1800-talet i Noreg.

Masteroppgåve i Musikkvitskap

Rettleiar: Melania Bucciarelli

Medretteiar: Thomas Hilder

Mai 2021



Solveig Rønning

## **Martin Andreas Udbye (1820-1889) og hans opera, *Fredkulla* (1858).**

Noregs første opera sett i kontekst av politiske og kulturelle hendingar på 1800-talet i Noreg.

Masteroppgåve i Musikkvitskap  
Rettleiar: Melania Bucciarelli  
Medretteiar: Thomas Hilder  
Mai 2021

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



## Samandrag

Denne masteroppgåva handlar om komponisten Martin Andreas Udbye (1820-1889) og hans opera *Fredkulla* (1858), som er den aller første norske operaen. Sidan både Udbye og *Fredkulla* er ukjend for mange, vil eg gjennom oppgåva presentere funn frå både arkivmateriale og tilgjengeleg litteratur, på ein måte som er tilgjengeleg for fleire.

Oppgåva sitt hovudfokus er å setje *Fredkulla* inn i ein større kontekst, der 1800-talets politikk og kultur er i fokus. Operaen vart skriven på midten av eit århundre som såg byrjinga og veksten på nasjonalromantikken, og tida var prega av eit fokus på å finne noko eige norsk i ei periode der Noreg var i union med Sverige. Forholdet mellom norske myndigheiter og den svenske kongen, som tidvis var prega av store spenningar, vart spegla i den norske befolkninga, som hadde delte meiningar om unionen. Tankar om nasjonalisme og skandinavismen, som hadde ideen om eit foreina Skandinavia i fokus, påverka studentar, forfattarar, kunstnarar og musistarar i hovudstaden, som gjennom dei fann desse tema veg inn i songar og tekstar.

Dette er konteksten *Fredkulla* vart til i. Oppgåva ser på korleis ein opera som er sett til år 1101 deler likskapar med året 1858, og om dei politiske ideane på 1800-talet påverka *Fredkulla*, og korleis dette er presentert. Sentralt i studien er kornummera i operaen, der folket framfører eksplisitte politiske idear, i tråd med tankane på den tida, sjølv om ikkje alle var einige med dei. Dette knytt operaen til student- og mannskortradisjonen i Noreg, som Udbye sjølv var ein stor del av som komponist.

## **Abstract**

This dissertation is about the composer Martin Andreas Udbye (1820-1889) and his opera *Fredkulla* (1858), the very first Norwegian opera. As both Udbye and *Fredkulla* are unknown to many, one goal for this dissertation is to present findings from both archives and available literature, in a way that is accessible to many.

The primary focus of the dissertation is to place *Fredkulla* in a larger context, where the politics and culture of the 19<sup>th</sup> century are in focus. The opera was written in the middle of a century that saw the emergence of national romanticism, and a focus on finding something specifically Norwegian at a time when Norway was in a union with Sweden. The sometime tenuous relationship between the Norwegian government and the Swedish king was reflected in the Norwegian public, who had differing opinions on the union. Thoughts on nationalism and the scandinavistic movement, which had the idea of a unified Scandinavia as its focus, influenced students, writers, artists and musicians in Norway's capital, and through them these topics found their way into songs and writing.

This is the context in which *Fredkulla* came to be. The dissertation looks at how an opera set in the year 1101 shares some similarities with the year 1858, and whether the political ideas of the 19<sup>th</sup> century influenced *Fredkulla* in any way, and how this is presented. Essential to this study are the chorus numbers in the opera, in which the people perform explicitly political ideas, in line with the ideas at the time, though not everyone agreed with them. This relates to the student chorus and male-chorus tradition in Norway, that Udbye himself was very much a part of as a composer.

## FØREORD

Det er veldig mange som skal ha ei stor takk for at denne oppgåva vart til. Utan ein presentasjon frå Annabella Skagen ved Ringve Musikkmuseum hadde eg ikkje skrive denne oppgåva, då eg ikkje hadde høyrte om Udbye eller *Fredkulla* før arbeidslivsseminaret i september 2019. Takk også til Anne Mette Gottschal, som saman med Annabella hjelpte meg på veg når eg byrja med arbeidet.

Tusen takk til rettleiaren min, Melania Bucciarelli, for at du har hatt trua på meg og oppgåva heile vegen, og kome med kritiske spørsmål og dytt i riktig retning når det har vore behov for det. Ei stor takk skal også rettast til Thomas Hilder, som kom inn på slutten med gode tilbakemeldingar og god støtte.

Det er fleire som har tatt seg tid til å prate med meg som også fortener takk. Tusen takk til Roar Leinan for spennande samtalar om *Fredkulla*-produksjonen i 1997, og for tilgang til notemateriale og lydopptak. Tusen takk til Bea Levine Humm som ordna eit møte med Bjørn Lunde, som finansierte arbeidet med notematerialet til 1997-produksjonen, og til Bjørn Lunde som tok seg tid til å snakke med meg. Tidlegare NRK-journalist Olav Gran Olsson, som dekte 1997-produksjonen, snakka også med meg, og gav meg eit innblikk i korleis det var å sitje i salen og oppleve denne musikken. Eg må også takke Anne Isabel Udbye, ein av Udbye sine etterkommarar, som gav meg tilgang til materiale som ikkje finst andre stader. Takk til Carl Müller, ein av Carl Arnoldus Müller sine etterkommarar, som også tok seg tid til å snakke med meg, og gav meg informasjon om Müller-slekta.

Ei stor takk går til mine kjære vener og medstudentar. I eit masterstudie prega av ein pandemi har det vore utruleg fint å kunne møtast, både på lesesalen og zoom. Ei spesiell takk går til studentane eg har delt lesesal med, som har kome med gode spørsmål og innspel, og som eg har hatt mang ein lang lunsj med. De har gjort kvardagen og oppgåveskrivinga mykje betre.

Sist men ikkje minst må eg takke familien. Takk mamma, pappa og Ingrid for at de alltid er på andre enden av telefonen. Ei spesiell takk går til syster mi Ragnhild, som fordi ho har rom ved sida av mitt, har måtta høyrte på klaginga mi når eg har vore lei, og dagen etter høyrte på bablinga mi når eg har funne ei ny spennande kjelde. Tusen takk.

Solveig Rønning

Mai 2021





## Innhald

<b>INTRODUKSJON .....</b>	<b>1</b>
INNLEIING .....	1
FORSKINGSSPØRSMÅL .....	3
AKTUALISERING .....	4
LITTERATUR .....	4
1.1. <i>Tilgjengeleg materiale</i> .....	4
1.2. <i>Utfordringar knytt til materialet</i> .....	6
METODOLOGI .....	9
OVERSIKT OVER OPPGÅVA .....	9
OPPKLARINGAR: SPRÅK, FORKORTINGAR OG NAMN .....	10
OPPSUMMERING .....	11
<b>KAPITTEL 1 – MARTIN ANDREAS UDDBYE .....</b>	<b>13</b>
1. TIDLEG LIV I TRONDHEIM .....	13
2. FØRSTE UTANLANDSTUR OG NYE IMPULSAR .....	14
3. <i>FREDKULLA</i> OG FLEIRE STUDIETURAR .....	16
4. OPPTURAR .....	21
5. UDDBYE I NORSK MUSIKKLIV .....	24
6. SEINARE LIV OG KARRIERE .....	27
7. ETTERMÆLE .....	29
8. OPPSUMMERING .....	31
<b>KAPITTEL 2 – <i>FREDKULLA</i> OG «DET NORSKE» .....</b>	<b>33</b>
INTRODUKSJON .....	33
2.1. HANDLING .....	34
<i>Akt 1</i> .....	36
<i>Akt 2</i> .....	38
2.2. NUMMER .....	40
2.3. KARAKTERAR .....	43
2.4. FRAMFØRINGSHISTORIKK .....	45
2.5. <i>FREDKULLA</i> OG «DET NORSKE» .....	47
2.5.1 <i>Andre forventningar?</i> .....	48
2.5.2 <i>Språket i Fredkulla</i> .....	50
2.5.3 <i>Kortradisjon i Fredkulla: norske mannskor</i> .....	51
2.6. OPPSUMMERING .....	55
<b>KAPITTEL 3 – «DET NORSKE» I KONTEKST .....</b>	<b>57</b>
INTRODUKSJON .....	57
3.1. SENTRALE KONSEPT OG OMGREP .....	58
3.1.1. <i>Skandinavia og Norden</i> .....	59
3.2. NASJONALISME, SKANDINAVISME OG NASJONSBYGGING .....	60
3.2.1. <i>Nasjon og nasjonalisme i musikk</i> .....	65
3.3. NOREG I <i>FREDKULLA</i> .....	67
3.3.1. <i>Historie</i> .....	67
3.3.2. <i>Statthaldarstriden</i> .....	69
3.3.3. <i>Fredkulla og statthaldarstriden</i> .....	70
3.4. KULTURUTTRYKK SOM KOMMENTAR TIL SAMTIDAS POLITIKK .....	72
3.4.1. <i>Skillingsviser</i> .....	73
3.4.2. <i>Bjørnstjerne Bjørnson og «Har du hørt, hvad svensken siger?»</i> .....	74
3.4.3. <i>Henrik Wergeland</i> .....	76
3.4.4. <i>Johan Sebastian Welhaven og «Stormen gaar sin kjæmpegang»</i> .....	78
3.4.5. <i>Vinje, Aasen og Udbye</i> .....	80
3.5. OPPSUMMERING .....	81
<b>KAPITTEL 4 – MUSIKKEN I <i>FREDKULLA</i> .....</b>	<b>83</b>

INTRODUKSJON .....	83
4.1. KVINNA OG KJÆRLEIKEN I <i>FREDKULLA</i> .....	84
4.1.1. «No 5 Sang» - tekst og musikk.....	87
4.2. EKTESKAP I <i>FREDKULLA</i> – ROMANTIKK OG POLITIKK .....	89
4.2.1. <i>Kjærleikserklæringar</i> .....	90
4.3. GISLE OG «No 3 VISE» - VISE ELLER SONG? .....	93
4.3.1. <i>Handling og musikk</i> .....	94
4.4. KOR OG FRAMFØRING AV POLITIKK.....	97
4.4.1. <i>Første akt</i> .....	98
4.4.2. <i>Første akt finale</i> .....	104
4.4.3. <i>Andre akt</i> .....	107
4.4.4. «No 14 Kor» og finale .....	108
4.5. OPPSUMMERING .....	116
<b>AVSLUTNING.....</b>	<b>119</b>
1. OPPSUMMERING.....	119
2. VIDARE FORSKING.....	120
<b>LITTERATURLISTE.....</b>	<b>123</b>
<b>VEDLEGG.....</b>	<b>129</b>

# INTRODUKSJON

## Innleiing

1800-talet er i norsk historie eit hundreår prega av store politiske og kulturelle hendingar og rørsler som påverka Noreg i åra framover. Det var i denne perioden nasjonalromantikken fekk blomstre, då prosessen med å byggje nasjonen innebar å skape noko eige norsk. Her spelte kulturen med maleri, musikk og dikt ei stor rolle. Dette var også tida då Noregs første opera *Fredkulla* (1858) vart komponert. På 1850-talet var ikkje opera noko nytt i Noreg, for allereie i 1794 var eit dansk kompani på besøk i Kristiania, Bergen og Trondheim med framføringar av utdrag frå operaer av italienarane Cimarosa og Paesello.<sup>1</sup> På slutten av 1700-talet fantes det fleire europeiske operakomponistar, men ikkje norske. Etterkvart som fleire former for musikkteater fekk fotfeste i Noreg på 1800-talet skreiv fleire komponistar for scena, men Martin Anderas Udbye (1820-1889) var likevel den første operakomponisten. Etter Udbye var det relativt få norske operakomponistar som arbeide på slutten av 1800-talet, som for eksempel Ole Olsen (1850-1927) og Gerhard Schjelderup (1859-1933).

Repertoarlistar frå tidleg på 1800-talet og fram til slutten av 1870-talet viser tydeleg mangel på norskprodusert opera i Noreg.<sup>2</sup> Denne perioden er spesielt relevant, då det viser kva som vart framført på norske scener i åra før Udbye vart fødd i 1820, og vidare kva verk eit norsk publikum kunne oppleve parallelt med Udbye sitt liv. Sjølv om norsk opera ikkje var ein ting, fantes det likevel fleire norske syngjespel som vart framført, i tillegg til kjende italienske og tyske operaer og syngjespel som hadde blitt omsett til norsk.

*Fredkulla* har, som Noregs første opera, blitt kalla ein *nasjonalopera*. Ordet kan brukast om både operahus, slik som Den Norske Opera og Ballett er Noregs nasjonalopera,<sup>3</sup> og om operaer som har visse karakteristiske trekk som er spesifikke for nasjonen operaen har sin bakgrunn i. Slike operaer blir ofte definert ut ifrå språk, musikalsk stil og handling. Alle desse er komponentar ved *Fredkulla* som blir utforska i denne oppgåva.

Handlinga i operaen er henta frå saga om Magnus Berrføtt, og librettist Carl Arnoldus Müller (1818-1893) har utvida karaktergalleriet og dikta vidare på saga for å legge meir vekt på forholda mellom karakterane. I operaen, som er sett på 1000-talet slik saga er, er

---

<sup>1</sup> Vollsnes 2010: 66

<sup>2</sup> Sjå for eksempel Henriksen 1983 og Øisang 1941

<sup>3</sup> Berge, Haugsevje & Heian 2017: 97

spenningane mellom Noreg, Sverige og Danmark over eit landområde i ferd med å føre til krig mellom dei nordiske landa, og det er først når den svenske prinsessa Margrethe blir lova vekk i ekteskap til kong Magnus, at det blir fred. Då får ho tilnamnet «Fredkulla»<sup>4</sup>. Sett i samanheng med statthaldarstriden<sup>5</sup> mellom Noreg og Sverige på 1850- og 60-talet, som var enda eit steg i kampen for at Noreg skulle bli uavhengig, kan operaen ha vore ein kommentar på politikk som i Udbye si samtid ville være svært kjend. Det finst fleire kommentarar på denne striden, og meir generelt om unionen, i andre kulturuttrykk frå denne perioden, som vil bli undersøkt nærmare i kapittel 3, «*Det norske*» i kontekst.

På grunn av fleire nasjonale element i *Fredkulla*, er det overraskande at den ikkje har blitt mykje framført. Utdrag har blitt framført på konsertar, både i Udbye si levetid og i nyare tid,<sup>6</sup> men *Fredkulla* vart ikkje framført i sin heilskap i Udbye si levetid. Ein må heilt fram til 1997 før *Fredkulla* vart framført i ein full scenisk produksjon under Trondheim sitt 1000-årsjubileum, etter fleire års arbeid med å førebu materialet. Det at operaen ikkje vart framført i Udbye si levetid, kan kanskje ha påverka *Fredkulla* sin plass i repertoaret og status som nasjonalopera for ettertida, då den ikkje er veldig kjend i dag.

Noreg er eit godt stykke frå dei største operanasjonane Italia, Tyskland, Austerrike og Frankrike, og opera er ikkje like integrert i kulturen her i Noreg som den er i desse landa. Dei siste åra har det blitt gjort fleire forsøk for å produsere meir norsk opera og program er sett i gang,<sup>7</sup> men tid og pengar er ein stor grunn til at det har vore ei utfordring og difor har ein ikkje sett ein tydeleg verknad av programma. Når ønsket etter norsk opera er der, kan ein då stille seg undrande til kvifor allereie eksisterande norsk opera ikkje blir løfta fram, for *Fredkulla* er eit verk som kan framførast, då materialet er tilgjengeleg.

Som nemnd i føreordet høyrte eg om denne operaen for første gong i 2019, og eg undra meg over korleis eg ikkje hadde høyrte om den tidlegare. Verken *Fredkulla* eller komponisten Udbye blir nemnd i same aneddrag som andre norske komponistar og verk frå denne perioden, og for meg som fekk min introduksjon til musikkhistorie på musikklinja, mangla den også frå pensum der. Eg undra meg kvifor dette er tilfellet, då det for meg verka openbart at operaen, uansett kvalitet eller historie, burde inkluderast i litteraturen på grunnlag av at den var den første. Her såg eg ei moglegheit til å samle saman kjeldemateriale for å

---

<sup>4</sup> I operaen blir ho kalla Margrete, Margreta, Maria (dekknamn) og til slutt Fredkulla. På svensk blir ho kalla Margareta og Fredskolla.

<sup>5</sup> Mardal 2017

<sup>6</sup> Sjå kapittel 2 for framføringshistorikk i Udbye si levetid. I nyare tid vart to nummer frå *Fredkulla* framført under ein av Trondheim Symfoniorkester sine konsertar i Olavshallen, 21. september 2017.

<sup>7</sup> Sjå for eksempel programmet «Verker underveis», <https://www.tono.no/verker-underveis-i-operaen/>

kunne presentere Udbye og *Fredkulla* til dei som ikkje kjenner han og verket, og vere ein ressurs for dei som vil vite meir.

## Forskingsspørsmål

Sidan eg ikkje hadde høyrte om Udbye og *Fredkulla* før eg byrja arbeidet med oppgåva, har nokre overhengande spørsmål prega prosjektet, men er ikkje forskingsspørsmåla i denne oppgåva. Likevel er dei verd å nemne då spørsmål som kven er Udbye og kvifor er ikkje *Fredkulla* meir kjend, og kva handlar *Fredkulla* om og korleis er musikken, har eg tenkt mykje på, og nokre vil denne oppgåva svare på. Forskingsspørsmålet handlar i stor grad om *Fredkulla* i konteksten den vart til i.

*Fredkulla* vart ikkje til i eit vakuum, og i tiåra rundt 1850-talet skjedde det fleire ting i Noreg. Unionen med Sverige hadde vore eit faktum sidan 1814, og eit ynskje om sjølvstende og ein eigen norsk kultur auka med åra. På 1850-talet brygga spenningane mellom Noreg og Sverige seg opp då Stortinget stemde for å fjerne statthaldarposten,<sup>8</sup> men svenskekongen nekta å godkjenne vedtaket, til Stortingets frustrasjon. For mange vart dette ei tydeleggjering av Noreg sin underlegne posisjon i unionen. Samstundes auka skandinavismen i popularitet blant studentar og intellektuelle i hovudstaden, og hadde eit sameina Skandinavia som mål.<sup>9</sup> Denne tida prega av motsetnader, spenningar og nasjonsbygging er konteksten *Fredkulla* vart til i, og på grunn av det vil eg utforske korleis desse ytre hendingane påverka *Fredkulla* og korleis dei kjem til uttrykk i verket.

Som nemnd er handlinga i *Fredkulla* henta frå saga om Magnus Berrføtt, men korleis er dette tonesett? Fleire kjelder har skrive at musikken var god, men teksten ikkje fullt så god.<sup>10</sup> Ein kan spørje seg om kvaliteten på det musikalske og tekstlege materialet i *Fredkulla* er grunnen til at den har gått i gløymeboka, men det vil eg ikkje spekulere i, og eg vil heller ikkje gjere ei kvalitetsvurdering av operaen. Kvalitet vurderast etter sette standardar, men på grunn av omfanget av ei masteroppgåve er det å vurdere kvalitet, og undersøke kvifor *Fredkulla* ikkje har blitt framført meir eller er ein del av kanon, for store spørsmål å prøve å svare på i denne oppgåva når fokuset ligg på korleis operaen har blått påverka eller har preg av viktige hendingar og idear frå perioden den vart til i.

---

<sup>8</sup> Kort fortalt var statthaldaren ein person utnemnd av svenskekongen for å styre i hans stad, meir om dette i kapittel 3.

<sup>9</sup> Både nasjonalisme og skandinavisme blir drøfta omfattande i kapittel 3.

<sup>10</sup> Sjå for eksempel i Wisth 1967: 312 og Vollsnes 2000: 347

Musikken i *Fredkulla* får naturlegvis plass i oppgåva. Til trass for at eg ikkje gjer ei systematisk analyse av musikken, har eg vald ut nummer frå operaen som skal undersøkast nærmare, for å sjå korleis desse ber preg av samtida. Her er det for eksempel mogleg å trekke linjer mellom studentarsongen og mannskortradisjonen, og bruken av mannskor i *Fredkulla*. Sidan mannskoret er ein stor del av musikken i *Fredkulla*, kva gjer kvinnene, kva får dei syngje om? Og ikkje minst blir forholdet mellom den svenske prinsessa og den norske kongen sett nærmare på, for det er ikkje berre er romantisk, men også politisk, og kjem dette til uttrykk musikalsk? Dette er spørsmål eg vil undersøke.

## Aktualisering

Sidan det i 2020 var 200 år sidan Martin Andreas Udbye vart fødd, gav det oppgåva ein aktualitet. Fødselsdagen hans i juni vart markert med ein kronikk i Adresseavisen, underteikna Annabella Skagen ved Ringve Musikkmuseum og meg, og på hausten skulle jubileumsåret markerast med fleire konsertar, blant desse ei konsertframføring av *Fredkulla* i regi av Trondheim Symfoniorkester og Opera, samt ein konsert med utdrag frå nokre av syngjespela hans ved Ringve Musikkmuseum. Dei fleste av desse konsertane vart dessverre avlyst eller utsett grunna koronapandemien.

På grunn av det nylege jubileet og det faktum at Udbye og *Fredkulla* er ukjend for mange, meiner eg at det er på høg tid at eit slikt arbeid blir gjort. Det er på tide at merksemd blir retta mot Udbye og musikken hans, for det er ein del av den norske musikkarven. Det er heller ikkje gjort eit slikt omfattande arbeid om Udbye tidlegare, og ein av grunnane til at eg ville skrive denne oppgåva var nettopp fordi eg kunne fylle eit hol i kunnskapen, og brukast som ein ressurs for dei som er interessert i å vite meir om Udbye og *Fredkulla*. Bjørn Lunde og Roar Leinan gjorde omfattande arbeid på 1990-talet når dei førebudde produksjonen som hadde premiere i 1997, men notematerialet som vart sett saman til denne produksjonen er ikkje tilgjengeleg for offentlegheita. Det er denne oppgåva.

## Litteratur

### 1.1. Tilgjengeleg materiale

Dette er eit musikkhistorisk prosjekt som har medført mykje arbeid med arkivmateriale som er tilgjengeleg i Spesialsamlingane ved Gunnerusbiblioteket (NTNU) i Trondheim. Mykje anna materiale er tilgjengeleg via nettsidene til Nasjonalbiblioteket, og nokre dokument som berre har vore tilgjengeleg fysisk på lesesal har eg fått tilsendt på e-post, både frå Nasjonalbiblioteket og andre bibliotek. Det er ved Gunnerusbiblioteket og

Nasjonalbiblioteket at eg har funne det meste av kjeldematerialet til denne oppgåva. Kjeldene varierer både i alder, kvalitet og mengde informasjon, både om Udbye og *Fredkulla*. Det kan vere alt frå eit kapittel på fem sider, eit avsnitt eller to i eit lengre kapittel, eller ei setning her og der. Lengre tekst om Udbye er funne i diverse leksikon, både fysisk i bokform og digitalt, men dette har ikkje vore nok aleine for ein biografi av eit ynskjeleg omfang.

Primærkjeldene består av handskrive notemateriale av *Fredkulla*, der orkesterpartitur og ein av dei to tilgjengelege klaverreduksjonane er i Udbye si handskrift. Nasjonalbiblioteket har begge klaverreduksjonane, og dei er tilgjengelege gjennom nettsida deira. Den eine er i Udbye si handskrift, men det er ikkje den andre som truleg er ein kopi. Dei har og ei samling med individuelle orkesterstemmer og hefter for kvar songar med sine songparti, og rollehefter som inneheld dei talte replikkane til to av karakterane med scenedireksjonar.

Gunnerusbiblioteket i Trondheim har det handskrive orkesterpartituret i Udbye si handskrift, samt ouverturen til *Fredkulla* for firehendig piano, og ei bok med ouverturen for orkester. Orkesterpartituret er i to bøker med orkesterpartitur og stemmer, ei for kvar akt, og biblioteket har elles mykje anna notemateriale som Udbye eigde, inkludert dei andre verka han sjølv komponerte.

Gunnerusbiblioteket har Udbye sitt privatarkiv. Her er blant anna fleire brev som er delt inn i ein bunke med private brev og ein med forretningsbrev. Dette er brev adressert til Udbye, og difor har det vore nødvendig å spore opp nokre av breva frå Udbye til utvalde institusjonar, som for eksempel breva til Christiania Theater, som Nasjonalbiblioteket har. Gunnerusbiblioteket har også Udbye sin *Fortegnelse over mine kompositioner*, hans eigen logg eller verkoversikt, som har vore viktig for å få ei oversikt over produksjonen hans, årstal, og detaljar om forlag og årstal då musikken vart utgitt.

På Nasjonalbiblioteket sine nettsider ligg svært mange skanna norske aviser tilgjengeleg. Spesielt dei avisene Nasjonalbiblioteket har lagt ut på nett frå 1850 til 1880-åra var svært viktige for arbeidet mitt. Sidan dette er ein periode der nokre av Udbye sine verk vart framført for større publikum, er dei ei nyttig kjelde for konsertannonseringar og program, datoar og korleis musikken vart motteke. Elles vart det også skriva artiklar om Udbye i tilknytning til søknaden på organiststillinga i Nidarosdomen, og i høve Udbye sin død og gravferd. Desse fortel litt om kva posisjon Udbye hadde blant menneske i Trondheim, og viser at folk kjende til han.

Som nemnd har Spesialsamlingane ved Gunnerusbiblioteket Udbye sine private brev, både private og dei som omhandlar hans forretningar, og andre dokumentar. Desse har vore gode supplement til den informasjonen som har vore tilgjengeleg andre stader, og har gjeve

eit meir personleg blikk på Udbye. Forretningsbrevva hans gjev også informasjon om forhandlingar med forlag om publisering av verk, og kor mykje Udbye skulle få betalt for dette. Referansar til slike brev blir gjort der det er relevant.

Gunnerusbiblioteket har også ei samling med notar som var i Udbye sitt eige, og blant desse er både hans eigen musikk, og notar på musikk av andre komponistar. Her er verk av Mozart, Beethoven, Bach, Handel og Haydn, og mange fleire. Desse er nøye oppført etter besetning, då han for eksempel hadde fleire versjonar av Mozarts *Idomeneo* (oppskrive som *Idomineo*), både i klaverredusksjon og for fullt orkester. Som kapittel 1 om Udbye vil vise, er det spennande å sjå på notane han hadde, då dei var ein stor del av musikkutdanning hans. Det var gjennom å studere partitur heime i Trondheim at han først byrja å lære seg musikk, før han reiste ut og fekk undervisning i Leipzig. Det er i stor grad titlane frå oversikta *Mine musikulier* som er brukt, og det er svært lite notemateriale eg faktisk har sett, då ikkje alt er katalogisert i Gunnerusbiblioteket. Eg fekk sjå noko av det som var det, og det var i stor grad handskrive songsamlingar, og desse var ikkje i Udbye si handskrift. Det er kopiar nokon andre har skrive ned. Til trass for dette gjev oversikta hans eit godt bilete på mengda og variasjonen i notematerialet han eigde.

## 1.2. Utfordringar knytt til materialet

Ei stor utfordring eg hadde i byrjinga av arbeidet med kjeldematerialet, spesielt primærkjeldene, var min eigen avgrensa kunnskap om kvar eg kunne finne ting, sett vekk ifrå søk i NTNU sitt eige universitetsbibliotek. I mange tilfelle visste eg rett og slett ikkje kvar eg kunne leite. Eit godt eksempel er når eg prøvde å finne librettoen. Eg fann ut at fleire før meg hadde prøvd å finne den utan hell. Det å finne librettoen hadde vore, og er, svært viktig, då det kan seie noko meir om operaen sin struktur, dramaturgi og detaljar i handlinga enn det notematerialet kan gjere. Litteraturen fortel nemleg at *Fredkulla* er ein opera med talt dialog mellom dei musikalske nummera, og denne teksten er ikkje å finne i det handskrivne notematerialet. Difor er det ikkje berre innsikt i dramaturgi som manglar, men også delar av handlinga som ikkje skjer eller blir forklart i dei musikalske nummera.

Librettoen var ikkje å finne i Gunnerusbiblioteket saman med det andre *Fredkulla*-materialet i arkivet etter Udbye, den var ikkje i arkivet dei hadde etter librettist Carl Arnoldus Müller (1818-1893), og Nasjonalbiblioteket hadde den heller ikkje. Eit spor eg følgde opp var København, då ein professor Hartmann tok med seg *Fredkulla*-materialet til København i eit forsøk på å få den framført der. Teaterdireksjonen såg på materialet, men operaen vart ikkje framført. Eg kontakta fleire med kjennskap til arkiva i København, men som fleire av dei som



hjelpte meg påpeikte, var sjansane for at materiale fortsatt var der svært små og dei meinte at det var større sannsyn for at det hadde blitt returnert til Udbye. Etter ei stund viste det seg at delar av librettoen fantes i samlinga med instrument- og songparti i Nasjonalbiblioteket.<sup>11</sup> Dette var to hefte som inneheld replikkane til to karakterar, og desse to hefta sett saman gav eit inntrykk av teksten i store delar av operaen. Det er viktig å merke at ein heil libretto enda ikkje er funne, og at teksten som er tilgjengeleg er ufullstendig.

Fleire eksemplar av orkesterstemmer til ouverturen til *Fredkulla* kan ein finne i statsarkivet i Leipzig. Tilsette eg var i kontakt med ved arkivet meinte at dette var kopiar av orkesterstemmene som vart leigd ut, og at dei ikkje var frå Udbye sjølv eller i hans handskrift. Eg fekk tilsendt eit kontrakt mellom Udbye og forlaget C. F. Kahnt som omhandla publisering av musikk frå *Fredkulla* og andre verk, men dette var svært utfordrande å lese på grunn av både handskrift og språk, då kontrakta er på tysk.

Det å lese skrift frå 1800-talet, både handskrift og trykkskrift var utfordrande. Dette merka eg først i desember 2019 då eg besøkte Gunnerusbiblioteket for første gong. Her lærte eg at handskrivne brev frå 1800-talet ikkje var særleg lett å lese, og eg visste rett og slett ikkje kva eg såg på mesteparten av tida. Noko av skrifa var lettare å lese, og eg var heldig med at Udbye si handskrift var tydeleg i noko av materialet. Eg hadde lov til å ta bilete av materialet der, og tok fleire bilete av brev og andre papir utan heilt å vite kva eg tok bilete av. Desse vart sett til side mens eg leita etter sekundærlitteratur, og det var først nokre månader seinare at eg verkeleg fekk nytte av desse bileta når eg omsider klarte å tyde noko av skrifa.

Då eg etterkvart byrja å lese aviser på Nasjonalbiblioteket fann eg ut at også gotisk trykkskrift var litt vanskeleg, og eg ikkje hadde prøvd å lese det før, med unntak av nokre avisnamn. I alt som hadde med skrift å gjere vart boka *Den glemte skriften: Gotisk håndskrift i Norge* av Knut Johannessen ein uvurderleg ressurs for meg, då den fungerer som ei lærebok i gotisk skrift, både handskrift og trykkskrift. Med denne boka til hjelp klarte eg å lese store delar av avisartiklane frå 1850- og 60-talet, samt bryne meg på handskrivne brev og anna tekst. Etter ei tid følte eg meg svært trygg på å lese gotisk trykkskrift, men handskrift var enda ei utfordring. På grunn av dette har eg fått andre til å sjå over dei tekstane som var mest utfordrande, som eg refererer til, som ein ekstra garanti for at informasjonen henta frå desse dokumenta er rett.

Heile klaverreduksjonen, både tekst og musikk, samt utvalde delar av orkestermanuskriptet vart transkribert. Dette gjorde eg av fleire grunnar. Kjeldene som

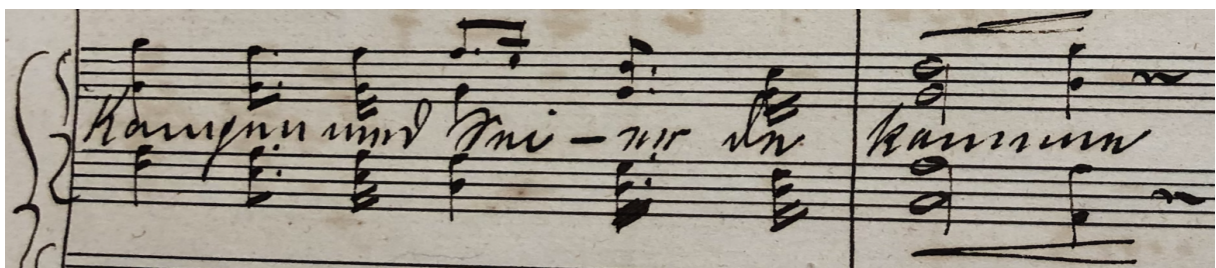
---

<sup>11</sup> <https://www.nb.no/items/2d734f2383f9d491edccc83c612daa9f?page=0&searchText=Fredkulla>

nemnde *Fredkulla* oppsummerte handlinga og visse nummer i svært korte trekk, og det var langt ifrå nok til å gjere meg skikkeleg kjend med operaen. Difor byrja eg med å transkribere teksten. Handskrifta i både klaverreduksjon og orkesterpartitur gjekk til tider greitt å lese, mens andre gongar var det ei stor utfordring. Med dette hadde eg dokument med all teksten i musikknummera, noko som til trass for manglar, var svært viktige i å få eit klart bilete på kva operaen handla om.

Denne transkriberinga var heller ikkje heilt enkel. Handskrifta var visse stader svært utydeleg. Handskrifta, kombinert med eit språk som til tider var svært vanskeleg å forstå, gjorde arbeidet vanskelegare. I teksten kan ein finne mange skrivemåtar som vi ikkje brukar mykje i dag, men som vi likevel kjenner til, som at dobbel a blir å, og at bokstaven b i eit ord er p i dag. Eksempel på dette er «Haabet», som i dag er «Håpet». Ein finn fleire eksempel på ord som «Kjække» («Kjekke»), «Hæder» («Heder»), «tilbage» («tilbake»), «Hil» («Hyll»), «vige» («vike»). Spesielt bruken av konsonantar hang igjen frå dansketida. Sjølv om desse orda ikkje er vanskeleg å forstå slik dei står over, vart det likevel ei større utfordring i utydeleg handskrift. Når ein møter ord eller fraser ein ikkje er sikker på, er det ei ekstra utfordring i transkriberinga, for det likner ikkje alltid på noko ein kjenner frå før.

I nokre tilfelle ser ein eit ord som består av eit visst tal bokstavar, der nokre av dei kan identifiserast lettare enn andre. Då kan ein ut ifrå identifiserte bokstavar, talet bokstavar og konteksten bestemme kva ord det er. Nokre gonger var dette ei utfordring, spesielt med Udbye si handskrift, då bokstaven «e» nokre gonger liknar ein «n». I eksempelet under, henta frå «No 1 Kor» i *Fredkulla*, står det «Kampen med Seier de komme». Her ser ein blant anna at «e» i orda «Kampen», «Seier» og «komme» liknar på bokstaven «n». På grunn av slike utfordringar, vart den klaverreduksjonen som ikkje var i Udbye si handskrift brukt som supplement i arbeidet med teksten.. Til trass for at den ikkje er referert til direkte i oppgåva kan den finnast i kjelde- og litteraturlista, då den har vore svært nyttig i arbeidet heile vegen.



Bilete frå «No 1 Kor» frå orkesterpartituret i Udbye si handskrift, XM FOL 62b.

## Metodologi

I dette prosjektet blir primærkjeldene nytta tett saman med sekundærkjeldene. Det første eg gjorde då eg bestemte meg for dette temaet, var å gjere eit søk på nettsidene til NTNU sitt universitetsbibliotek for å kartlegge kva litteratur og andre kjelder som var tilgjengelege. Her såg eg blant anna at det var mykje arkivmateriale på Gunnerus, men elles var det lite. Etter eit møte på Ringve Musikkmuseum med Annabella Skagen og Anne Mette Gottschal, fekk eg gode råd til kvar eg kunne leite, og fann etterkvart meir informasjon i leksikon og liknande, tilgjengelege gjennom Nasjonalbiblioteket sine nettsider. Etter deira råd søkte eg vidare på nettsida, der mykje arkivmateriale er tilgjengeleg, og fann mykje svært nyttig kjeldemateriale. Her bugna det av gamle aviser og bøker som eg elles ikkje hadde hatt tilgang til. Eg brukte fleire månader på å gå gjennom desse kjeldene. Arbeidet på dette tidspunktet (våren 2020), gjekk ut på å samle inn og gå gjennom fleire kjelder, for å danne eit bilete på kven Udbye var og sjå kva informasjon om han som var tilgjengeleg.

Bruken av slik sekundærlitteratur fører med seg utfordringar og fleire spørsmål. Det har vore tilfelle av følgjefeil der eit ukorrekt årstal eller ein tittel har blitt attgjeve feil i fleire kjelder etter kvarandre, og dette måtte rettast opp. Sidan framføringshistorikken er basert på meldingar og liknande frå aviser, stiller eg spørsmål ved desse. Forfattarane av nyare avisartiklar blir oppført, men avismateriale frå 1850-talet var ikkje signert. Samstundes som eg stiller kritiske spørsmål til noko av kjeldematerialet, er det slik at på grunn av eit avgrensa tilgjengeleg materiale, er det ikkje alt som kan sjekkast opp mot andre kjelder.

## Oversikt over oppgåva

Denne oppgåva er inndelt i fire kapittel. Kapittel 1 tek føre seg Martin Andreas Udbye, og er ein biografi sett saman av allereie eksisterande litteratur, samt primærkjelder som for eksempel brev og aviser frå perioden. Udbye kom frå tronge kår, og på grunn av det møtte han utfordringar andre komponistar ikkje gjorde, då spesielt med det som hadde med utdanning og økonomi å gjere. Han fekk likevel moglegheita til å reise ut i Europa for å utdanne seg, og vart eksponert for musikk frå andre stader, noko som kan ha påverka hans eigne komposisjonar.

Kapittel 2 handlar om *Fredkulla*, og «det norske» i *Fredkulla*. Kapitlet gjev ein gjennomgang av handlinga og oversikter over karakterar og nummer i operaen. Norske element i *Fredkulla* blir undersøkt, som for eksempel språket, litt om kjeldematerialet, og den utstrakte bruken av mannskor. Udbye hadde mykje erfaring i å skrive for mannskor, som sikkert er noko av grunnen til bruken av det i operaen. Mannskorhistoria blir kort

oppsummert, då den gjennom studentarsongen gjev interessante perspektiv på Noreg i unionstida.

Kapittel 3 ser nærmare på dei norske elementa og sett dei i ein større kontekst. Her er politikk inne i biletet med union, skandinavisme og nasjonalisme, og statthaldarstrid. Omgrepa nasjonalisme og skandinavisme blir drøfta i dette kapitlet. Dette ligg til grunn for kulturutvikling og nasjonsbygging på 1800-talet og er konteksten *Fredkulla* vart til i. Udbye blir også plassert i denne konteksten gjennom hans tonesettingar av dikt av Bjørnson, Wergeland, Welhaven og fleire, då for mannskor. Desse blir utforska på grunn både på grunn av innhald, som på ein eller annan måte kommenterte politikk eller framheva noko nasjonalt, og fordi dei er skriva for mannskor, som i unionstida blant anna framførte førestillingar om det norske. Kapitlet utforskar også kjeldematerialet, og ser på korleis dette passar overeins med handlinga i operaen, og posisjonen slik gamal historie hadde på 1800-talet.

Det siste kapitlet tek føre seg musikken i *Fredkulla* og korleis politikk, inkludert skandinavisme, nasjonalisme og union, kjem til uttrykk i nokre av nummera. Her ser ein korleis koret, som representerer folket, uttrykkjer ønskje om fred og brorskap, og difor presenterer skandinavistiske idear, og korleis kjærleiksforholdet mellom Margrethe og Magnus og deira framtidige ekteskap, kan tolkast politisk som ein allianse, eller union, mellom Noreg og Sverige.

### Oppklaringar: språk, forkortingar og namn

Som tidlegare nemnd er noko av språket i kjeldematerialet vanskeleg å forstå til tider. Sitat vil bli attgjeve i deira originale språkdrakt, der nokre ord som ikkje lenger er i vokabularet blir forklart. Sitata blir også ofte drøfta, og vil forhåpentlegvis kunne oppklare potensielle spørsmål frå lesaren. Nokre av avisene eg nyttar har opphaveleg svært lange namn. Det som i mi oppgåve er kalla Adresseavisen heiter eigentleg Trondhjems borgerlige Realskoles alenepriviligerede Adressecontors-Efterretninger. Adresseavisen er enklare. Elles er avisnamna slik dei er i dag, Morgenbladet, Dagbladet og Bergens Tidende.

Når det kjem til stadsnamn og karakterar i *Fredkulla*, varierer skrivemåten frå kjelde til kjelde, og difor brukar eg nokre namn konsekvent. Det er mogleg at det står «Christiania» i sitatar, men elles i teksten nyttar eg «Kristiania». Begge er lov. Det same gjer eg når eg konsekvent kallar Udbye sin heimby «Trondheim», men brukar «Trondhjem» i sitat og namn på teater. I forskjellige kjelder varierer skrivemåten på karakterane. «Margrethe», «Margrete», «Thora», «Tora» og «Erik» eller «Eirik» er dei det gjeld. Difor vel eg

konsekvent det Udbye skreiv i sitt orkesterpartitur, då det er hovudgrunnlaget for drøftinga som handlar om musikken. Difor brukar eg «Margrethe», «Thora» og «Erik» konsekvent.

Nummera i operaen har ikkje titlar slik ein kanskje er vand med frå andre operaer. I staden for å ta noko frå teksten og nytte det som tittel, har Udbye kalla nummera det dei er, til dømes «No 5 Sang» eller «No 2 Quartett». I noko av kjeldematerialet, det som er handskrive, varierer titlane litt, men dette gjeld berre lengre nummer. Eit døme er det fjerde nummeret i operaen, som i innhaldslista over første akt i orkesterpartituret er oppskrive som «No 4 Scene, Arie og Duet», mens det over noten er skrive «No 4 Recitativ, Arie og Duet». Dette er detaljar som i det store og heile ikkje har så mykje å seie, då begge er «No 4», men det er likevel verdt å merke, då orda «Scene» og «Recitativ» kan gje litt forskjellige inntrykk på kva den første delen av nummeret er. For ordens skuld brukar eg i oppgåva titlane som står over noten i orkesterpartituret til Udbye, og ikkje det som står i innhaldsoversikta.

I dei to siste kapitla er det brukt utdrag frå notemateriale, og dette er anten mine eigne transkripsjonar av utdrag frå klaverreduksjonar eller orkesterpartitur, eller bilete eg har tatt av notematerialet. Nokre av desse eksempela blir skildra skriftleg, og der er bileta eller transkripsjonane inkludert vise heilt konkret korleis det som vert skildra er i *Fredkulla* eller i ein annan song av Udbye. I andre tilfelle, der eit nummer eller delar av eit nummer ikkje blir skildra skriftleg i like stor grad der kanskje eit tekstleg element er viktigast, blir bilete eller transkripsjonar brukt for å gje eit eksempel på korleis musikken er. På denne måten er informasjon om musikken tilgjengeleg for dei som er interessert i det.

## Oppsummering

Med denne oppgåva håpar eg å kunne trekke Martin Andreas Udbye og *Fredkulla* fram, og presentere eit verk som på ein måte ligg gøymt i norsk musikkhistorie. Eg håpar at dette kan vere ein god ressurs for dei som er interesserte i Udbye og operaen hans, då dette nok er det mest omfattande arbeidet som har blitt gjort på temaet som er tilgjengeleg for folk å lese. Gjennom eit forskingsspørsmål som i tillegg til *Fredkulla* også omfattar politiske og kulturelle hendingar, opnar det opp for eit breiare studie av norsk kulturliv på 1800-talet, og korleis dette vart påverka av pågåande hendingar og rørsler.



# KAPITTEL 1 – MARTIN ANDREAS UDBYE

## 1. Tidleg liv i Trondheim

Martin Andreas Udbye vart fødd i Trondheim den 18. juni 1820. Foreldra hans, Ole og Bergitte Udbye (fødd Øien), kom frå eit lågare samfunnssjikte, noko som hadde påverknad på kva moglegheiter Martin Andreas fekk eller ikkje fekk, både i oppveksten og seinare i livet. Faren Ole var tolloppsynsmann og mora kom frå musikarfamilien Øien. I Christian Thaulow si *Personalhistorie for Trondhjems by og omegn* fortel Udbye sjølv at begge foreldra hans var musikalske, og at påverknaden var sterkast frå morssida.<sup>12</sup> Onkelen frå denne sida av familien, Hans Øien, var oboist og fagottist i militærmusikken, og gav Martin Andreas hans første musikkundervisning. Frå Øien lærte han fiolin, og Udbye lærte seinare både cello og orgel på eigenhand. Thaulow siterer Udbye når han seier at «Violincellen [har] været mig det kjæreste»<sup>13</sup>, og han skreiv seinare fleire verk for både fiolin og cello.

På grunn av familien sin bakgrunn fekk Martin Andreas berre gå allmugeskulen, men til trass for dette lærte han seg sjølv både tysk og engelsk. Då han var 16 år gamal vart han tilsett som huslærer åt garvar<sup>14</sup> Kinberg, og seinare hos prest Erlandsen i Sparboen.<sup>15</sup> Mens Martin Andreas var huslærer hos Erlandsen byrja han å komponere musikk. Det er igjen verdt å merke at fram til dette punktet var fiolintimane frå onkelen hans den einaste musikkundervisninga Udbye hadde hatt. Dette viser kva han fekk til aleine. Udbye var nemleg autodidakt, eller sjølvvlært som det også heiter, som komponist, og til trass for begrensningane bakgrunnen hans sette, gjorde han likevel ein innsats for å lære seg blant anna fleire språk og musikk. Dette fortel han sjølv i Thaulow si bok om tida i Sparboen.

Allerede under Opholdet i Sparboen forsøgte jeg, drevet af en indre Trang, men uden ringeste Kjendskab til Musikens Teori, at danne Melodier til Texter og udsætte dem. De fleste af disse er kommen bort, saaledes at jeg nu kun har en i mit Eie.<sup>16</sup>

Udbye fortsette å jobbe som lærar i fleire år. Då han var 18 år gammal fekk han jobb som lærar ved Domsognets Allmugeskole, og då kom Martin Andreas tilbake til byen. No tok

---

<sup>12</sup> Thaulow 1919: 659

<sup>13</sup> Thaulow 1919: 659

<sup>14</sup> Ein garvar er ein som bearbeider dyrepels

<sup>15</sup> Thaulow 1919: 660

<sup>16</sup> Thaulow 1919: 660

han fatt på å studere harmonilære gjennom å studere songpartitur.<sup>17</sup> Sjølvstudie av slike partitur, og seinare operapartitur, var noko Udbye gjorde mykje av for å tileigne seg kunnskap om forskjellig musikk. Sjølv om han skreiv egne melodiar når han jobba i Sparboen, tok han ikkje skikkeleg fatt på komponeringa før nokre år seinare, og då nærmar det seg 1840-talet. Ein ser at det var då Udbye tok skikkeleg fatt i musikken i *Fortegnelse over mine Kompositioner*. Der kan ein finne *Variationer over Kjölstadguten for Violoncel og Pianof[orte]*. Dette er skrive opp som opus 3, og i raden som fortel når verket vart komponert, står det «184?». Variasjonane vart skrive før op. 1, *Förste Kvartet for 2 Violiner, Viola & Violoncel*, og op. 2, *Sex firestemmige Mandssange*, begge komponert i eller før 1851. Opus 3 er verdt å merke seg, då den i 1855 vart utgitt av det kjende tyske forlaget Breitkopf und Härtel i Leipzig (sjå vedlegg).

I 1844 skjedde det to store hendingar i Udbye sitt liv. Dette året fekk han blant anna sin første jobb som organist i Hospitalskirken i Trondheim. Dette gav Udbye moglegheit til å spele mykje musikk, men til trass for tilgangen på instrumentet skreiv han ikkje eigen musikk for orgel i denne perioden. På privaten skjedde det også store ting, då han vart gift med Oline Melby, som han var saman med ut livet.<sup>18</sup> Dei fekk åtte barn saman, der seks av dei vaks opp. Betalinga frå organsitjobben var ikkje nok å leve av for Udbye og familien, og difor måtte han fortsette i lærarjobben og.

## 2. Første utanlandstur og nye impulsar

Udbye fekk i 1851 reise på sin første studietur ut i Europa, nærmare bestemt til Leipzig. Martin Andreas hadde ikkje stor lønn frå verken organist- eller lærarjobben, og på grunn av dette fekk han økonomisk støtte frå rikare bybuarar. Fru Gram gav Udbye ei gåve på 100 spesidalar, og David Gram bidrog med eit rentefritt lån på 200 spesidalar.<sup>19</sup> Dette tilsvara ca. 1200 kr.<sup>20</sup> Med dette kunne Udbye reise til Leipzig, ein by svært sentral for den vestlege kunstmusikken og ein populær studiestad som fleire norske komponistar reiste til, blant desse Edvard Grieg nokre år seinare. No fekk Udbye ei musikkutdanning han ikkje hadde fått i Noreg, og han fekk to kjende lærarar: Moritz Hauptmann, som hadde vore elev av Felix Mendelssohn, og Carl F. Becker, organist ved St. Nikolai-kyrkja og lærar ved

---

<sup>17</sup> Thaulow 1919: 660

<sup>18</sup> Thaulow 1919: 660

<sup>19</sup> Thaulow 1919: 660

<sup>20</sup> I følge Norges Bank tilsvara 1 spesidal 4 kroner i dag.



konservatoriet.<sup>21</sup> Med desse som lærarar i teori, orgelspel og song, fekk Udbye fordjupa seg og studert det han ikkje fekk i heimbyen.

Når Udbye studerte i Leipzig komponerte han meir. Som ein kan sjå i oversikta over komposisjonane hans, komponerte han sin *Første Kvartet for 2 Violiner, Viola & Violoncel* op. 1, i 1851. Denne vart utgitt året etter av Schubert & Komp., eit forlag i Hamburg.<sup>22</sup> Arvid Vollsnes skriv i *Norges Musikkhistorie* at dette var noko som vekte oppsikt i hovudstaden, og at folk byrja å legge merke til Udbye. Ein av dei var komponisten Halvdan Kjerulf (1815-1868), som visstnok skal ha skrive om verket i dagboka si. Han skreiv at kvartetten «(...) vidner om meget Talent; flyder godt og har flere gode Tanker; især Scherzoen».<sup>23</sup> Dette er den mest positive omtalen Udbye ville få frå Kjerulf, då Kjerulf sine meiningar om musikken til Udbye ikkje vart betre med åra.

Når Udbye etterkvart vende tilbake til Trondheim i 1851, tok han jobb som songlærer ved katedralskolen i byen. Her møtte han rektor Carl Arnoldus Müller (1818-1893), som seinare vart ein kunstnarisk samarbeidspartar, og saman skreiv dei operaen *Fredkulla* (1858). Müller var også trønder, men hadde ein heilt anna bakgrunn enn Udbye. Han var ein lærd mann som omsette store litterære verk til norsk. Han hadde budd og jobba som rektor i hovudstaden i fleire år fram til 1851, og når han kom tilbake til Trondheim vart han visespreses i Det kongelige norske Videnskabers Selskab. Seinare flytta Müller tilbake til Kristiania og vart suppleant til Stortinget (1868), og seinare medlem av gasje- og pensjonskomiteen (1871). Han vart også rektor ved Kristiania katedralskole, medlem av Christiania Theater sitt styre i åra 1875-1879,<sup>24</sup> og fekk St. Olavs Orden i 1882.

Jobben som songlærer hadde Udbye lenger enn han ville sjølv, då moglegheitene for å jobbe med musikk var svært få, nær ikkje-eksisterande for ein som han, med unntak av organistjobben. Tore E. Wisth observerer at ei songlærarstilling slik Udbye hadde var «en redelsfull oppgave for den som hadde satt seg andre mål og hadde evner i seg til noe ganske annet.»<sup>25</sup> Udbye hadde høgare ambisjonar både som komponist og yrkesmusikar, noko som vart tydeleg dei neste åra av livet hans, men songlærarjobben og organiststillinga gav han ei stabil inntekt som ein mann i hans posisjon med familie var avhengig av. Samstundes med songlærar- og organist-jobben, var han ei kort periode i 1854 med i teaterorkesteret ved Trondhjems Teater. Dette var truleg ikkje ei fast stilling, då kjeldene viser at han berre var

---

<sup>21</sup> Adresseavisen 1858a: 5

<sup>22</sup> *Fortegnelse over mine Kompositioner*

<sup>23</sup> Vollsnes 2000: 340

<sup>24</sup> UiO 2017

<sup>25</sup> Wisth 1967: 309

lønna i 1854, samstundes som Henrik Ibsen med sitt teaterkompani vitja Trondheim.<sup>26</sup> Sidan Udbye skreiv sine første sceneverk i 1855, kan dette ha vore inspirerande for Udbye, eller vore ei nyttig erfaring for hans vidare virke som komponist. Det er mogleg at Ibsen og Udbye møtte kvarandre under dette besøket. Dei vart i følgje Udbye sine born gode vener, og møtast på Hotel d'Angleterre i Trondheim der dei drakk saman, og drøfta kunstnariske eller politiske problem.<sup>27</sup> Moglegheita for eit kunstnarisk samarbeid kom nokre år seinare.

Ut på 1850-talet skreiv også Udbye meir musikk. Han skreiv både op. 4 *28 Sange for tre lige Stemmer* og op. 5 *10 firestemmige Mandssange* i 1854.<sup>28</sup> I 1855 skreiv han sin andre og tredje kvartett, og fullførte *Otte Smaastykker for Cello & Pianof[orte]*. Op. 9, *Tre Sange for een Stemme med Ledsagelse af Pianof[orte]* vart også fullført dette året.

I 1855 byrja Udbye også på sine første sceneverk. I 1855 og 1856 komponerte han musikk til to syngjespel, *Lördagskvellen* og *Prinsesserne*. Partituret til *Prinsesserne* er å finne på Gunnerusbiblioteket, men det er førebels uklart kvar partituret til *Lördagskvellen* er.<sup>29</sup> Utanom dette finst det dessverre svært lite informasjon om desse syngjespela, og ingen av kjeldene nemner om dei har blitt framført. I Udbye si oversikt over komposisjonar ser det heller ikkje ut som at notematerialet har blitt utgitt, sidan det ikkje er oppført i oversikta (sjå vedlegg).

### 3. Fredkulla og fleire studieturar

Frå midten av desember 1857 til januar 1858 komponerte Udbye musikken til det som vart Noregs første opera, *Fredkulla*. Grunnen til at Udbye og Müller tok fatt på eit operaprojekt er ukjend og ein kan berre spekulere i kvifor dei byrja på det. Det er nok usannsynleg at dette var eit bestillingsprosjekt, for då kan ein nesten rekne med å ha funne bevis blant materialet i Gunnerusbiblioteket, eit brev eller liknande, og noko slikt er ikkje funne. Det er godt mogleg at dette var noko dei hadde lyst til å skrive, sidan både Udbye og Müller hadde erfaring med sceneverk frå før,<sup>30</sup> og dette kan ha vore eit forsøk på å vise kva dei kunne, at dei var gode nok til å skrive i slike store former. Dette gjaldt kanskje spesielt Udbye, som i motsetnad til Müller, ikkje hadde fått framført sine eigne sceneverk. Musikken i operaen blir det ofte tala om i positivt ordlag, i motsetnad til teksten. Den har fått mykje, om

---

<sup>26</sup> Øisang 1941: 90

<sup>27</sup> Kwetzinsky 1963: 2

<sup>28</sup> *Fortegnelse over mine Kompositioner*

<sup>29</sup> Eg har ikkje hatt moglegheit til å sjå på partituret av *Prinsesserne*.

<sup>30</sup> Müller hadde fått framført to verk i Trondheim, *Clara Raphael* og *Ægtemand og Frier*, før arbeidet med *Fredkulla* byrja. Sjå meir i kapittel 2.

kanskje utfortent, kritikk. Både Udbye og Müller hadde som nemnd noko erfaring med sceneverk frå tidlegare, men dette var deira første prosjekt saman og første gong dei arbeidde med eit prosjekt i så stor skala. Det er kjent at Müller skreiv skodespel før han skreiv librettoen til *Fredkulla*.<sup>31</sup>

*Fredkulla* er ein opera på to akter med fullt orkester etter den tidas standard, ni solistar der dei fleste har eit solo-nummer eller parti, duettar, kvartettar og fleire nummer med kor, som venta i ein opera frå den tida. Sjølv om Udbye hadde skrive syngjespel og verk for orkester og songarar (både kor og solistar) tidlegare, var dette truleg eit av, om ikkje det største, prosjekta han gjennomførte. Alt dette vart komponert i løpet av siste halvdel av desember 1858 og byrjinga av januar 1858.<sup>32</sup> Handlinga er basert på delar av saga om kong Magnus Berrføtt, då særleg om spenningane mellom Noreg og Sverige grunna strid om kven som hadde rett på landområda rundt Gøta-elva, og dette vart løyst med giftarmålet mellom norske kong Magnus og den svenske prinsessa Margrethe. Med dette som bakgrunnsteppe hadde Müller og Udbye høve til å dikte vidare på politiske konflikhtar og meir personlege forhold mellom karakterane.

Tida etter operaen var ferdigkomponert må ha vore god for Martin Andreas. I januar og februar 1858 vart fleire utdrag frå operaen framført i Trondheim, og fleire av desse fekk gode meldingar i aviser og gode tilbakemeldingar frå publikum. I januar vart ouverture og alle ariar framført i Trondhjems teater,<sup>33</sup> og 8. februar 1858 kunne trondheimspublikummet høyre ouverturen for firehendig piano, ein sopran-arie, ein bass-arie og ein duett for to sopranar under Georg Rostad sin konsert.<sup>34</sup> Ein kan lese meir om framføringshistorikk i kapittel 2.

Etter nokre månader med framføringar av musikk frå *Fredkulla* og skryt i avisene, møtte Udbye eit stort nederlag. Nederlaget handla om at Udbye ikkje fekk jobben som domorganist. I Adresseavisen frå 22. juni 1858 kan ein lese om dette. Der kan ein blant anna lese at stiftsdireksjonen tydeleg føretrakk trøndaren Just Lindemann, tidlegare organist i Kristiansand, framføre ein av byens allmugeskulelærarar. I avisa kan ein lese at folk i Trondheim var svært overraska over stiftsdireksjonen sitt val, og dei oppmoda stiftsdireksjonen til å

---

<sup>31</sup> Det hadde vore spennande å sjå på *Prinsesserne* og dei andre syngjespela til Udbye og sjå dei saman med *Fredkulla*, men grunna koronapandemien var Gunnerusbiblioteket stengt i periodar, og i andre periodar var eg ikkje i Trondheim. Dessutan er hovudfokuset *Fredkulla*, og eg ville difor ikkje gå så mykje inn på dei andre syngjespela, då eg visste at eg trengte plassen i oppgåva til *Fredkulla*.

<sup>32</sup> Meir om *Fredkulla* kan ein lese i kapittel 2, *Fredkulla* og «det norske».

<sup>33</sup> Parmer 1967: 169

<sup>34</sup> Adresseavisen 1858b: 3

offentliggjøre Sagens Dokumenter, om muligens derved Publikum kunde vindes for den Anskuelse, som nu tvertimod Alles Forventning og Ønske er gaaet igjennem. (...) det vil være baade i dens egen og i den nu ansatte Organists Interesse, at den eftersom Opfordringen; thi ingen av Parterne kan være tjent med at Publikum, som Sagen nu staar, holder sig overbevist om, at der her er begaaet en stor og ualmindelig Urætfærdighet.<sup>35</sup>

Oppmodinga til å offentliggjere saksdokumenta for at folket skulle få sjå at prosessen hadde gått skikkeleg føre seg og at det rette valet hadde blitt gjort, seier litt om responsen frå folk i Trondheim då Udbye ikkje fekk jobben. Vidare nemner dei Lindemann sine attestar som sjølv sagt framhev kvalifikasjonane hans, men desse har heller ikkje blitt offentliggjort. Når dei vidare nemner Udbye, skriv dei blant anna at denne stillinga må vere høgt ønska av Udbye, då han med denne hadde fått jobba utelukkande med musikk, noko han ikkje kan på dette tidspunktet, og er avhengig av jobben som lærar saman med organistjobben i Hospitalskirken. Forfattaren av innlegget nemner Udbye sine attestar frå Hauptmann og Beder, og siterer dei. Becker, som sjølv var organist, skriv at

Hr. Udbye efter min fulde Overbevisning er istand til paa en udmærket Maade at udføre en Organists Forretninger (...) og at den Menighed som ønskes til lykke, som besidder Hr. Udbye som saadan.<sup>36</sup>

Vidare kan ein lese at innsendaren meiner der er fleire fleire punkt som talar til Udbye sin fordel. Det første var at han utan denne stillinga var dømd til å fortsette i ein jobb som stiftsdireksjonen kunne fri han frå ved å gje han organiststillinga, og då kunne han fritt få arbeide med talentet sitt. Det andre var at dette kan vere forframminga han ikkje kan få i allmugeskulen, som han i 20 år har jobba i. Vidare skriv innsendaren at det ser ut som at Udbye ikkje kan ha vore meir enn ein allmugeskulelærar i stiftsdireksjonen sine auge. Det tredje punktet var at dei meiner at som komponist er Udbye langt framføre Just Lindemann.

Lægger da Geniet og Talentet intet Lod i Vægtskaalen her, saaledes at Hr. Udbye, dygtig Orgelspiller, dygtig Theoretiker, og allerede anerkjendt produktivt Talent, Intet skal have forud for Hr. Lindemann, dygtig Orgelspiller og dygtig Theoretiker? (...) Skulde det altsaa ikke være af noget Værd, om vor Kroningskirke, som der tales om, idet den fik den bedste Organist, - og efter hvad før er sagt, antages der ikke at være nogetsomhelst Bevis tilstede for at Kirken hadde faaet en mindre god

---

<sup>35</sup> Adresseavisen 1858a: 5

<sup>36</sup> Ibid

end den bedste ved at have modtaget Hr. Udbye – ogsaa hadde faaet den indtil Videre mest lovende, og da vi jo ikke have Grund til andet end at stole paa disse Løfter.<sup>37</sup>

Udbye hadde altså stor støtte i Trondheim, og var anerkjend for sitt talent. Likevel kan ein stille spørsmål ved teksten. Innsendaren av teksten til Adresseavisen er ukjend, og dette påverkar korleis ein tolkar informasjonen. Når innsendaren har skrive at Udbye har både geni og talent er det noko heilt anna dersom dette kjem frå nokon som ikkje kjenner Udbye, men dersom det for eksempel var Müller som hadde forfatta dette, hadde det kanskje ikkje vore så overraskande. Dette kan ein berre spekulere i. Uansett er innsendaren ein som meiner Udbye har talent.

han [Udbye] er i vor Midte; han er et Talent, som, om end vor By kun har gjort livet for at fremhjælpe det, dog har arbeidet sig frem blant os; han er kjendt af os og begynnder at faa et Navn, som han vil bære frem; og det maatte være ham kjær at bære det frem fra os, ligesom det maatte være os fjærnt, om saa kunde ske. Vi mene, at det er hjerteløst at sige til en saadan Mand, at han kan drage herfra.<sup>38</sup>

Innsendaren avsluttar med å oppmode stiftsdireksjonen igjen om å offentliggjere opplysningar om saka, slik at folket kan få vite kvifor Udbye vart sett til side. Dette seier noko om at folk i Trondheim kjende til Udbye og ville at han skulle få denne jobben. Dette er nesten overraskande med tanke på at Just Lindemann også var frå Trondheim og kom frå ei svært kjend musikarslekt. At Martin Andreas ikkje fekk organistjobben var det første av fleire tilfelle der han vart, etter folk si meining, urettferdig forbigått eller sett til side. Meir om dette seinare.

Etter at organistjobben glapp, søkte Udbye på eit offentleg stipend på 300 spesidalar. Stipendet og gåver frå velyndarar i Trondheim vart brukt på ein ny studietur. Denne gongen reiste han til Berlin, Leipzig, Dresden, Wien, München, Erlangen og London.<sup>39</sup> I London møtte han John Francis Cole som vart ein god ven som Udbye brevveksla med i fleire år. Cole oppmoda til og med Udbye til å kome til London og arbeide med komposisjonane sine der, då han var sikker på at folk der ville like musikken hans.<sup>40</sup> I følgje Vollsnes skreiv også Cole nokre av tekstane til Udbye sine songar,<sup>41</sup> og Udbye presenterte også musikk til Cole.

---

<sup>37</sup> Adresseavisen 1858a: 5

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Thaulow 1919: 660

<sup>40</sup> Brev frå J. F. Cole, 24. september 18[uleseleg], Gunnerusbiblioteket.

<sup>41</sup> Vollsnes 2000: 341

Turen starta i Dresden, og Martin Andreas reiste deretter rundt i Bayern for å studere kyrkjemusikk, i følgje Vollsnes.<sup>42</sup> Det var også her han vitna spenningane mellom dei to retningane i tysk kunstmusikk på den tida, mellom dei konservative romantikarane og dei som høyrde til den ny-tyske retninga.<sup>43</sup> Udbye var ikkje einig i at høgdepunktet hadde blitt nådd med Mozart, Beethoven og Haydn, og Vollsnes skriv at Martin Andreas «hadde mer sympati for nytyskernes programmusikalske ideer».<sup>44</sup> Som kjent hadde Udbye studert mykje musikk av Mozart og henta inspirasjon frå den, så der må ha vore noko i musikken han likte til trass for at han meinte at høgdepunktet ikkje hadde blitt nådd med Mozart og kompani.

Mens Udbye var på tur skreiv han under ei kontrakt med forlaget C. F. Kahnt i Leipzig. I kontrakta står det at forlaget vil publisere *Otte Smaastykker for Cello og Pianoforte*.<sup>45</sup> og ouverturen til *Fredkulla* for piano.<sup>46</sup> Kombinasjonen av ei handskrift som er vanskeleg å lese og at det er på tysk, gjer at det er meir informasjon i kontrakta som eg ikkje har klart å lese. Som nemnd tidlegare hadde allereie nokre av Udbye sine verk blitt utgitt i Hamburg og Leipzig, så dette var ikkje første gongen verka hans vart publisert utanfor Noreg. Dei andre verka som vart utgitt etter dette kom for det meste ut på Andersens Enkes Forlag i Trondheim. Dette forlaget gav også ut fleire av songsamlingane Udbye sette saman til bruk i skulen.

Då Udbye kom heim frå denne turen kunne ein lese i Morgenbladet at *Fredkulla* skulle oppførast på det norske Theater i Kristiania, også kalla Kristiania norske Theater. Ein kan også lese at operaen først vart tilbode Christiania Theater, men at dei ikkje såg seg i stand til å framføre den. Materialet har også blitt sendt til det kongelige Theater i København av ein professor J. P. E. Hartmann. Direksjonen ved Christiania Theater likte musikken, men beklaga at økonomien hindra dei frå å setje den opp. Avisnotisen avlsuttast med at «Vi haabe nu, at det norske Theaters Kræfter maa strække til for at give Stykket en saa værdig Udførelse, at Publikum kan gjøre et behageligt Bekjendskab med dette smukke og efter Kyndiges Dom gedigne Musikværk.»<sup>47</sup>

Etter det som måtte ha vore ei skuffande oppleving i å ikkje få organistjobben i Nidarosdomen, opplevde Udbye fleire nedturar i 1860. Jobben som kapellmeister ved Trondhjems teater var ledig, men her fekk tyske Bernhard Fexer jobben. Fexer tok også

---

<sup>42</sup> Vollsnes 2000: 341

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> I kontrakta på tysk vart det kalla *Acht Stücke für Pianoforte und Violoncelle*

<sup>46</sup> *Ouverture für Oper Fredkulla für [uleseleg] Pianoforte*

<sup>47</sup> Morgenbladet 1859: 3

etterkvart over songforeininga Udbye hadde leia, han fekk rett og slett sparken. Eit større nederlag kom då Karl XV skulle kronast i Nidarosdomen i juni 1860. Halvdan Kjerulf hadde blitt spurt om å skrive kroningsmusikken, men takka nei. Då hoffmarskalken foreslo å gje jobben til Udbye, tvila Kjerulf no på Udbye sitt talent. Han gjekk over sørgekantata Udbye hadde skrive i høve kong Oscar 1. sin død, og bestemte seg deretter for å gje jobben til den tyske komponisten Carl Arnold, som budde og arbeidde i Noreg. Udbye fekk tilbod om å skrive inngangsmarsjen, men takka nei til dette.<sup>48</sup>

Nok ein gong kom Adresseavisen til Udbye sitt forsvar. Komponisten sin nasjonalitet var ein diskriminerande faktor, då dei ikkje kunne skjønne kvifor ein nordmann måtte vike for ein «utlænding som Arnold»,<sup>49</sup> dei ville heller ha ein norsk komponist. Forfattar Aasmund Olavsson Vinje sto på Udbye si side og i hans *Ferdaminni fraa Sumaren 1860* kan ein lese det han skriv om Udbye.

han har gravi seg frametter i sine få fritimar og har lært både levande språk og den musikalske språklæra (generalbas). (...) Han hev alt skrivi mykje musikk, og musikkjennarar seier at der er mykje godt og mangt av all denne mengd; og no vert han ogso meir spela og imillom sungen. Der er soleis von til at han ein gong fær løn for sitt utrullege strev.<sup>50</sup>

Til trass for nyleg motgang, fantes det viktige kulturpersonar i Noreg som hadde tru på Udbye. Ein kan sjå at hans rykte som operakomponist hadde spreidd seg utanfor Trondheim då han i juli 1861 fekk Udbye eit brev frå sjølvaste Henrik Ibsen. Ibsen ville skrive ein operatekst og spurde Udbye om kan kunne vere villig til å komponere musikken, «Da deres Navn som Komponist har en bedre Klang end nogen Andens her til lands vilde det være mig en Ære».<sup>51</sup> Ibsen sende nokre scener og gav beskjed om at resten av manuskriptet snart skulle sendast. Teksten handla om Jostedalsrypa, og hadde tittelen *Fjeldfuglen*. Ibsen sendte aldri resten av teksten, og samarbeidet vart det ikkje noko meir av.

#### 4. Oppturar

Etter nokre år med motgang opplever Udbye nokre år med medvind på 1860-talet. 18. og 20. mars 1863 blir verket *Magnus den Gode* framført i Trondhjems teater. Verket hadde

---

<sup>48</sup> Vollsnes 2000: 341-343

<sup>49</sup> Vollsnes 2000: 342

<sup>50</sup> Vinje 1920: 149

<sup>51</sup> Brev frå Henrik Ibsen, 18. juli 1861, Nasjonalbiblioteket.

ein tekst av Johan Brun, under pseudonymet J.<sup>52</sup> Året etter blei enda eit syngjespel som kanskje er det mest kjende, *Hjemve*, oppført på Christiania Theater.<sup>53</sup> Syngjespelet vart møtt med blanda reaksjonar, der Halvdan Kjerulf kalla det «Flittigt Arbeide uden Aand», mens Morgenbladet rosa Udbye for tonespråket. *Hjemve* blei ikkje framført mange gonger, og teateret bestemte seg for å ikkje betale Udbye for verket. I eit brev skreiv teaterdireksjonen at dei ville betale han for musikken, «hvis ikke Theatrets pekuniære Forfatning derfor havde været til Hinder».<sup>54</sup> Ikkje berre medvind for Udbye altså. Neste gong noko av Udbye vart framført ved teateret, var i 1870, då syngjespelet *Junkeren og Flubergrosen* vart framført der.<sup>55</sup>

I 1863 kom det likevel ein opptur. Dette året vart den femte store songarfesten arrangert i Bergen. Dette var eit songarstemne der mannskor frå heile Noreg kunne ta del og syngje for kvarandre. Songarfesten gjekk over fleire dagar og hadde både ein opnings- og ein avslutningskonsert. Her vart Udbye si kantate *Dagen er oppe* framført av eit stort felleskor frå Bergen. Som ein kan lese i oversikta over komposisjonar, var *Dagen er oppe* op. 25 for mannskor, solist og orkester.<sup>56</sup> Vollsnes legg til at verket var for kvartett, tersett og resitasjon, og dette kan tyde på seksjonr med kvartett- og tersett-song. Denne kantaten vart ein stor suksess, og blant publikum i salen var Henrik Ibsen, Ole Bull og Bjørnstjerne Bjørnson. Det at slike figurar var tilstades og vitna Udbye sin suksess, må ha vore stort for Udbye. Dei var på det punktet godt etablerte i norsk kulturliv, og hadde stemmer som vart lytta til. Sett med dagens auge gjer dette at ein kan plassere Udbye saman med tre personar som utan tvil er meir kjende enn Udbye sjølv, og for ikkje å seie at dei legitimerer hans suksess, er dette i allefall med på å vise at Udbye hadde ei tilknytning til nokon av dei aller største namna innfor norsk kultur på 1800-talet. Så skal det også nemnast at Udbye og Ibsen hadde kjend kvarandre i minst to, kanskje så mykje som ni år, føre dette.

På grunn av responsen frå publikum vart kantaten framført to gonger.<sup>57</sup> Det rapporterast om ståande applaus for Udbye, og ein kan lese om denne kantaten i Bergens Tidende frå 19. april 1869 i ein artikkel om Udbye, der dei skriv at Udbye måtte «siges at være den norske af alle vore norske Komponister».<sup>58</sup> Dei skriv at dette er eit stort lovord,

---

<sup>52</sup> Øisang 1941: 127

<sup>53</sup> Henriksen 1983: 49

<sup>54</sup> Vollsnes 2000: 344-45

<sup>55</sup> Morgenbladet 1870: 3

<sup>56</sup> Denne er tilgjengeleg både fysisk i Gunnerusbiblioteket, og digitalt.

<https://ntnu.tind.io/record/107985#?c=0&m=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-135%2C-1%2C5933%2C4272>

<sup>57</sup> Vollsnes 2000: 344

<sup>58</sup> Bergens Tidende 1869: 2



men han har fortent det, og at ingen anna norsk komponist har så langt kunne ta denne tittelen frå han.<sup>59</sup> I 1869 då artikkelen vart skriven var Udbye 49 år, og hadde komponert 42 opus i tillegg til fleire songar som utkom i songsamlingar. Komponisten som i seinare tid har blitt Noregs nasjonalkomponist, Edvard Grieg, var berre 26 år gammal, men hadde året før kome ut med sin pianokonsert i a-moll. Likevel var Udbye den norskaste av dei norske.

Udbye fortsette å arbeide som songlærer. Det er også godt mogleg at han underviste i dei andre instrumenta han sjølv kunne, noko Harald Herresthal skriv om. Han nemner blant anna Caroline Müller frå Trondheim, som var dotter til Carl A. Müller,<sup>60</sup> som i følgje Herresthal er ein av dei første kvinnelege norske fiolinistane vi kjenner til. Ho fekk fiolinundervisning frå ho var elleve år gammal av Udbye. Han var læraren hennar i fire år før ho reiste til Kristiania, og etter nokre år der reiste ho vidare til Stockholm for å studere ved konservatoriet. Caroline Müller spelte fleire konsertar i Kristiania, og på denne tida var det ikkje vanleg at norske kvinner spelte fiolin på offentlege konsertar.<sup>61</sup> I Gunnerusbiblioteket ligg to brev frå Caroline til Udbye. I eit av dei, datert 12. mars 1876, skriv ho om korleis ho har det som student ved konservatoriet og kven professorane hennar er. Ikkje minst takkar ho Udbye for fiolinen han har gitt henne («(...) jeg syns det er så altfor snilt af dem at de virkelig vil forære mig violinen»)<sup>62</sup>. Brevet er skriven om lag fire år etter Caroline reiste frå Trondheim, og det at ho skriv slik til han gjev eit anna bilete av Udbye enn det ein får frå andre kjelder. Han framstår mildare slik ho skildrar han, og ein kan tru at dei har hatt eit godt forhold, sidan Caroline skriv til han fleire år etter han var læraren hennar.

Udbye måtte fortsette som lærar og organist i Hospitalskirken i nokre år til. I 1869 skjedde det ei lita endring. No vart Udbye nemleg organist i Vår Frue kyrkje, ei mykje større kyrkje enn Hospitalskirken. Oversikta over komposisjonar viser at Udbye skreiv fleire verk for orgel dei siste åra han var ved Hospitalskirken, og fekk dei utgitt i 1869. Blant orgelverk i denne perioden finn ein op. 36, *50 Preludier for Orgel eller Fysharmonika*, og op. 37, *50 Preludier for Orgel eller Fysharmonika*, begge er datert 1867, og vart utgitt i 1869 i Stockholm. I november 1867 komponerte Udbye *Julekantate for kor og orgel*, op. 38. Dette var den siste av Udbye sine orgelkomposisjonar i følgje oversikta hans, men

---

<sup>59</sup> Bergens Tidende 1869: 2

<sup>60</sup> I Herresthal 1992: 218 kan ein lese at etter ho gifta seg heitte ho Caroline Schønning, og i Gunnerusbiblioteket fins det ein bryllaupsinvitasjon der Carl Müller og kona inviterer Udbye og kona til Caroline sitt bryllaup, der ho skal gifte seg med ein Jakob Schønning.

<sup>61</sup> Herresthal 1992: 218

<sup>62</sup> Brev frå Caroline Müller, 12. mars 1876, Gunnerusbiblioteket.

Gunnerusbiblioteket har ei samling med orgelverk som er datert til 16. mai 1880, men dei fleste ser ut som hans arrangement av salmar.

## 5. Udbye i norsk musikkliv

Artikkelen i Bergens Tidende den 19. april 1869 nemnd i førre delkapittel skriv mykje om Udbye. Dei kallar han den norskaste av alle komponistar, og ingen andre har kunne ta den tittelen så langt. Som nemnd komponerte Grieg i denne perioden, og artikkelforfattaren samanliknar Udbye og Grieg, og ser på skilnadar mellom dei lenger nede i artikkelen, som blir sitert nedanfor. Her er det verdt å merke at artikkelforfattaren nemner at Udbye har eit forsprang på Grieg når det gjeld å bruke «nationale Musikelement».

Det svarer saa til nu, at vi have en, der kan folkets Merkesmand for dem, som arbeide i det ene Tonelag, nemlig Edvard Grieg, og en derkan kaldes for Merkesmand for dem, som arbeide i det andet, nemlig Udbye. Hr. Grieg har nylig faaet en vakker omtale i «Norsk Folkeblad», en Omtale, som vi fuldtvel erkjende som berettiget forsaavidt betræffer dens Hensætten af Grieg paa hans eget Standpunkt, men ikke, hvis man med det samme ogsaa skulde villet have ham betegnet som den, der ogsaa bedst har begrebet Forstaaelsen af vort egentlig talt nationale Musikelement; thi da har utvilsomt Udbye et betydeligt Forsprang for ham. Det var dog ikke her Hensigten at brage Paralleller mellem nogen, men blot at omtale Udbye paa hans Standpunkt. Dette er netop Folkets, Nasjonens, medens Grieg efter vor Formening netop er Salonens, eller – for at bruge en Sammenligning – Griegs er Welhavens medens Udbyes er Vinjes.<sup>63</sup>

Gjennom å trekke parallellar mellom Grieg og Welhaven, og Udbye og Vinje, blir dei sett inn i ein større kontekst av norsk kulturliv på den tida, der idear om det norske var i fokus i alle kunstretningar. Udbye blir i denne samanhengen sett i bås med Vinje, som var ein stor forkjempar for det norske språket i norsk diktning og scenekunst, og Grieg blir gruppert med Welhaven, som var meir venleg til det danske. Det er også interessant å merke seg at dei knytt Grieg til «Salonen», då han hadde skriva ein del musikk for mindre ensemble, som for eksempel songane for ei stemme og piano, fiolinsonater og mykje klavermusikk, mens Udbye på den andre sida hadde skriva fleire i store former for store besetningar.

Udbye og Grieg møtte kvarandre igjen, denne gangen musikalsk, på ein konsert i 1870. Her kunne ein oppleve Grieg sin pianokonsert i a-moll og Udbye sitt syngjespel

---

<sup>63</sup> Bergens Tidende 1869: 2

*Junkeren og Flubergrosen*.<sup>64</sup> Dette syngjespelet vart framført fleire gongar ved teateret i januar 1870. Alf Henrik Henriksen skriv i si hovudfagsoppgåve *Musikalsk virksomhet ved Christiania Theater fra 1850 til 1877* frå 1983, at *Junkeren* vart teke godt imot av meldarar både i Morgenbladet og Aftenbladet.<sup>65</sup> *Junkeren* vart ikkje framført igjen.

Dei neste åra vart fleire nye og gamle sceneverk framført i Trondheim. Ved Trondhjems teater 3. november 1872 vart *Heimferdskvelden* framført, eit verk for solist(ar), kor og orkester, med ein tekst av hans Mo. Ole Øisang skildrar det som eit sangspel i ei akt,<sup>66</sup> men verket er ikkje oppført i Udbye si oversikt over komposisjonar. Notematerialet er tilgjengeleg i Gunnerusbiblioteket. Den 12. juni 1874 vart *Islændinger i Norge* framført, og vart truleg ikkje framført fleire gongar. Notematerialet er tilgjengeleg i fleire utgåver ved Gunnerusbiblioteket. Den 18. januar 1875 vart syngjespelet *Hjemve* framført i Trondheim, etter oppføringa ved Christiania Theater i 1863.<sup>67</sup> Dette viser at det er fleire syngjespel med tilgjengeleg notemateriale som ein kan forske vidare på.

I 1875 høyrer vi om *Fredkulla* igjen. Udbye skreiv eit brev til direksjonen ved Christiania Theater 10. november 1875, der han spurde om teateret no kunne oppføre operaen. Han skriv at då han sendte notematerialet tidlegare var mangelen på musikalske krefter grunnen til at den ikkje vart oppført. Udbye har no merka seg gjennom blant anna offentlege uttalelsar at ein mangel på musikalske krefter ikkje lenger er eit hinder for ei oppføring. Difor tillèt han seg å vende seg til teaterleiinga og spør om dei har gjort seg kjend med operaen, og om dei ville setje den opp for eit passande honorar. Den 22. november får Udbye eit brev frå formannen i teaterdireksjonen der han skriv at teateret sin kapellmeister var i Trondheim sommaren 1875, og vart oppmoda til å kontakte Udbye for å få sjå notane til *Fredkulla* for å gjere seg kjend med den og avgjere om den kunne framførast på teateret. Kapellmeisteren hadde visstnok ikkje treffe Udbye sjølv, og fekk nokon andre til å tale Udbye si sak. Sist spør dei om dei kan få sjå på musikken og teksten, og direksjonen vil så ta kontakt med Udbye seinare.<sup>68</sup> Udbye svarte på dette brevet ei veke seinare, den 29. november. I dette opplyste han om at det finst to partitur av *Fredkulla*, og avskrifta (ein mogleg kopi av originalmanuskriptet i Udbye si hand), har nokon andre for augneblinken. Vedkommande skal vidaresende det til teaterdireksjonen og Udbye vil få beskjed når det har kome fram.<sup>69</sup> Om noten vart sendt til

---

<sup>64</sup> Morgenbladet 1870: 3

<sup>65</sup> Henriksen 1983: 81-82

<sup>66</sup> Øisang 1941: 145-46

<sup>67</sup> Øisang 1941: 149

<sup>68</sup> Brev frå teaterdireksjonens formann, 22. november 1875, Gunnerusbiblioteket.

<sup>69</sup> Ibid.

Trondheim er uklart, men det tok uansett ikkje lang tid før noten skulle tilbake til teateret, då *Fredkulla* skulle setjast opp i 1877, heile 19 år etter den var ferdigkomponert.

I byrjinga 1877 skulle endeleg *Fredkulla* få si premiere, dette på Christiania Theater. Det er ikkje klart kvifor *Fredkulla* skulle framførast akkurat då, 19 år etter den var ferdigkomponert, men Carl Müller kan ha hatt ei rolle i dette. Han hadde flytta attende til Kristiania på slutten av 1860-talet, og mellom 1875-1879 var han medlem av direksjonen ved Christiania Theater. Det kan med andre ord vere grunnen til at *Fredkulla* skulle framførast akkurat då. Müller kunne ha nytta denne anledninga til å prøve å få eit verk han hadde bidrege til, oppført.

Førebuingar val i full sving og det nærma seg premiere tidleg i 1877. Kjeldane seier at når Udbye var på veg til hovudstaden for å vere med på dei siste musikalske prøvene, fekk han beskjed om at det hadde brote ut ein brann på teateret og at premiera vart avlyst. I Dagbladet frå 15. januar 1877 kan ein lese om brannen i teateret den ettermiddagen. Teksten byrjar så skummelt med «I Eftermiddag hjemsøgte Theatret af en heftig Ildsvaade».<sup>70</sup> Dagbladet fortel at brannen fór gjennom taket, over scena, og øydelagde garderobar og kostymar.<sup>71</sup> I Morgenbladet frå 9. februar 1877 kan ein lese eit brev frå Ludvig Josephson, leiaren av teateret, der han er optimistisk for vidare framføringar i teateret. Han skriv at allereie den 13. februar vil dei vere i stand til å framføre *Figaros Bryllaup*, og at *Fredkulla* eller *Trubaduren* kan vere klare til å framførast 1. mars.<sup>72</sup> *Fredkulla* vart ikkje framført.

Ein kan tenkje seg at denne premiera hadde vore ei stor oppleving for Martin Andreas. I privatarkivet etter Udbye ligg det ein invitasjon frå hans majestet kongen sin hoffmarskalk, leiaren av hoffet, til middag («Souper») på slottet onsdag 7. februar 1877, kl. 8.<sup>73</sup> Grunna datoen teateret brann (15. januar) og at Udbye reiste for å ta del i dei siste prøvene, kan det tenkjast at denne invitasjonen kom fordi *Fredkulla* skulle framførast ved teateret rundt denne tida. Dette var enda ein ting Udbye ikkje fekk oppleve.

I eit brev frå Udbye til direksjonen ved teateret, datert 24. mars 1877, skreiv Udbye at dersom der ikkje er nokon vidare planar for å setje opp *Fredkulla* denne sesongen eller neste, vil han ha tilbakesendt tekst og partitur.<sup>74</sup> Udbye får ikkje svar på dette brevet før i mai, der direksjonen skriv at dei har ikkje sendt tilbake partituret fordi dei enda ikkje har bestemt seg

---

<sup>70</sup> Dagbladet 1877: 1

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Morgenbladet 1877: 1

<sup>73</sup> Invitasjon til slottet, Gunnerusbiblioteket.

<sup>74</sup> Brev frå Udbye, 24. mars 1877, Nasjonalbiblioteket.

om det er mogleg å oppføre *Fredkulla* året etter.<sup>75</sup> Dersom det var aktuelt, ville dei ha materialet fram til då. Dette vart det ikkje noko av, og det markerer eit punktum for *Fredkulla* på Christiania Theater.

## 6. Seinare liv og karriere

Før *Fredkulla*-året 1877, var Udbye medlem i ein kommisjon som skulle vurdere Ludvig Mathias Lideman sine melodiar til salmeboka,<sup>76</sup> og på grunn av dette var Udbye i Kristiania hausten 1876. Udbye hadde hamna midt i «salmesongstriden», som handla om koralane si rytmiske form, med dei som ville ha koralane frå Martin Luther si tid tilbake på den eine sida, og dei som ville «oppfriske» med punkteringar og synkoper på den andre. Kommisjonen Udbye var med i skulle vurdere Ludvig Mathias Lindeman sine koralar for salmeboka. Lindeman var på side med synkoper og punkteringar, og den utnemnde kommisjonen hadde medlemmar som var på kvar si side. Av seks medlemmar var det to musikarar, det var Udbye og organist og komponist Otto Winter-Hjelm (1837-1931). Winter-Hjelm var sterkt imot Lindeman si behandling av salmane, og Udbye var ofte einig, men brukte ikkje like sterke ord som Winter-Hjelm.<sup>77</sup> I arkivet i Gunnerusbiblioteket ligg eit telegram frå Behrens til Udbye, datert april 1877. Det hadde seg slik at det kommisjonen hadde drøfta hadde hamna i avisene, og Udbye og Hjelm meinte at dette var forhasta. Behrens stilte Udbye spørsmål om ikkje betraktningane er underskrive og notisen korrekt.<sup>78</sup> Kva kommisjonen meinte hadde til slutt ingenting å seie, då kongen godkjende salmeboka utan meldingar frå kommisjonen.<sup>79</sup> Elles var Udbye og Behrens på god fot, og Behrens inviterte blant anna Udbye med til Studentersamfundet for toddy og song.<sup>80</sup> Det at Udbye vart invitert med i eit slikt arbeid, viser at nokon meinte at meiningane hans hadde verdi. I tillegg til å komponere sjølv, hadde han på dette punktet jobba som organist i 32 år, og var då godt kjend med musikken spelt i kyrkjene i Noreg.

Etter nedturen med *Fredkulla* i 1877, komponerte Udbye svært lite. I oversikta over komposisjonane hans kan ein sjå op. 45 *Islændinger i Norge*, eit verk for soli, kor og orkester, komponert i 1873 og deretter er det eit mellomrom på ti år til det neste. Op. 46 *Thröndernes Farvel for de bortdragne Gjæster*,<sup>81</sup> vart skrive for den store songarfesten i Trondheim same

---

<sup>75</sup> Brev frå Signe Gibelhausen 4. mai 1877, Gunnerusbiblioteket.

<sup>76</sup> Vollsnes 2000: 345

<sup>77</sup> Barkved 1936: 167

<sup>78</sup> Telegram frå Joh. Behrens, [mars] 1877, Gunnerusbiblioteket.

<sup>79</sup> Barkved 1936: 167

<sup>80</sup> Vollsnes 2000: 345-46

<sup>81</sup> Sjå *Fortegnelse over mine Kompositioner*

år. 17. til 21. juni deltok mannskor frå heile Noreg i songarfesten, og her var det musikk av Udbye på programmet. Under den første konserten 18. juni, song Arendal's Sangforening «I Stormen» av Udbye, med ein tekst av J. S. Welhaven.<sup>82</sup> Det er likevel avskjedskantaten som sett spor. *Tröndernes farvel til de bortdragende Gjæster* avsluttar heile songarfesten og var ein stor suksess, slik som den førre songarfestkantaten hans frå 1863.

Sjølv om Udbye ikkje komponerte mykje dei siste åra av livet sitt, jobba han fortsatt for å få musikken sin publisert. I eit brev frå Ole Olsen, som dreiv musikkhandel og instrumentfabrikk i Kristiania, datert 6. september 1878, legg Olsen fram prisen for trykkinga av instrumentstemma til Udbye sine *22 Stykker for Violincel [eller violin] og Piano*, op. 40.<sup>83</sup> I oversikta til Udbye skreiv han at desse stykka vart komponert i februar og mars 1868, og at dei i 1878 vart utgitt på forlaget til Ole Olsen.



Bileta er henta frå Trondheim Byarkiv og Spesialsamlingane sine nettsider.<sup>84</sup>

Udbye sitt siste verk, *Ensome Stridsmænd* frå 1889, er ikkje er oppført i katalogen hans, og det har blitt tolka av fleire som at det er slik han ser seg sjølv.<sup>85</sup> Dette, sett i samanheng med portretta av han der han sit med eit morskt uttrykk og armane i kryss, samt beretningane frå elevane hans om at han kunne bli riktig sint, er med på å gje eit bilete av Udbye som ein som kan ha vore vanskeleg å ha med å gjere. Difor blir brevet frå Caroline Müller spesielt, då ho verkar som å ha hatt eit godt forhold til læraren sin, og skriv blant anna

<sup>82</sup> Program til Store Sangerfest 1883, Gunnerusbiblioteket.

<sup>83</sup> Brev frå Ole Olsen, 6. september 1878, Gunnerusbiblioteket.

<sup>84</sup> [https://no.wikipedia.org/wiki/Martin\\_Andreas\\_Udbye#/media/Fil:Martin\\_Andreas\\_Udbye.jpg](https://no.wikipedia.org/wiki/Martin_Andreas_Udbye#/media/Fil:Martin_Andreas_Udbye.jpg) og <https://ntnu.tind.io/record/19074#?c=0&m=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-2021%2C0%2C6073%2C3149>

<sup>85</sup> Eggen 1921: 5

at ho vil takke for at han var så snill med henne. Desse breva gjev eit meir nyansert bilete, og viser at Udbye ikkje berre var sint og morsk, mot elevane sine og andre. Det var visstnok kjend at Udbye «hadde et oppfarende og vanskelig gemytt, til dels var han plaget av melankoli.»<sup>86</sup> Dette er heller ikkje overraskande når ein ser på korleis Udbye blir framstilt visuelt, ofte ser han svært morsk ut, som på biletet over. Udbye hadde vore i dårleg helse dei siste fire åra han levde, og var svært dårleg dei siste tre månadane.<sup>87</sup> Martin Andreas Udbye døyde 10. januar 1889. Dette vart rapportert i aviser over heile landet.<sup>88</sup>

Komponist Martin Andreas Udbye er idag afgaaen ved Døden hersteds, 69 ½ Aar gammel. Udbye har som Komponist været meget produktiv og hans Verker gaar op til 50, hvoriblandt mange større Instrumental- og Vokalkompositioner. Her i Trondhjem har han været ansat som Organist først ved Hospitalskirken og siden ved Frue Kirke.<sup>89</sup>

## 7. Ettermæle

Gravferda til Martin Andreas Udbye fann stad 18. januar 1889 i Vår Frue kyrkje, der han tidlegare hadde vore organist. I Thaulow si *Personalhistorie* blir gravferda skildra. Vår Frue var fullsett, og musikken som vart spelt var i stor grad komponert av Udbye. Organist Brønner spelte eit preludium, der han sjølv hadde arrangert motiv frå Udbye si store kantate frå songarfesten, etterfølgt av kvartetten frå same kantate. Det nemnast ikkje kva kantate av dei to Udbye skreiv for songarfestane det vart spelt frå. Kvartetten frå kantaten vart framført av eit samla kor frå byen sine mange songforeiningar som talte 800 songarar.<sup>90</sup>

Elles er det skildra at presten talte ved kista som låg «blomstersmykket i Koret.», og at presten framheva musikken til Udbye og merka spesielt at ein ofte kunne høyre Udbye spele i denne kyrkja. Vidare står det i Thaulow at «Han [presten] fremhævde hans store Gaver som Komponist og udtalte, at Udbyes Haab om at hans Værker vilde overleve ham, visselig gik i Opfyldelse. Det vidnede allerede denne talrige Forsamling om.»<sup>91</sup> Kista vart bore ut til tonar frå ein sørgemarsj og eit av Udbye sine preludium.

---

<sup>86</sup> Wisth 1967: 313

<sup>87</sup> Thaulow 1919: 661

<sup>88</sup> Sjå for eksempel Adressebladet 15. januar, Romsdals Amtstidende 15. januar, Bergens tidende 11. januar og Morgenbladet 11. januar 1889

<sup>89</sup> Morgenbladet 1889: 3

<sup>90</sup> Thaulow 1919: 663

<sup>91</sup> Thaulow 1919: 664

Forrest i det lange Tog, som nu satte sig i Bevægelse gennem en Menneskemasse paa flere Tusener, gik med florumvundne Faner 5 Sangforeninger og Trondhjems Latinskoles Elever samt Brigademusikken, der ledet af Hr. Knut Glomsaas spillede en anden Sørgemarsch af Udbye.<sup>92</sup>

Etter Udbye sin død har musikken hans vorte lite framført, og han har på sett og vis gått i gløymeboka. Likevel har Udbye og diverse jubileum blitt markert sidan han døyde. Den 12. september 1907 vart det avduka eit monument på Udbye si grav. Brigademusikken spelte ein sørgemarsj av Udbye, og deretter var det mannskorsong. Det vart haldt ein lengre tale om Udbye og hans liv som komponist som var prega av motgang og hardt arbeid for å nå gjennom. Ein av tinga som vart sagt, var at «(...) den erkjendelse av komponist Udbyes værd som musiker som ligger i reisningen av denne mindsten, kommer sent nu, 18 aar efter hans død. Men det er den samme utviklingsgang, som har gjort sig gjældende ogsaa her; - den bærer præg av vore smaa forhold, og har været baade besværlig og langsom.»<sup>93</sup> Talehaldaren går så langt som å seie at Udbye har heva seg til ein høg plass blant dei norske tonekunstnarane. Han sto med sikkerheit høgt lokalt på den tida, då dette monumentet vart «Reist av sangere og musikvenner i Trondhjem».<sup>94</sup>

Udbye sine jubileum har blitt markert i åra etter. I Adresseavisen frå 12. juni 1920 markerar dei det som ville ha vore 100-årsdagen til Udbye, ikkje er langt vekke.<sup>95</sup> Her nemner dei nokre svært interessante ting om Udbye. Dei skriv nemleg at han i 1858 fekk danna «en mandskvartet og i 1859 et orkester med kor».<sup>96</sup> Kva som skjedde vidare med desse, både i Udbye si levetid og etterpå, fortel ikkje kjeldene om. Vidare står det at

Trondhjem staar i taknemmelighetsgjæld til Udbye for det arbeide han har nedlagt for byens kulturelle liv. Som et uttrykk herfor blev der ogsaa av venner av hans kunst for nogen aar siden reist et mindesmerke paa hans grav paa Domkirkegaarden.<sup>97</sup>

Dei anerkjenner Udbye sin posisjon og bidrag i kulturlivet i Trondheim. Når kyrkja var fullsatt under gravferda hans og han fekk ein minnestein 18 år etter at han døyde viser det at folket i Trondheim hugsar han. Slik som folket i Trondheim vart sinte fordi han ikkje fekk organistjobben i Nidarosdomen, samla dei seg for Udbye etter at han døyde. Det er ikkje godt

---

<sup>92</sup> Thaulow 1919: 664

<sup>93</sup> Thaulow 1919: 667

<sup>94</sup> Thaulow 1919: 668

<sup>95</sup> Adresseavisen 1920: 4

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Ibid.



å seie om dei gjorde det mens han levde. Etter han døyde vart han hylla i lokale krinsar, men det burde vere ein plass for Udbye i Noreg si musikkhistorie. At musikken hans vart henta fram att i høve 200-årsjubileet hans er forventa, men der burde vere plass elles og. Med hans store produksjon for mannskor kan det tenkast at noko av det materialet kunne ha blitt framført av dei mange mannskora som fins i Noreg.

## 8. Oppsummering

Martin Andreas Udbye er eit eksempel på ein komponist som til trass for tronge kår og jobbar som glapp, likevel klarte å produsere musikk som burde bli hugsa. Dette gjeld kanskje spesielt *Fredkulla*. Som avisartiklane viser vart han hylla for å vere ein *norsk komponist*, og sjølv om berre nokre få av komposisjonane hans er inspirert av, eller nyttar, norsk folkemusikk. Den aller største delen av musikken hans innanfor ein meir konservativ tradisjon, lik den sør i Europa. Difor blir musikken til Udbye ein slags kontrast til musikken til ander norske komponistar som kom opp mens Udbye levde. Av desse er det kanskje spesielt Grieg som enda opp i teten, og la føringa for korleis ein forventa at norsk klassisk musikk skulle høyrast ut.

Udbye skreiv det han kjende, og når han skulle skrive ein opera henta han inspirasjon frå meistarane, i hovudsak Mozart. Resultatet vart ein opera som til trass for suksess i heimbyen, ikkje nådde særleg langt. Det neste kapitlet tek føre seg *Fredkulla*, og ser nøye på handling, karakterar og framføringshistorikk. Dette er ein norsk opera, men kva er det som er norsk ved den? Dette vil kapittel 2, *Fredkulla og «det norske»*, gå inn på.



## KAPITTEL 2 – FREDKULLA OG «DET NORSKE»

### Introduksjon

*Fredkulla* er, som den første norske operaen, eit interessant studieobjekt. Av norsk musikkteater før *Fredkulla* fantes det fleire syngjespel som framført ved teatera i dei største byane, spesielt i Kristiania, med musikk av norske komponistar som Hans Hagerup Falbe (riktig nok dansk-norsk) og Waldemar Thrane. Elles vart italienske og tyske operaer omsett til norsk og framført ved teatera, og i tillegg var teaterstykkje med musikk til svært vanleg.<sup>98</sup> Utvalet av norske syngjespel å hente inspirasjon frå til *Fredkulla* var ikkje veldig stort, og Udbye og Müller såg ut forbi landegrensene for inspirasjon, blant anna til dei mange tyske og italienske operaene Udbye hadde studert.<sup>99</sup> Med Udbye sin inspirasjon frå og kunnskap til tysk opera, og Müller si erfaring med tekst, skreiv dei Noregs første opera saman i årsskiftet 1857-1858. Som nemnd i det førre kapitlet, er det ikkje funne noko bevis for at dette var eit bestillingsverk, og ein kan difor anta at Müller og Udbye skreiv operaen fordi dei ville det sjølv.

Dette kapitlet tek primært for seg handlinga og karakterane i *Fredkulla*, og byrjar å sjå på korleis desse heng saman med større hendingar og idear frå 1800-talet. Handlinga er sterkt forankra i ei gamal soge om ein norsk konge, som ikkje minst var trønder, slik som både Udbye og Müller. På grunn av impulsar frå Europa og dei andre skandinaviske landa på 1840-talet, som førte til ein gryande skandinavisme, såg nokre nordmenn tilbake til høgmellomaldaren, ei tidlegare storheitstid, med glede. Forteljingar frå denne perioden vart henta fram igjen, og soga om Magnus Berrføtt var ein av dei. Berrføtt fell mellom sto stolar, då han vart rekna som den siste vikingkongen, og døyde nokre år før storheitstida i høgmellomaldaren. Likevel var soga om han materiale som kunne brukast til eit verk som følgde trendane på 1800-talet.

Det at handlinga er basert på soga om Magnus Berrføtt er berre noko av det som er med på å gjere denne til ein *norsk* opera. *Fredkulla* er den første norske operaen med tekst av ein norsk librettist og musikk av ein norsk komponist, på norsk. Dette må ha vore eit bevisst val, for både Udbye og Müller snakka andre språk og kunne ha skrive ein opera på tysk i eit forsøk på å nå eit større publikum ute i Europa, men det gjorde dei ikkje. Dette forankrar

---

<sup>98</sup> Henriksen 1983: 32-34, 44-46

<sup>99</sup> Udbye hadde ei oversikt, *Mine musikalier*, der han skreiv ned notar han eigde. Blant desse er for eksempel Mozart sine operaer *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790), *Figaros hochzeit* (1786), og Beethoven sin *Fidelio* (1814), og mange fleire.

operaen som ein opera for eit norsk publikum. Sidan dette var den første norske operaen blir også framføringshistorikk presentert, og nokre avismeldingar etter konsertar der utdrag har blitt framført, for å gje eit bilete på korleis *Fredkulla* vart motteke av publikum.

I litteaturen som finst om *Fredkulla* blir den kalla for ein opera. Dette gjer også Udbye sjølv, både i oversikta over komposisjonar, i orkesterpartituret og i klaverreduksjonen, alle desse i hans handskrift. Samstundes er dette noko ein kan drøftine, for *Fredkulla* har nemleg talt dialog. Dette er noko som oftast er eit kjenneteikn på syngjespel og ikkje opera, slik konvensjonane har vore med kontinuerleg musikk, men med tydelege skilje mellom resitativ og arie, og andre nummer. Samstundes blir omgrepa *syngjespel* og *opera* ofte brukt om kvarandre, som Mozart sin *Die Zauberflöte* og *Die Entführung aus dem Serail* er eksempel på.<sup>100</sup> I ein norsk kontekst blir omgrepa også brukt om kvarandre, noko Cecilie Stensrud påpeikar i artikkelen *Syngespillet i nytt lys – opera i Norge fra 1790 til 1825*. Ho skriv blant anna at talt dialog er ikkje noko som utan vidare ekskluderer eit verk frå operasjangeren,<sup>101</sup> noko som kan gjelde for *Fredkulla*. Talt dialog er også eit kjenneteikn for *opera comique*, som er ein operasjanger.<sup>102</sup>

Handlinga, som blir sett nærmare på seinare i kapitlet, er eit av elementa som gjer at *Fredkulla* er nærmare opera, spesielt *grand opera*, enn syngjespel. Som allereie nemnd er denne er henta frå ei søge og er difor laust basert på noko som faktisk fann stad for det som i Udbye si tid var 750 år sidan. Dette er eit tyngre plott enn det som er vanleg for syngjespel,<sup>103</sup> men passar lett inn i operatematikk. *Fredkulla* har også eit stort karaktergalleri med heile ti namngjevne karakterar, og fire av desse har ein eller to soloar kvar. Eit viktig argument er at Udbye sjølv har kalla det ein opera, og han må difor ha meint at *Fredkulla* var noko anna enn eit syngjespel. Slike skreiv han og, som for eksempel *Prinsesserne* i 1856 og *Hjemve* i 1863.<sup>104</sup>

## 2.1. Handling

Librettoen til *Fredkulla* er dessverre ikkje å finne i sin heilskap, men Nasjonalbiblioteket har to «rollehefte» som inneheld replikkane til to av karakterane, Gisle og Giffard.<sup>105</sup> Desse karakterane er ikkje med i alle scenene, og difor manglar dei originale

---

<sup>100</sup> Begge desse verka blir kalla syngjespel og opera om kvarandre. Begge har talt dialog, *Die Entführung* har til og med ein karakter, Bassa Selim, som ikkje syng i det heile.

<sup>101</sup> Stensrud 2015: 110

<sup>102</sup> Stensrud 2015: 107

<sup>103</sup> Syngjespel handlar ofte om kjærleik, nyttar seg mykje av humor.

<sup>104</sup> *Fortegnelse over mine Kompositioner*

<sup>105</sup> <https://www.nb.no/items/c6b8a300e5d068fbf60359d445b14e54?page=719&searchText=Fredkulla>

replikkane i nokre av scenene. Av totalt 13 scener i første akt manglar scene 5 og 9-11, og i andre akt er alle dei 10 scene dekt opp. Scenene som manglar er dei når to sentrale kvinnelege karakterar er saman utan menn til stades, og dette fører dessverre til hol i handlinga, der dei musikalske nummera i nokre tilfelle står utan kontekst. På grunn av dette må ein anten setje saman handlinga ut ifrå teksten som er tilgjengeleg og teksten i dei musikalske nummera, eller sjå på det tilgjengelege originale materialet saman med teksten skrive til den første fullstendige produksjonen av operaen i 1997.

Når operaen skulle framførast i Trondheim i 1997, fekk forfattarane Jon Bing og Tor Åge Bringsværd i oppgåve å skrive ein ny libretto.<sup>106</sup> Gjennom samanlikning av tekstane frå rollehefta og 1997-produksjonen, er det tydeleg at Bing og Bringsværd måtte ha nytta seg av rollehefta og har ikkje forandra mykje på replikkane i dei scenene som eksisterer. Endringane er i hovudsak språklege, og endrar ikkje på handlinga til Müller. Det er viktig å legge merke til at i handlingsoppsummeringa under blir replikkane av Bing og Bringsværd nytta i dei scenene som ein ikkje finn dei originale replikkane til, og tekst henta frå Bing og Bringsværd sin libretto er skrive i *kursiv* for å skilje dei frå teksten frå rollehefta.

Sidan librettoen manglar, manglar også fleire scenedireksjonar. Nokre er skrive inn i rollehefta, og andre kan ein finne i orkesterpartituret og klaverreduksjonen i Udbye si handskrift. Dette er med på å gje eit bilete på korleis Udbye og Müller ville operaen skulle spelast ut. I nokre tilfelle er scenedireksjonane med på å forklare musikalske avgjerder som for eksempel grunnen til at eit kor delt i to og har to forskjellige dynamikkmarkeringar, og dette er fordi eit kor er på scena og det andre er av scena. Når dei etterkvart har den same dynamikken, har scenedireksjonen fortalt at det andre koret har kome inn på scena og at alle står der og syng saman.

Som nemnd over er handlinga i *Fredkulla* basert på saga om Magnus Berrføtt, og då spesielt delen av saga som handlar om striden over landområde ved Gøta-elva. Norske kong Magnus meinte han hadde rett på dette etter Noreg sigra over Sverige i eit slag, men den svenske kongen Inge var ueinig og ville ikkje gje det frå seg. Når den svenske prinsessa Margrethe blir kidnappa av norske soldatar og treff kong Magnus, bytjar ei dramatisk forteljing der politikk og kjærleik får utspele seg over to akter.

---

<sup>106</sup> Eg må takke operasjef i Trondheim Symfoniorkester og Opera, Roar Leinan, som gav meg tilgang til desse notane til trass for at dei ikkje er offentleg tilgjengeleg.

## Akt 1

*Fredkulla* opnar med at kvinnene ventar mennene sin tilbakekomst frå eit slag («No 1. Kor»). Mennene er på veg til dei med beskjed om at dei vann slaget. Kvinnene og mennene syng saman og hyllar kong Magnus, før Thora uttrykkjer sine kjensler for Agmund og ventar på at han også skal kome tilbake. Når mennene har kome tilbake, drikk dei saman og hyllar igjen kong Magnus som kjempa så tappert. Riddaren Giffard fortel Thora, Agmund og skalden Gisle om korleis han hogg sveakongen<sup>107</sup> sin hjelm i to og hogg mot armen hans så gullringen (armringen) hans sprakk og ramla av. Giffard går vidare med å spørje Thora om ho vil ta imot ringen («No 2. Qvartett»), han frir til henne men ho seier nei. Agmund er nestemann og tilbyr sin sprukne hjelm og spør etter eit blick frå Thora som vil gjere hjartet hans til eit bål. Thora seier ja og vil ta imot gåva. Skalden fortel Giffard at han må skjønne at han blir til overs i denne situasjonen og at han ikkje har noko å hente frå Thora. Gisle, Thora og Agmund gjer narr av Giffard. Skalden syng ei vise om slaget, og inkluderer Giffard si forteljing om kløyvinga av hjelmen åt sveakongen («No 3. Vise»). Visa avsluttast med ein hyllest til kongen. *I Bing og Bringsværd sin libretto spør no Agmund kongen om han får gifte seg med Thora, noko han seier ja til. Ein krigar kjem inn og fortel om eit skip dei såg frå stranda, full av svenskar. Blant desse var ei kvinne av høg og edel byrd som skulle til kong Inge, men dei tok henne med hit, til kong Magnus.*

Margrete er fortvila, og kong Magnus trur han kjenner henne att, ho liknar på sveakongen si dotter («No 4. Recitativ, arie og Duet»). Kol, truleg ein svensk hjelpar eller tenar av eit slag, oppmodar Margrete til å ikkje seie kven ho eigentleg er. Giffard er også der og veit kven ho er, sidan han tidlegare har vore ved hoffet til sveakongen. Margrete ber til Gud om styrke. Giffard vil ta hevn (men på kven?), og gjer seg kjent for Kol og Margrete. Giffard går med på å skjule kven ho eigentleg er, og når det blir mørkt skal han hjelpe henne å flykte. Kong Magnus kjem inn og vil også vere ukjent, men Margrete veit kven han er. Magnus seier at han ikkje er kongen, men er venen hans. Margrete spør om han vil snakke med kongen på hennar vegne. Dei er opprørte begge to, Margrete smertar og vil flykte, Magnus er opprørt av at ho vil flykte. Margrete ber om å få reise til far sin. *Magnus spør kven ho er, og Margrete seier at ho er frå ein av Sveriges mektigaste slekter, men seier ikkje at faren hennar er konge. Margrete seier ho veit at han (Magnus) er kongen, men han seier at han heiter Agmund. Margrete syns han verkar snill, og seier at han ville vere velkommen ved farens gård som hennar ven. Ho seier ho heiter Maria. Margrete går og Thora kjem. Magnus*

---

<sup>107</sup> Svea, Dana og Nora vert brukt som forkortingar for Sverige, Danmark og Noreg. Desse blir mykje brukt i *Fredkulla*.

*spør henne om å passe Margrete og ikkje nemne Agmund for henne (Margrete trur kongen er Agmund).*

*Det kjem eit sendebod frå sveakongen og danakongen om at dei er villige til å møte Magnus for å forhandle om fred. Dette likar ikkje Magnus. Giffard møter sendebodet og vil ha hjelp til å kvitte seg med Agmund, då han er i vegen for Giffard. Dei snakkar om at Margrete er fanga, dei kallar henne ein fuggel, og ho må setjast fri, og med det vil Giffard og sendebodet vinne kong Inge sin gunst. Dei må gå, då Thora og Margrete kjem ut av huset. Thora foreslår å snakke om kjærrestar, men Margrete har ingen. Thora fortel om ein ho er glad i. Margrete kjem på at det er ein ho tenkjer på, og ho uttrykkjer kva ho føler for han («No 5. Sang»).*

Etter songen seier Thora at det er ikkje slik at kjærleiken skal få deg til å gråte, det er ikkje slik med henne og Agmund. No kjem forviklingar inn i biletet, for Margrethe elsker jo ein som heiter Agmund! No trur dei begge at dei elsker same person. Då kjem sendebodet frå sveakongen inn. Han seier at dei kan stole på at Giffard vil hjelpe med flukta. For å vere sikker på at planen kan gjennomførast, bør dei ha ein person frå kongen si side til hjelp og Margrete foreslår Agmund, altså hennar Agmund, som faktisk er kongen. Sendebodet fortel då at dersom dei er vener må ho fortelje han at livet hans er i fare, då nokon (Giffard) vil drepe han. Margrete innser at ho er forelska i Agmund (kongen) og ber til Gud om at han må frelsast («No 6. Recitativ og Duet»). Magnus nærmar seg og innser at Maria (Margrete) må bli hans brud, og at ho enda ikkje veit kven han eigentleg er. Han nærmar seg henne, og ho seier at ho ønskjer at han kom tilbake. Ho fortel om planen mot han og at han må passe seg. Magnus syng om at han er fanga i kjensler for henne, og ho syng om at han må gløyme henne. Til slutt seier dei farvel, og ho syng til seg sjølv at ho aldri kjem tilbake og han syng om at han må redde Agmund og håpar at Maria (Margrete) vil vente på han. *Margrete og Giffard skal til å reise, då Thora ser dei. Margrete gjev henne ein ring som ho skal gje til Agmund (kongen) frå henne og seie at ho elsker han. Thora blir fortvila og spør om det er sant, har Agmund sagt at han elsker henne?*

Thora er fortvila, då ho trur Agmund ikkje lenger er tru mot henne («No 7. Finale»). Margrete ser at ho er opprørt og spør kva det er. Thora tek av seg ringen Agmund hadde gitt henne, og Margrete seier at ho må heller helse han sjølv frå vegen. Margrethe seier farvel til Thora, men då spør Thora om ho kan få bli med. Ho vil ikkje bli igjen, og Margrete spør om ho fryktar kongen, og Thora svarar ja. Dei flyktar saman med Giffard. Når Magnus finn ut at dei har flykta, blir han overraska og sint, og trur at Maria (Margrethe) ikkje elska han likevel. Han skal hemne seg, og ber Gisle hente sendebodet. Så høyrer han Margrete rope farvel til

«Agmund». Agmund spør om dette var Thora si stemme, men Magnus tenkte at denne avskjeden var meint for han, sidan Margrete kjenner han som Agmund. Magnus vil møte Inge på tinget<sup>108</sup> i morgon. Magnus saknar Maria (Margrete), Agmund er spørjande til kvifor Thora drog og veit ikkje kva som har skjedd. I mens ser Gisle at kongen har endra seg. Magnus lengtar etter Maria (Margrete) og Agmund lengtar etter Thora. Koret syng om at sola har gått ned, stjernene blinkar og dei ber til Gud om at han må gje Magnus visdom og råd på tinget neste dag.

## Akt 2

Eit kor syng om at sola stig over ein ny dag, og at det vil bli fred i Nordens riker når kongane møtast på tinget («No 8. Kor og Soli»). No er Margrete saman med far sin igjen og ho er glad for å vere heime. Likevel kan ho aldri gløyme det ho har opplevd og han ho har møtt. Margrete og Inge syng om at all sorg og tårer er gløymt. Danakongen Erik kjem inn og prisar Margrete si skjønnheit og hyllar Giffard som dagens helt som fekk henne trygt heim. Inge inviterer til fest for Margrete, Thora og Giffard. *Dei snakkar om reisa, og Thora er svært lei seg.* Thora syng at Agmund er grunnen til at ho gret («No 9. Sang»). *Margrete er overraska over at det var Agmund Thora elska. Thora nemner at ho har ein ravnsvert lokk av Agmund sitt hår, men Margrete seier at det er umogleg for hennar Agmund (kongen) har oskeblondt hår. Margrete finn ut at dei elskar to forskjellige menn, og prisar Gud for at dei har tatt feil.* No tør Thora å håpe på å bli foreina med Agmund igjen, mens Margrete, på den andre sida, må gløyme han ho elska («No 10. Duet»). På grunn av hårfargen har Thora funne ut at Margrete sin mann er kongen, og ikkje Agmund, og Margrete innser at kongen elskar henne. Både Thora og Margrete er håpefulle om å få sjå deira elskade igjen.

*Thora innser at på grunn av kongen sine kjensler for Margrete, kan ho skape fred. Giffard kjem inn og snakkar til seg sjølv om hans nyaste bragd om å bringe Margrete tilbake. Giffard hyllar seg sjølv som ein «pikenes Jens» («No 11. Vise»).* *Thora møter Giffard og fortel at ho ikkje følgde med dei på grunn av kjensler for han, noko Giffard har trudd. Ho fortel at ho elskar Agmund. Giffard grip tak i Thora og vil ikkje sleppe. Gisle kjem inn og Giffard slepp henne og ho spring vekk frå han. Kong Magnus snakkar med Gisle og fortel at det bli ingen fred. Dei andre kongane vil at Magnus skal seie frå seg sigeren i det førre slaget, men det vil han ikkje, til trass for at han vil vinne fred for Maria (Margrete) si skuld. Han er*

---

<sup>108</sup> Tinget fungerte som domstol i mellomaldaren. Det var også eit ord for møter eller samankomstar for representantar frå ulike område, der dei kunne møtast for å drøfte saker, lovspørsmål, og liknande.



*svært lei seg for at han ikkje får sjå henne igjen. Gisle syng så eit kvad for kongen om kjærleik («No 12. Vise»).*

Etter kvadet ser Magnus og Gisle tre personar. Magnus ser at Maria (Margrete) er ein av dei, og han ber til Gud for seg sjølv om at ho må bli hans («No 13. Kvintet»). Agmund og Thora er glade for å endeleg vere saman igjen. Margrete ber dei hugse at ho fortsatt går under dekknamnet Maria, og ser kongen. Margrete og Magnus kjenner kvarandre att, og dei nærmar seg kvarandre. Magnus spør henne kvifor ho flykta, og håpar at ho aldri gjer det igjen. Maria unngår å svare og ser heller ikkje på han. Etterkvart ser ho opp på han, og Magnus uttrykkjer sin kjærleik og lovar å vere tru til henne. Margrete seier at han ikkje kjenner henne og spør om han vil snakke med far hennar. Dei lovar kvarandre sin truskap og Margrete vil vere saman med han, men hennar plikt held henne tilbake. Ho oppmodar han å gje fred i gåve for hennar skuld, noko Magnus ikkje vil. Dei seier farvel og at dei aldri skal sjå kvarandre igjen. *Agmund og Magnus førebur seg til strid neste dag, då Magnus skal oppsøke kong Inge ein gong til. Giffard viser to menn med pil og boge kvar dei skal gå for å finne mannen Giffard har sagt er kong Inge sin fiende som skal drepast. Giffard har lyge til dei, då han vil ha dei til å drepe Agmund slik at han kan få Thora for seg sjølv.*

Norske, svenske og danske krigarar samlar seg («No 14. Kor af Svenske, Danske og Norske krigere»), og syng om at deira kongar skal møtast på tinget for å skape fred i dei nordiske landa, for nordiske brør. *Kong Erik og kong Inge snakkar saman om at dei begge vil skape fred. Erik får ideen om at Inge bør oppmode kong Magnus til å gifte seg med Margrete, og love han landområdet striden sto om som medgift. Når Erik spurde Margrete om dette gret ho av glede, og sa ja med ein gong. Magnus kjem, og Erik og Inge fortel om forslaget. Magnus bryr seg ikkje om sveakongen si dotter (han veit enda ikkje at dette er Margrethe) og då har dei ingen anna utveg enn strid.*

Magnus vil ikkje tvingast til noko og meiner at Inge ikkje vil ha fred når han vil tilby Magnus slik ein avtale («No 15. Finale»). Magnus vil aldri meir kunne treffe Maria (Margrete), men no vil han vinne fred likevel. Dei andre merkar at han er opprørt. Kongens hell kan ikkje foreinast med Norden sitt vel. Thora spring plutselig til kongen og ropar om hjelp. Ho fortel at to menn låg i bakhald og skaut ei pil mot Agmund, men pila trefte hjelmen hans. Agmund sprang etter dei og Thora sprang til kongen etter hjelp. Kongen sender menn etter dei og trøystar Thora. Giffard og dei norske krigarane syng om at dei manar opp til kamp, og dei skal til å gå (etter Agmund og dei som gjekk til åtak, og ikkje til krig mot svenskane). Då kjem Margrete inn og seier at kongen må lytte til henne. Kongen ser Maria (Margrete) og blir svært overraska. Margrete oppmodar kongen om å ta handa hennar, og

bytte freden for henne. Han innser at ho er kong Inge si dotter. Dei fortel om kjenslene til kvarandre, og Margrete oppmodar han igjen om å gløyme striden og gje henne freden som gåve. Kong Magnus inngår fred med dei andre kongane. Krigarane takkar Gud for fred. Magnus seier «Fredkulla heter du», og Margrete, Magnus og koret ber Gud signe ekteskapet deira og freden i Norden.

## 2.2. Nummer

Nummer	Karakter(ar) (i rekkefølge etter når karakteren syng i nummeret)	Handling	Datering
No 1 Kor	Kvinnekor, herrekor, Thora.	Kvinnene ventar mennene tilbake frå kamp, og dei kjem. Thora syng om kjenslene hennar for Agmund. Alle hyllar kong Magnus.	15/12-[18]57
No 2 Kvartet	Giffard, Gisle, Thora, Agmund.	Giffard frir til Thora, ho seier nei. Vil heller ha Agmund, og han uttrykkjer kjenslene sine. Gisle kommentarar det heile.	17/12-[18]57
No 3 Vise	Gisle.	Gisle sitt skaldekvad, syng om slaget dei nett kom tilbake frå og Giffard sine handlingar.	17/12-[18]57
No 4 Recitativ, Arie & Duet	Giffard, Margrethe, Kol, Magnus.	Margrethe er no tatt til fange av nordmenn. Ho kjenner att Giffard og ber han hjelpe henne å flykte. Magnus (med eit anna namn) møter Margrethe for første gong, og dei byrjar å få kjensler for kvarandre.	19/12-[18]57
No 5 Sang	Margrethe.	Syng om kjenslene sine for Magnus.	19/12[-1857]
No 6 Recitativ & Duet	Margrethe, Magnus.	Kjærleiksduett.	21/12[-1857]
No 7 Finale	Thora, Margrethe, Giffard, Magnus, Gisle, Agmund.	Thora og Margrethe skal flykte, Giffard er med dei. Magnus og Agmund merkar at kvinnene er vekke, er fortvila. Gisle og koret syng om at dei vil ha fred når kongane skal møtast på tinget.	23/12[-1857]

No 8 Kor & Solo	Kvinnekor, Margrethe, Inge, Giffard, Erik, Thora, herrekor.	I svenskeleieren syng folket om at dei ønskjer fred mellom dei nordiske rika. Margrethe og kong Inge møter kvarandre igjen.	27/12[-1857]
No 9 Sang	Thora.	Thora er svært fortvila, syng om Agmund. Ho treng eit lys på vegen.	27/12[-1857]
No 10 Duet	Thora, Margrethe.	Har funne ut at Margrethe sin Agmund var Magnus, og at dei ikkje har kjensler for den same mannen. Begge er glade og syng om mennene deira.	27/12[-1857]
No 11 Vise	Giffard.	Syng om at kvinner likar han og skryt av sine positive sider. Imiterer korleis ei kvinne som er interessert i han kan høyrast ut.	Ikkje datert
No 12 Sang	Gisle.	Syng om kjærleik. Magnus er tilstades og høyrer på.	27/12[-1957]
No 13 Kvintet	Magnus, Gisle, Agmund, Thora, Margrethe.	Thora og Margrethe møter mennene sine igjen. Alle er glade for å sjå kvarandre igjen. Syng at dei elsker kvarandre.	31/12-1857 («Nytaarskvelden 1857»)
No 14 Kor	Herrekor.	No skal kongane møtast på tinget. Dei nordiske landa er brør, og stammar frå same rot.	1/1-[18]58
No 15 Finale	Herrekor, Giffard, Magnus, Inge, Erik, (kvinnekor?), Margrethe, Thora, Agmund, Gisle.	No blir det fred i Norden. Margrethe og Magnus om kjenslene for kvarandre, og Margrethe blir kalla «Fredkulla» for første gong.	6/1-1858

I tillegg til desse nummera har *Fredkulla* ei ouverture. Denne i Udbye si handskrift er å finne som ei eiga bok i Gunnerusbiblioteket, og er ein separat artikkel frå dei handskrive orkesterpartitura med nummer frå operaen.<sup>109</sup> Denne ouverturen er datert 2. februar 1858. Det er noko uklart om ouverturen vart komponert sist, altså 2. februar, sidan den handskrive klaverreduksjonen viser at dei andre nummer vart komponert i desember 1857 og januar 1858, eller om ouverturen vart komponert tidlegare og at dette er datoen på ein kopi eller avskrift.

---

<sup>109</sup> XM FOL 62a

Instrumenteringa Udbye har nytta seg av består av første og andre fiolinar, bratsj, to fløyter, oboar, klarinettar, fagottar, trumpetar, horn, tromboner, cello, kontrabass og pauker. Dette er den rekkefølgja instrumenta er sett opp i orkesterpartituret til Udbye. Til trass for at Udbye er samtidig med Wagner som var i prosess med å utvide orkestert, skreiv Udbye for denne besetninga. Orkester i Noreg i denne perioden var som oftast knytt til teatera, så Trondhjems teater hadde eit orkester, men det var ikkje mange orkester i landet og det er kanskje ein av grunnane at versjonen av ouverturen som vart mest framført var klaverreduksjonen med strykarar, samtidig som at det er ei besetning som er lettare å setje saman til ein konsert, og dette kan ein kan sjå meir om i delen om framføringshistorikk i delkapittel 2.4.

Scenene er ikkje skrive inn i klaverreduksjonen eller orkesterpartituret denne tabellen baserer seg på. Desse er å finne i dei to rollehefta, men gjev eit ufullstendig bilete på handlinga. I rolleheftet til Gisle kan ein sjå at det er oppført 13 scener i første akt, i heftet til Giffard er det berre oppført 12. Dette er forklart med at Gisle er med i ei scene til, utan Giffard. I begge hefta er det oppført 10 scener i andre akt. Dei scenene det manglar replikkar til er dei scenene med Margrethe og Thora (rundt «No 9 Sang» og «No 9 Duet»), der dei snakkar saman aleine og kjenslene sine, kongen og Agmund.

Desse hefta er med på å belyse handlinga og bekrefte delar av handlinga Jon Bing og Tor Åge Bringsværd nytte i 1997-produksjonen. Vidare i oppgåva vil deira tekst brukast for å gje kontekst til visse nummer der det er relevant. Denne talte teksten skapar ein samanheng mellom nummera som elles ikkje hadde vore der. Der denne teksten blir nytta blir det gjort svært tydeleg, sidan den ikkje er original.

Bing og Bringsværd sin tekst, samt teksten i rollehefta, er instrumentale i å oppklare hendingar i operaen som elles hadde vore noko uklare. Eksempel er at i Magnus fortel Margrethe at han heiter Agmund, som fører til forviklingar seinare, samtalen Margrethe og Thora har om hårfargane til mennene dei elskar, og ikkje minst drapsforsøket på Agmund. Ein finn spor av dette i dei musikalske nummera, men noko av dette gjev ikkje meining frå desse aleine. Spesielt drapsforsøket, som først blir introdusert i talt tekst, gjev meining til Thora sit utbrot i finalenummeret. Dessverre manglar fortsatt den originale teksten som skulle ha vore i scenene mellom Margrethe og Thora i akt 2, som kunne ha bidrege til karakteriseringa av kvinnene i operaen.

### 2.3. Karakterar

I tabellen nedanfor blir alle namngjevne karakterar i operaen oppført. Dei er oppført etter stemmetype, frå høg til låg, og nummera dei er med i er også inkludert.

Karakter	Stemmetype	Nummer
Margrethe (også kalla Maria og Fredkulla)	Sopran	No 4., No 5., No 6., No 7., No 8., No 10., No 13. og No 15. (totalt 8/15 nummer)
Thora	(mezzo-)sopran	No 1., No 2., No 7., No 8., No 9., No 10., No 13. og No 15. (totalt 8/15 nummer)
Kong Magnus	Tenor	No 4., No 6., No 7., No 13. og No 15. (totalt 5/15 nummer)
Agmund	Tenor	No 2., No 7., No 13. og No 15. (totalt 4/15 nummer)
Riddar Giffard	Baryton	No 2., No 4., No 7., No 8., No 11. og No 15. (totalt 6/15 nummer)
Skalden Gisle	Bass	No 2., No 3., No 7., No 12., No 13. og No 15. (totalt 6/15 nummer)
Sveakongen (svenskekongen) Inge	Bass	No 8. og No 15. (totalt 2/15 nummer)
Danekongen (danskekongen) Erik	Bass	No 8. og No 15. (totalt 2/15 nummer)
Kol	Tenor	No 4. (totalt 1/15 nummer)
Thorkil*		

\*Thorkil er ein karakter som berre snakkar. Han er sendebod frå svenskekongen og er med i første akt.

Karaktergalleriet består av fleire namngjevne personar frå saga om Magnus Berrføtt, samt nokre Müller har lagt til, som truleg er der for å kunne dikte vidare på handlinga og gå djupare inn i personlege forhold mellom karakterane. Frå saga finn ein sjølvsgatt Magnus Berrføtt, kong Inge, kong Erik, Margrethe, Giffard og Agmund (Ogmund Skoftesson). Thora og Gisle, i tillegg til Kol og sendebodet Thorkil er lagt til av Müller. Av desse karakterane er både Thora og Gisle mykje med i handlinga, Thora som venninne til Margrethe og kjærleiksinteresse for Agmund, og Gisle som ein kommentator eller forteljjar. Dette er likevel karakterar som passar inn i handlinga, både med namn og funksjon. Det er ikkje utenkjeleg at kong Magnus hadde ei tenestekvinne som vart sett til å passe Margrethe og det er heller ikkje utenkjeleg at han hadde ein skald ved hoffet sitt.

Når det kjem til roller og stemmetypar har Udbye nytta seg av det som i store trekk er typiske operakonvensjonar. Margrethe er ikkje uventa ein sopran, som ofte er vanleg for den unge, kvinnelege hovudrolla. Kong Magnus, hennar kjærleiksinteresse og ein yngre konge

enn dei andre to, er ein tenor. Thora, som venninne og kvinneleg bi-rolle, er ein (mezzo-)sopran, og hennar partner Agmund, ein tenor. Agmund må vere ein tenor for at plot-poenget med Magnus i forkledning som Agmund, skal fungere. Dei andre kongane, Inge og Erik, syngjast av djupar stemmer og er bassar. Dette er heilt i tråd med konvensjonane om eldre autoritære figurar. Giffard, som slv antagonist, syngjast av ein baryton, og skalden Gisle ein bass. Dette er også hensiktsmessig med tanke på karakterane dei interagerer med, at det ikkje er for mange med same stemmetype slik at dei lettare kan skiljast frå kvarandre.

Som tabellen i delkapittel 2.2. viser har Margrethe, Thora og Giffard eit solo-nummer kvar, og Gisle har to. Gjennom å legge til karakteren Thora har Müller to par å skrive om, og opnar for forviklingar mellom dei. Margrethe og Thora trur dei begge elsker Agmund, men så viser det seg at Margrethe sin Agmund eigentleg er Magnus i forkledning. Det er i slike tilfelle at inspirasjonen frå Mozart og da Ponte sine operaer blir svært tydeleg.<sup>110</sup> Publikum veit at mannen Margrethe elsker er Magnus i forkledning, men det veit ikkje kvinnene, og blir ei kjelde til sorg og gråt for dei i «No 9 Sang» og «No 10 Duet».

Agmund og Magnus på den andre sida har ingen eigne nummer, men uttrykkjer seg i kvartettar og duettar og har solopassasjer i desse. Det at Magnus som den mannlege hovudrolla i operaen ikkje har ein solo, er veldig spesielt. På grunn av rolla hans som konge og den romantiske mannlige hovudrolla, skulle ein tru at han kom til å ha ein solo der han får stå i fokus på scena og songaren får vist fram stemma si, men dette fins altså ikkje. Når operaen har eit politisk innhald, kan ein arie (eller song, slik som fleire solo-nummer blir kalla) der kongen uttrykkjer kjenslene sine for Margrethe ha tatt merksemd vekk frå det politiske i operaen som kongen elles blir assosiert med. Då kan Udbye og Müller ha meint at det var nok romantikk for Magnus i duettane og ensemble-nummera. Kvifor Udbye og Müller ikkje skreiv ein eigen solo til Magnus, er umogleg å vite sikkert.

Til trass for at Margrethe og Thora er dei karakterane som er med i flest nummer, er det ein svært mannstung opera. Dette er ikkje uventa med grunna kjeldematerialet, men sidan operaen heiter *Fredkulla*, ventar ein at Margrethe har ei større rolle i operaen enn det ho har i kjeldematerialet, og det har ho. Akkurat kva kvinnene og mennene syng om vil bli undersøkt nærmare i kapittel 4 som tek føre seg musikken, og dette vil avdekke skilnader mellom dei mannlege og kvinnelege karakterane.

---

<sup>110</sup> Forviklingar mellom par er ikkje uvanleg i operaene av Mozart og librettist Lorenzo da Ponte. Sjå for eksempel *Così fan tutte* og *Le Nozze di Figaro*.

## 2.4. Framføringshistorikk

I Udbye si levetid vart ikkje *Fredkulla* framført i sin heilskap med ein full scenisk produksjon, men mykje av musikken vart framført på fleire konsertar i Trondheim og i Kristiania på slutten av 1850-talet, og på 1860- og 70-talet. Konsertannonsar med program er å finne i mange aviser frå denne perioden, og meldingar fortel om korleis musikken vart motteke av både meldarar og publikum.

I Adresseavisen frå 30. januar 1858 kan ein lese om ein konsert arrangert av Hr. Rostad, truleg Georg F. Rostad, ein trøndersk fiolinist. Annonsen fortel at publikum vil få høve til å høyre fleire nummer frå ein ny opera, *Fredkulla*, med musikk av M. A. Udbye og tekst av Carl Müller. Vidare står det at fleire som har høyrte musikken er einige om at den «er fortreffelig, og at den udmærker sig baade ved smukke Melodier og en rig Harmoni.»<sup>111</sup> Denne konserten fann stad litt over tre veker etter at Udbye gjorde seg ferdig med det siste nummeret i operaen. Det er ikkje råd å seie kven det er som har høyrte musikken frå *Fredkulla*, og gjennom søk på Nasjonalbiblioteket sine nettsider er det truleg at dette har vore den første offentlege konserten med musikk frå *Fredkulla*. Det kan ha vore ein privat konsert tidlegare, men det kan ikkje seiast med sikkerheit.

Andre avdeling vert opna med ouverturen til *Fredkulla* for firehendig piano og «Sextet», samt ein arie og kvartett for sopran, tenor og to basstemmer frå operaen.<sup>112</sup> Det er heller ikkje spesifisert kva nummer dette er, men det var truleg «No 2. Quartett» (Thora, Agmund, Giffard og Gisle). Denne konserten vart det rapportert om i Christiania-Posten den 16. februar. Dei skriv at konserten var «meget godt besøgt». Sitatet nedanfor viser korleis musikken til Udbye vart motteke i heimbyen.

Ved Siden deraf gav Koncerten en Nydelse, ligesaa stor som hidtil sjelden hos os nemlig Overture til Carl Müllers og M. A. Udbyes nye Opera «Fredkulla,» firehædligt Pianofortenummer med Sertet av Bueinstrumenter, og desuden en Kvartet, en Sopran- og en Basarie samt en Duet for to Sopranner af samme Opera. Publikum behøvede ikke at tage noget af Landsmandskabet tilhælp for at finde Behag i denne Musik, der lod til fulkommen at gjøre det Indtryk, som Rygtet havde spaaet den. Især tiltalte den fortrinlige Overture, og da der vistes Publikum den Opmærksomhed, at den ifølge Anmodning blev gjentagen, efter at de øvrige Nummere var forbi, gjorde Publikum det under disse Omstændigheder vistnok retmæssige Brud paa de, for Nummere der udføres af Dilletanter, vedtagne Former, Indeligen at give sit Bifald tilkjende, og Komponisten, Hr. Udbye, fremkaldtes.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Adresseavisen 1858b: 2

<sup>112</sup> Adresseavisen 1858b: 3

<sup>113</sup> Christiania-Posten 1858: 3

Dette er ein svært positiv omtale, og det at dette vart skrivi i ei avis i hovudstaden må ha vore stort for Udbye. Dette eksponerte han for lesarar av Christiania-Posten i hovudstaden, men det er ikkje sikkert det hadde stor påverknad på karrieren hans. Den positive omtala skriv ikkje noko om den musikalske stilen til *Fredkulla*, men framhev heller at musikken kan stå på eigne bein, at publikum ikkje treng å legge godvilje til for å like det, eller tenkje at dette måtte publikum vere positiv til fordi det er skrivi av ein landsmann.

I Adresseavisen frå 27. februar 1858 fins det ein notis om ein konsert neste dag, som nemner at komponisten av *Fredkulla* skal gje ein konsert med Hr. Rostad.<sup>114</sup> Det har ikkje lukkast å finne ei melding frå denne konserten, og det er difor ikkje mogleg å seie om musikk frå operaen vart framført. No går det fleire månader til neste gang musikk frå *Fredkulla* dukkar opp på offentleg annonserte konsertar. Det vart ein konsert den 24. mai 1858 vart nok ein gong musikk frå *Fredkulla* framført. Denne gongen på ein abonnementskonsert, der orkesteret spelte ouverturen frå operaen. Ouverturen vart skildra som «liden», altså liten, men i botnen av innlegget kan ein lese ein merknad som spør kvifor denne ouverturen vart kalla det, når den er rundt 100 takter lenger enn Weber og Mozart sine «Mønsterouverturer.»<sup>115</sup> Vidare kan ein lese at dei skildrar Udbye som ein landsmann som fortener merksemd, då han «med Alvor dyrker Musiken og at hans Talent ikke er ubetydelig.»<sup>116</sup> Dei skriv at det ligg mykje tanke i ouverturen og at han har brukt motiv med «megen musikalsk Sands.»<sup>117</sup> Dei nemer også at den fell i smak hos publikum, som klappa mot reglane på abonnementskonsertane. Dei skriv til slutt at Udbye har søkt på eit stipend, og at denne ouverturen vil «kraftig tale hans Sag.»<sup>118</sup>

Det neste sporet av *Fredkulla* på konsert, er frå ein «Benefice», altså veldedigheitskonsert, i mars 1861.<sup>119</sup> Konserten hadde visstnok eit interessant program, og den var godt besøkt. På konserten vart det framført tre komposisjonar av Udbye, der ein av dei var ein «Romance» frå *Fredkulla*, framført av frk. Sørensen.<sup>120</sup> Dette var truleg Thora Sørensen, som skal ha hatt ei «prektig utdannet sangstemme» og klar innlevelse i rollene sine, men som døyde tidleg i 1862.<sup>121</sup>

---

<sup>114</sup> Adresseavisen 1858c: 2

<sup>115</sup> Adresseavisen 1858d: 2

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Adresseavisen 1861a: 2

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Ansteinson 1968: 283



Romansen som Sørensen song blir nemnd fleire gonger i andre kjelder, og sto blant anna på trykk i *Nyt Musikalsk Museum*, eit musikkperiodika med notar på norsk musikk.

Nasjonalbiblioteket har denne utgåva i sine samlingar, og romansen er identifisert som «No 5. Sang», Margrethe sin song i operaen.<sup>122</sup>

Ut ifrå det tilgjengelege avismateriale på Nasjonalbiblioteket sine nettsider, ser det ikkje ut som at musikken frå *Fredkulla* blir framført mykje etter den førre nemnde konserten. Adresseavisen skriv om ein Hr. Skougaard, som i juli 1861 skulle syngje sin avskjedskonsert, og på denne konserten skulle han visstnok syngje Giffard sin arie («No 11 Vise»).<sup>123</sup> Elles på repertoaret sto avslutninga av Lucia di Lammermoor<sup>124</sup>, og i slutten av notisen blir folk oppmoda til å nytte anledninga til å gjere seg kjend med Hr. Skougaard som *dramatisk songar*. Dette seier noko om repertoaret han valde, og Giffard si vise er ein del av det.

Etter denne konserten går det fleire år før neste med musikk frå *Fredkulla*. Ole Øisang skriv at Udbye held ein eigen konsert 12. mai 1873 i Trondhjems teater, med eigne komposisjonar. Blant desse var utdrag frå *Fredkulla*.<sup>125</sup> Desse konsertprogramma og meldingane viser at musikk frå *Fredkulla* vart framført med jamne mellomrom i åra etter den vart fullført, og at publikum ville ha vore kjend med musikken. Nokre meldingar fortel at publikum likte det, men til trass for dette vart det ikkje framført meir. Når forsøk på å få *Fredkulla* på scena i Halden eller hovudstaden ikkje gjekk, verkar det som om *Fredkulla* vart lagt i skuffa. Når sjølv Müller sitt forsøk på å få sett den opp i Kristiania, som også hadde kome ganske langt i produksjonsperioden, vart stoppa på grunn av ein brann, gjekk *Fredkulla* i gløymeboka.

## 2.5. *Fredkulla* og «det norske»

Framføringshistorikken viser at *Fredkulla* hadde ein appell, det var noko som folk ville høyre og Udbye vart hylla som ein norsk komponist.<sup>126</sup> I denne perioden på midten av 1800-talet, hadde Noreg vore i union med Sverige sidan 1814, og hadde før det vore under dansk styre i over 400 år. På grunn av dette vart det særskild viktig å finne noko eige norsk og byggje ein norsk identitet, og statsvitar Øyvind Østerud meiner at denne søken etter ein sjølvstendig norsk politisk identitet og kultur også var ein form for motstand mot unionen.<sup>127</sup>

---

<sup>122</sup> *Nyt musikalsk museum* 1858: 5-6

<sup>123</sup> Adresseavisen 1861b: 2

<sup>124</sup> «Han vil der give Slutningen af **Lucia di Lammermoor** i Kostume.»

<sup>125</sup> Øisang 1941: 146

<sup>126</sup> Bergens Tidende 1869: 2

<sup>127</sup> Grimley 2006: 24

Denne jakta etter det norske, noko som skilde Noreg ut frå nabolanda, prega hundreåret. I leita etter det norske vart spesielt norsk bondekultur romantisert, både i dikt og musikk. Folkemusikken kom inn i konsertsalane og kunstnarar som Hans Gude og Adolph Tidemand målte nokre av dei mest kjende maleria av norske landskap.

Som nemnd tidlegare er handlinga i operaen henta frå saga om Magnus Berrføtt. Han vart konge i 1093, kom frå ei kongeslekt og hadde sitt kongesete i Nidaros. Han reiste ut og kriga i andre land og gifta seg med ei svensk prinsesse. Mange av desse elementa kunne gjere seg godt i eit dramatisk verk. Müller tok seg kunstnariske fridomar med kjeldemateriale og utvida karaktergalleriet, og gav Margrethe ei mykje større rolle enn det ho har i saga. Denne forteljinga høyrde til ei fjern historisk fortid, og det å hente fram forteljingar frå denne perioden var vanleg på 1800-talet. *Fredkulla* var ikkje siste gong Udbye skulle setje musikk til eit historisk drama, for i 1863 skreiv han musikken til verket *Magnus den Gode* (op. 26), som var son til Olav den heilage, som også vart konge i Noreg.

Soga om Magnus Berrføtt kan ein lese i Snorre sine kongesoger. Grunnen til spenningane var at kong Magnus meinte at Gøtaelva frå gamalt av hadde vore skiljet mellom Noreg og Sverige, og at han då eigde landområda vest for Gøta, men desse låg i Sverige. Når svenskekongen fann ut at Magnus ville ha desse, bryggja det til kamp og den enda med at nordmennene drog heim slagne.<sup>128</sup> I den neste kampen gjekk det også dårleg for kong Magnus og med svenskane hakk i hel skifta han skjorte med Ogmund Skoftesson, som no med den raude trøya over brynja likna på kongen. Med dette kom Magnus seg trygt til skipa, og det gjorde så vidt Ogmund og Magnus klarte også å vinne eit slag der sveakongen reiste heim slagen,<sup>129</sup> og det er dette som *Fredkulla* opnar med. Dette står det meir om i kapittel 3 og 4. Det var først sommaren etter det førre slaget, at kongane (Magnus, Inge og Erik) møttest på tinget og vart einige om fred. Då fekk Magnus dotter åt sveakongen Inge, Margrethe, som kone.<sup>130</sup>

### 2.5.1 Andre forventningar?

Når Udbye og Müller arbeidde med *Fredkulla* hadde ikkje det ein i dag kjenner som lyden av norsk klassisk musikk blitt etablert enda, dersom ein meiner at dette byrjar med Grieg og hans komposisjonar, og fortsett med for eksempel Johan Svendsen (1840-1911) og Johan Halvorsen (1864-1935). Den norske folkemusikken hadde blitt introdusert i

---

<sup>128</sup> Sturlason 1965: 107-108

<sup>129</sup> Sturlason 1858: 443-444

<sup>130</sup> Sturlason 1965: 107-108

kunstmusikk av komponistar og utøvarar, og Ole Bull framførte norsk folkemusikk på konsertar i inn- og utland, og dette byrja å setje ein standard. Difor kan ein sjå etter slike element i *Fredkulla*, men er dei der?

Som delkapitla føre viser, er det mykje «norsk» i handlinga. Norske kongesoger, skaldar og spenningar med naboland er ikkje noko nytt. Musikken, på den andre sida, møter kanskje ikkje forventingane ein har til lyden av ein norsk opera. Det var jo tross alt elleve år frå *Fredkulla* var ferdigkomponert til Bergens Tidende kalla han for den norskaste av alle våre norske komponistar.<sup>131</sup> Før *Fredkulla* hadde Udbye sjølv skrive musikk som var inspirert av, eller bygde på, den norske folkemusikken. Eksempel på dette er *Norsk Bondeliv for to stemmer og pianof.* (op 10), komponert i 1856 og utgitt i 1857 i Tønsberg og Kristiania. Udbye kan også ha arrangert ein bryllaupsmarsj for orgel, som finnast i ei samling med orgelstykke, datert 16. mai 1880.<sup>132</sup> Elles er det lite i titlane på verka som kan peike til inspirasjon frå norsk folkemusikk.

Desse verka viser at Udbye var kjend med og nytta norsk folkemusikk i sine komposisjonar, og var då med i gruppa med komponistar som gjorde dette. Til trass for dette er det ikkje noko som minner om folkemusikk i *Fredkulla*. Både Arvid Vollsnes og Rune J. Andersen skriv at musikken er inspirert av Mozart, og ligg tett opp til wienerklassiske normar. Vollsnes skriv at det er i instrumenteringa Udbye er nær wienerklassisismen, med bruk av eit orkester bestående av 40 musikarar,<sup>133</sup> og begge skriv at Udbye har lagt seg tett opp til Mozart i oppsettet av partituret, ved å legge dei lyse strykarane over treblåsarane, og djupe strykarar under messingblåsarane.<sup>134</sup> Sett i kontekst av musikken Udbye hadde studert sjølv basert på notemateriale han eigde, er ikkje denne inspirasjonen frå Mozart så uventa. Likevel kan ein undre seg kvifor ikkje Udbye nytta seg av folkemusikk i operaen, slik for eksempel Thrane hadde gjort i sitt svært populære syngjespel, *Fjeldeventyret* (1825),<sup>135</sup> mange år tidlegare.

I kapitlet om Udbye i *Norges musikkhistorie Bind II*, nemner forfattar Arne Eggen også Thrane og Bull. Han skriv at dei hadde gjeve sitt bidrag til den norske musikken, men at ein måtte byrja på nytt. Denne nye byrjinga var i følge Eggen Kjerulf med hans romansar og Udbye, og desse to var med på legge grunnlaget for Rikard Nordraak, Edvard Grieg og Johan Svendsen.<sup>136</sup> Med dette har Udbye blitt plassert i ein føregangsposisjon for ei gruppe sær

---

<sup>131</sup> Bergens Tidende 1869: 2

<sup>132</sup> Tilgjengeleg for lesesalbruk ved Gunnerusbiblioteket

<sup>133</sup> Vollsnes 2000: 347

<sup>134</sup> Andersen 2020

<sup>135</sup> Herresthal 1992: 30

<sup>136</sup> Eggen 1921: 1

viktige komponistar utan å ha ein musikalsk stil som på mange måtar har blitt «den norske», spesielt etter Grieg.

### 2.5.2. Språket i *Fredkulla*

Gjennom å kalle *Fredkulla* for Noregs første opera seier ein at dette er den første operaen av ein norsk komponist, som også er på norsk. Udbye skreiv ikkje librettoen sjølv, det gjorde Carl Müller. I motsetnad til Udbye som berre hadde gått allmugeskulen, var Müller ein høgt utdanna mann frå Trondheim, som endatil jobba som rektor på ein av byens skular. Som Udbye hadde han også tidlegare erfaring med sceneverk, men i motsetnad til Udbye sine verk vart nokre av Müller sine framført. I 1851 vart *Clara Raphael*, ei «vådeville-komedie med prolog» framført i eit lite teater Müller hadde sett opp i Latinskulen.<sup>137</sup> Eit steg opp kom i sesongen 1857-58 ved Trondhjems Teater, då Müller sitt stykke *Ægtemand og Frier*, eit lystspill «paa rimende vers» vart framført.<sup>138</sup> Manuskriptet til dette stykket er i Gunnerusbiblioteket i Trondheim, men eg har ikkje studert det og kan difor ikkje seie noko om Müller sin stil, og moglege likskapar eller forskjellar mellom dette og *Fredkulla*.

Som nemnd tidlegare i kapitlet har *Fredkulla* talt dialog, noko som i dag er litt uvant for noko som vert kalla opera. På Udbye si tid var det noko heilt anna, og det fins fleire eksempel på operaer som først hadde talt dialog, men som seinare vart tonesett til resitativ.<sup>139</sup> Så langt er det ingenting som tydar på at teksten frå rollehefta vart tonesett for å bli resitativ, det er for eksempel ikkje funne (eller katalogisert) notemateriale som kan ha vore orkesterakkompagnement til teksten.

Det tekstlege er også annleis. Carl Müller, med sin skodespelerfaring har skriva ein libretto som skil seg ut frå kjende verk i operalitteraturen. Det er ikkje godt å seie om det er mykje eller lite tekst for ein opera å vere, men teksten som er der er rett på sak. Nokre av karakterane, som for eksempel Margrethe i sine kjærleikserklæringar, nyttar seg av metaforar og symbol for å uttrykke seg, men mykje er svært konkret. I solo-nummera spesielt er det lite repetisjon, noko som ein kanskje hadde forventa. Ei frase kan bli repetert ein gong, men noko meir enn det er det ikkje. Dette er med på å gje eit bilete av ein tekst som er rett på sak, som inneheld det absolutt nødvendige for å fortelje historia, og ikkje mykje meir. Dette, saman med musikken som blir nærmare studert i kapittel 4, er med på å etablere *Fredkulla* som noko

---

<sup>137</sup> Øisang 1941: 95

<sup>138</sup> Øisang 1941: 105

<sup>139</sup> Bizet sin opera *Carmen* (1875) er eit seinare, men svært kjend, eksempel.

anna enn dei italienske og tyske operaene som vi er vande med i dag og som byrja å bli populære i Noreg då Udbye og Müller levde.

Språket i operaen er utan tvil norsk, men det var ikkje norsken som Udbye sine vener Ivar Aasen og Aasmund Olavsson Vinje skreiv. Dette var norsk som var nærmare dansk. Både Udbye og Müller skreiv slik, og dette målet var det som vart nytta mest på den tida. Utover på 1800-talet vart språk eit tema for debatt. Då arbeidet for eit eige norsk skriftspråk byrja, skulle dette vere «antidansk», men var det for «antidansk» kunne ein risikere at det vart «prosvensk».<sup>140</sup> Utover på 1800-talet dess lenger ein kom frå slutten av unionen med Danmark i 1814, dess venlegare innstilt vart nordmenn til det danske. Dette kan vere på grunn av at dei ikkje lenger trengte å frykte påverknad frå Danmark, for no var det Sverige dei var på vakt for i unionen.

Som eksempela nytta i introduksjonskapitlet viser, er det bruken av visse bokstavar i ord som verkeleg sett språket i denne perioden. Påverknaden frå dansk med mykje bruk av konsonantane b i staden for p, d i staden t, og bruken av dobbel «aa» i staden for «å» plasserer det språkmessig på slutten av 1850-talet. Å bruke «å» i staden for dobbel «aa» vart ikkje vanleg før nokre år inn i 1900-talet. Noko som er verdt å trekke fram frå *Fredkulla* er at nokre av karakterane er frå Sverige og Danmark. Svensk og dansk er språk nordmenn er kjende med, men i staden for å skrive partia til kong Inge og kong Erik på deira språk, syng dei det same språket som alle andre, sjølv dei norske. Sånn sett er teksten i operaen og slik den er tonesett heilt i tråd med tradisjonen.

Fordi denne norsken er nærare dansk, er noko av teksten litt unaturleg i dagens øyrer. Teksten har blitt tonesett på ein måte som gjer at den er songbar, det vil seie at høge tonar i melodien ofte er lagt til ord som har ein open vokal, som gjer at tonen songaren syng får klinge fritt. Komponistar veit at dette er det som er best for songaren, og som høyrast best ut, og det er difor uvanleg å gjere det på ein anna måte.

### 2.5.3. Korttradisjon i *Fredkulla*: norske mannskor

I nummeroversikta kan ein lese at der er fem nummer i operaen med kor. Fire av desse nummera er for blandakor, og i desse er ofte koret delt opp i eit mannskor og eit kvinnekor, slik at dei har sine forskjellige vers eller delar innad i nummeret. Eit nummer, «No 14 Kor», er berre for mannskor, og er i kontekst av denne oppgåva eit sentralt nummer då det tek for

---

<sup>140</sup> Stråth 2005: 173

seg mange av ideane skandinavismen handlar om. Eit sentralt fokus vidare i dette kapitlet og i det neste, er nettopp kora og kva tankar og politikk dei framfører.

Mannskortradisjonen i Noreg er lang og kan sporast tilbake til studentsongane i Det norske Selskab i København, grunnlagt i 1772. Likevel var det ikkje før i 1845 at Den norske Studentersangforening vart grunnlagt, og ein såg byrjinga på ei organisert mannskor-rørlse i form av studentkora, og andre kor relatert til desse miljøa.<sup>141</sup> Anne Jorunn Kydland Lysdahl, forfattar av boka *Sangen har lysning: Studentersang i Norge på 1800-tallet*, trekk også fram to andre mannskor som vart sentrale i hovudstaden i tillegg til studentersangforeiniga, Kristiania Haandverker Sangforening (1845) og Handelsstandes Sangforening (1847).<sup>142</sup>

Lysdahl framhever kor viktig mannskor-rørsla var for norsk musikkliv på 1800-talet. Mannskoret gav komponistar moglegheit til å skrive musikk i både store og små former og få det testa ut av koret, og dette var ofte bestillingsverk og komponistane fekk då ikkje berre erfaring i å skrive for denne besetninga men fekk også betalt for det. Eit eksempel som viser kor viktig kor var i Noreg, var at når verdsutstillinga var i Paris i 1889, sendte Noreg eit mannskor bestående av songarar frå kor i hovudstaden.<sup>143</sup>

Songtekstane hadde eit stort spenn, frå å politisk vere svært konservative til svært liberale, og sjangrane spannt frå drikkeviser og andre uhøgtidlege songar, til å handle om større tema som det å skulle ha ei nasjonal bevisstheit.<sup>144</sup> Dette representerte og splittinga blant studentane, der ein fraksjon var glad i punsj og ville ha norsk sjølvstende og ein nasjonal profil i kulturelle spørsmål, og i den andre var dei konservative som heller ville sjå til Europa.<sup>145</sup> Dette var riktignok på 1820-talet. Studentane var også svært opptekne av å markere 17. mai, og dei kom med nye songar som skulle markere dagen, uttrykke kjenslene blant folket og vere samlande, og dette vart ikkje teke godt imot av den svenske kongen.<sup>146</sup> Studentkora var altså ikkje redde for å uttrykkje det dei meinte var «det norske», i dette tilfelle kjensler knytt til grunnlovsdagen 17. mai.

Ein stor figur i norsk songopplæring på 1800-talet var Lars Roverud (1776-1850).<sup>147</sup> Han dreiv songopplæring i hovudstaden på fleire forskjellige skular, og skreiv tekstar om synging. Han forsøkte blant anna å etablere det første norske songinstituttet. Roverud henta

---

<sup>141</sup> Lysdahl 1995: 17-18

<sup>142</sup> Lysdahl 1995: 18-19. Songforeiniga til handverkarane vart grunnlagt av Johan Gottfried Conradi, og handelsstanden si songforeining vart reorganisert i 1847 av Johan Didrik Behrens, som i 1848 tok over Kristiania Haandverker Sangforening.

<sup>143</sup> Lysdahl 1995: 20

<sup>144</sup> Lysdahl 1995: 27

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> For meir informasjon om Roverud sjå Herresthal 1992, s. 18-22

sitt syn på song frå Platon og antikken sin musikkestetikk, der, som Lysdahl oppsummerer at «Sangen stimulerer til fedrelandskjærighet, nasjonal brorskapsfølelse og skaper et meningsfullt sosialt samvær. Bevisst forhold til sang og musikk kan medvirke til å gi de unge følelse av eget værd.»<sup>148</sup> Dette er tankar om song som er sentrale for kommande delkapittel og kapittel 4. Det er spesielt fedrelandskjense og nasjonal brorskapskjensle som har mykje tyngde, og som kan gå både i retning av norsk sjølvstende, men og i retning av skandinavismen, som vil bli eit sentralt omgrep i kapittel 3.

Eit av oppdraga studentersangforeningane måtte gjere, var å markere den svenske kongen sin fødselsdag, som var obligatorisk festdag. Dette måtte dei markere, til trass for at fleire studentar gjerne kom med syrlige kommentarar om kongen.<sup>149</sup> Studentane vart også skulda for å ha ei manglande evne til å hylle dei kongelege, og i Studentersamfundet vart ofte dei som var venlege mot kongen møtt med motbør.<sup>150</sup> Med dette kan ein sjå at det var fleire blant studentane som var imot svensk styring av Noreg, og dette speglast i songar som ikkje direkte er kritiske til Sverige, men som heller hyllar Noreg.

I Noreg, som i mange andre land, var den gryande nasjonalromantikken inspirert av den tyske romantikken. Resultatet vart eit større fokus på folkemusikk og kunst. Noko eige norsk skulle også mannskora ha, men nokre av dei komponistane som på midten av 1800-talet skreiv for mannskora i hovudstaden, var tyske.<sup>151</sup> Carl Arnold og Freidrich August Reissiger fekk sentrale posisjonar i musikklivet i Kristiania, men fleire norske komponistar kom opp samstundes med dei. Det hadde vore misnøye over at utanlandske komponistar og musikarar tok jobbar frå norske, og dette toppa seg på 1850-talet, og talet utanlandske musikarar i Noreg var lågare på 1860-talet, i følgje Herresthal.<sup>152</sup> Av norske komponistar trekk Lysdahl fram Ludvig Mathias Lindemann, Halvdan Kjerulf, og trøndarane Udbye og Thomas Dyke Acland Tellefsen.<sup>153</sup> Utanom å skrive litt om deira komponistvirke og stilar, nemner ikkje Lysdahl konkret kva dei to trønderske komponistane gjorde for mannskorrørsla.

På byrjinga av 1840-talet blir Johan Gottfrid Conradi (1820-1896) og Johan Diederich Behrens (1820-1890) henta fram som sentrale figurar for mannskorørsla. Med deira skulebakgrunn som innehald songkvartettar, dreiv dei studentsongen vidare og la grunnlaget

---

<sup>148</sup> Lysdahl 1995: 35

<sup>149</sup> Lysdahl 1995: 91

<sup>150</sup> Lysdahl 1995: 89-90

<sup>151</sup> Lysdahl 1995: 181

<sup>152</sup> Herresthal 1992: 183

<sup>153</sup> Lysdahl 1995: 182

for dei mange mannskora som dukka opp gjennom dei kommande tiåra.<sup>154</sup> Kjerulf hadde også ein kvartett der han fekk prøvd ut mannskormaterialet sitt.

Gjennom si komponistkarriere tonesette Udbye mange tekstar av kjende norske diktarar. Nokre av desse kjende han personleg, mens andre var kjende diktarar som skreiv tekstar som har blitt sett til musikk fleire gongar av forskjellige komponistar. Desse verka er ein del av Udbye sin store produksjon av vokalmusikk. I oversikta over komposisjonar kan ein lese at heile 29 av 46 opus er for stemme og piano, mannskor eller kor og orkester. I tillegg arrangerte han songar for nye besetningar, utan å skrive ny melodi. Fleire av songane Udbye sjølv skreiv, er å finne i titlane med songar for mannskor, like stemmer eller ei stemme og piano. Fleire er også i songbøker Udbye sette saman for eigen bruk som songlærer, og som vart publisert. Desse er ikkje oppført i oversikta over komposisjonar, men har blitt nemnd i andre kjelder som for eksempel *Musikk til Bjørnstjerne Bjørnsons dikterverker* og *Musikk til Henrik Wergelands dikterverker*, publikasjonar frå Nasjonalbiblioteket i høve diktarane sine jubileumsår.

Dette viser at å skrive for mannskor var noko Udbye hadde mykje erfaring med, og noko han ville fortsette å gjere. Behrens sette saman samlingar med mannskormusikk, og i *tredje rekke* (1855-59), var totalt 34 av 66 songar av norske komponistar, og Udbye hadde komponert musikk til 7 av dei. Fire av Udbye sine songar var tonesettingar av dikt av Welhaven, mens dei andre to var tonesettingar av eldre dikt, *Noraffeld med Jøkel* og *Konning Haarfager*.<sup>155</sup> I Behrens sine seinare samlingar er Udbye fortsatt representert, med heile tolv songar i fjerde rekke og tre i femte rekke.<sup>156</sup> Lysdahl skriv at Udbye sendte Behrens *16 firestemmige Mandssange* (op. 24), og halvparten kom med i samlingane hans.<sup>157</sup>

Mannskormusikken var viktig for Udbye, og som nemnd i biografien opplevde han eit av høgdepunkta i komponistkarrieren under songarfesten i Bergen i 1863, då *Dagen er oppe* vart framført. Fleire kor deltok på dette stevnet, og Lysdahl skriv at Udbye, Behrens og Reissiger byta på å dirigere kora.<sup>158</sup> Under songarfesten i Trondheim i 1883 vart *Trøndernes Farvel til de bortdragende Gjæster* framført som avskjedskantate. Noko litt spesielt med repertoarvalet under denne songarfesten, var at to andre songar av Udbye vart framført men dette av kor frå Arendal og Bergen, altså ikkje av dei tre kora som deltok frå Trondheim.

---

<sup>154</sup> Lysdahl 1995: 118-120

<sup>155</sup> Lysdahl 1995: 253

<sup>156</sup> Lysdahl 1995: 256

<sup>157</sup> Lysdahl 1995: 259

<sup>158</sup> Lysdahl 1995: 326



Desse hendingane og komposisjonane er i andre halvdel av Udbye sitt liv, og han hadde allereie skrive musikken til *Fredkulla* mot slutten av 1857 og byrjinga av 1858. Før dette hadde han allereie skrive *Sex firestemmige Mandssange* (op. 2, før 1851), *10 firestemmige Mandssange* (op. 5, 1854), *Aasgaardsreien* (op. 11, 1856) for einstemmig mannskor, solo og orkester og *Otte firestemmige Mandssange* (op. 15, 1857). Mannskorverka etter 1858 er dei som har blitt nemnd allereie.<sup>159</sup> Sidan Udbye jobba som songlærer på katedralskulen i Trondheim, innebar det å undervise gutane i kvartettsong. Dette kan ha gjeve Udbye moglegheit til å prøve å komponere firstemmig song for gutte- eller mannsstemmer, slik som åra på mannskormusikken hans viser. I tillegg sette han sjølv saman songsamlingar som vart publiserte, og desse var også for fleirstemmig song. Udbye sine songar for mannskor vil bli utforska vidare i neste kapittel, då mange av tekstane til desse songane var skrive av særskilte viktige diktarar frå denne perioden.

## 2.6. Oppsummering

Som Noregs første opera kunne Udbye og Müller sette ein standard med *Fredkulla*. Der anna norsk musikkteater henta inspirasjon frå den norske folkemusikken, såg Udbye til Europa og dei store operaene han kjende til. Likevel er det ikkje tvil om at *Fredkulla* er ein norsk opera, der både språk og handling plasserer den i ein norsk kontekst med norske og skandinaviske karakterar.

Det at mannskor vart populært på 1800-talet og at Udbye skreiv mykje musikk for mannskor, er noko som kjem att seinare i oppgåva i dei to neste kapitla. Kapittel 3 vil fortsette å sjå på mannskor og går nærmare inn på nokre konkrete eksempel på Udbye sine mannskorsongar. Desse blir sett inn i ein større politisk kontekst, gjennom å sjå på norsk nasjonalisme og skandinavisme frå 1840-talet og utover. Dette vil så danne grunnlaget for mykje av drøftinga av kornummer i *Fredkulla*, som blir utforska i kapittel 4, saman med drøftingar rundt politiske ytringar i kornummera og ekteskapet som eit bilete på union.

---

<sup>159</sup> *Sexten firestemmige Mandssanger* (op. 24, 1861), *Dagen er oppe!* (op. 25, 1863) kantate for mannskor, solo og orkester, og *Tröndernes farvel* (op. 46, 1883).



## KAPITTEL 3 – «DET NORSKE» I KONTEKST

### Introduksjon

Mens det førre kapitlet handla om *Fredkulla* og det norske i operaen, handlar dette kapitlet om konteksten dette norske og nasjonale eksisterer i. 1800-talet i Noreg var eit århundre som forma norsk kulturhistorie ved å fostre diktarar, komponistar og musikarar som står som bautaer i norsk litteratur og musikk. Desse jobba ikkje i eit vakuum, for strøymingar frå Europa og hendingar som pågjekk i det norske samfunnet påverka arbeida deira. Det vi i dag kallar nasjonalromantikken skapte eit bilete og ein lyd av Noreg som enda står sterkt i inn- og utland. Tida var moden for at diktarane, målarane og komponistane kunne sette sitt preg på ein norsk kultur. Mange av dei største diktarane som Ibsen, Bjørnson og Wergeland, forfatta tekstar som kommenterte samtida, og desse vart tonesett av kjende komponistar, og blant desse var også Martin Andreas Udbye.

Ein svært sentral grunn til at 1800-talet vart eit århundre for etablering av «det norske», var at Noreg hadde vore, og var i, union med nabolanda Danmark (1537-1814) og Sverige (1814-1905). Noreg sin underlegne posisjon i unionane bidrog til eit enda større ønskje om å finne noko eige, noko norsk. Til trass for at unionen med Danmark er noko før perioden som dette kapitlet handlar om, sit spora etter denne perioden att i det norske medvitet, og under unionen med Sverige såg fleire tilbake på unionen med Danmark og samanlikna dei to. Noreg sitt forhold til Sverige under unionen var ikkje utan spenningar, og desse gjekk ikkje upåakta hen hos kunstnarane. Fleire var svært tydelege på kva dei meinte om unionen, om dei var for eller mot, eller venlege mot svenskane eller ikkje, og dei var ikkje redde for å gjere sitt syn kjent gjennom verka sine.

I denne perioden stod nasjonalisme og skandinavisme fram som framtrede rørsler og med freistande idear. Som Bo Stråth skreiv i boka *Union og demokrati: Dei sameinte rika Noreg-Sverige 1814-1905*, la nasjonalismen i dei to landa vekt på enkeltdelane av unionen i staden for heilskapen, og det verka splittande på unionen.<sup>160</sup> Dette skjedde til trass for at landa hadde mykje felles historie. Ein eigen norsk nasjonalismen utspelte seg blant anna i kulturlivet, og kom til uttrykk på forskjellige måtar i forskjellige kunstformer. Også *statthaldarstriden* som gjekk over to tiår utløyste kulturelle kommentarar frå nokre av dei store norske kulturpersonlegdommane, og striden vart formidla til ein større del av

---

<sup>160</sup> Stråth 2005: 168

befolkninga gjennom *nyhendeskillingsviser*, som handla om aktuelle politiske hendingar.<sup>161</sup> Dette er noko av det kapitlet vil gå inn på.

Det å skrive om historiske hendingar som fann stad for fleire hundre år sidan er lett å gjere i dag, der forskning og anna kjeldemateriale er tilgjengeleg og fortel om korleis ting gjekk føre seg, og ein kan spore ei rørsle eller hending frå punkt a til punkt b. Sjølv om nasjonsbygging er eit viktig stikkord i dette kapitlet og det førre, og vi veit kva som skjedde i Noreg frå 1850 og utover, visste jo ikkje menneska som levde i denne perioden korleis framtida deira vart. Når ein ser tilbake kan ein argumentere for at statthaldarstriden var eit ledd i frigjeringa av Noreg frå unionen med Sverige, men det kunne ikkje nordmenn på den tida vite med sikkerheit. Då var det framleis usikkert, og det var ikkje noko garanti for at Noreg vart sjølvstendig og fekk etablert ein kultur, slik som vi i dag veit skjedde.

### 3.1. Sentrale konsept og omgrep

Som nemnd tek dette kapitlet føre seg store tema og idear frå 1800-talet som fekk kome til uttrykk i kunsten. Desse ideane er i direkte tilknytning til omgrep som knytast til eit lands identitet, som for eksempel nasjonalisme. Skandinavisme er også eit svært viktig omgrep i denne oppgåva, då ideane om eit samla Skandinavia var svært viktige for mange. Politikk er også eit omgrep verdt å drøfte, då det kan definerast på forskjellige måtar. Alle desse omgrepa har forskjellige definisjonar og assosiasjonar i forskjellige kontekstar og for forskjellige menneske. Difor er ei drøfting hensiktsmessig for å tydeleggjere kva tolking som ligg til grunn for oppgåva.

Slik som nasjonalisme, er *politikk* er eit stort omgrep, som betyr forskjellige ting i forskjellige periodar. Det er difor verdt å presiserer kva forståing av politikk som ligg til grunn i denne oppgåva. Politikk har nemleg ein smal og ein brei definisjon. Den smale ser på myndigheiter og korleis desse vert organisert, mens den breie også tek sosio-historiske verdiar i betraktning,<sup>162</sup> som ikkje blir nemnd i den smale. Når politikk blir nemnd i denne oppgåva er det i hovudsak politikk etter den breie definisjonen, men i nokre tilfelle blir konkret lovgiving diskutert, som er nærmare den smale definisjonen, men dette blir gjort tydeleg i oppgåva.

---

<sup>161</sup> Alver 2003: 120

<sup>162</sup> Arblaster 1992: 2

### 3.1.1. Skandinavia og Norden

Skandinavia og Norden er ord som blir brukt mykje, då idear om eit samla, eller skild, Skandinavia og/eller Norden er sentrale på 1800-talet, også i *Fredkulla*. Dette er kanskje først og fremst ord som blir brukt som ein samlebetegnelse på landa innafor eit geografisk område nord i Europa, men dei har assosiasjonar som går utover dette. Skandinavia og Norden blir også brukt mykje om kvarandre, men dei er ikkje det same. Dei skandinaviske landa er Noreg, Sverige og Danmark, og desse landa går er også del av Norden, der også Finland og Island er med.<sup>163</sup> Dette er verdt å nemne, då karakterane og kor i *Fredkulla* syng om eit samla «Norden», men det er berre Noreg, Sverige og Danmark som er nemnd og representert, og då er Finland og Island utelatt.

I boka *The Cultural Construction of Norden* forfatta redaktørane Bo Stråth og Øystein Sørensen eit kapittel der dei skriv at «Norden» som konsept er noko som nærmast ubestridda har positive assosiasjonar hos menneske frå dei nordiske landa, då det er eit samfunn med verdiar som overgår («transcends») språk- og kultur-barrierane.<sup>164</sup> Det er rett og slett eit slags fellesskap på tvers av landegrenser. På same tid skriv dei at folk frå Skandinavia aldri har sett på seg sjølv som representative for ein einskap, då dei nasjonale forskjellane har vore sett på som for store.<sup>165</sup> Dette er to tydeleg motstridande oppfatningar, og dei er ikkje nye, då slike motsetningar prega debattar på 1850-talet og.<sup>166</sup> Biletet av eit felles Norden er i følgje Stråth og Sørensen rett og slett konstruert.<sup>167</sup>

Dei to motsetnadane Stråth og Sørensen presenterer, altså eit felles samfunn med felles verdiar versus fleire land med så store nasjonale forskjellar at dei ikkje kan vere ein einskap, finn ein på 1800-talet. Frå 1840-talet hadde ein på den eine sida dei som ønskjer sjølvstende for Noreg og fridom frå unionen, og dei på den andre sida som er for eit einskapleg Skandinavia, dei som ser til skandinavismen sine idear. Så fantes det også dei innanfor den skandinaviske rørsle som vil ha eit sjølvstendig Noreg i ein slags union med nabolanda. Dette viser at det på 1800-talet eksisterte mange forskjellige syn på kva Noreg skulle vere og korleis landet sitt forhold til nabolanda skulle vere. Korleis dette kom til syne i samfunnet og spesielt i kulturlivet, vil vere fokus for delkapittel 3.5.

For å gå djupare inn på forholda i Noreg på 1800-talet, kan ein sjå på omgrepa nasjonalisme, spesielt norsk nasjonalisme, og ikkje minst skandinavismen. Som nemnd i

---

<sup>163</sup> Jones & Hansen 2008: 543

<sup>164</sup> Sørensen & Stråth 1997: 29

<sup>165</sup> Sørensen & Stråth 1997: 30

<sup>166</sup> Lysdahl 1995: 116

<sup>167</sup> Sørensen & Stråth 1997: 19

introduksjonen var 1800-talet ei tid for nasjonsbygging, og ein kan ikkje gå inn på dette utan å kome inn på nasjonalisme og skandinavisme, to svært viktige -ismar.

### 3.2. Nasjonalisme, skandinavisme og nasjonsbygging

To omgrep som er svært viktige for å kunne drøfte *Fredkulla* og konteksten den vart til i, er nasjonalisme og skandinavisme. Ein gjennomgang av omgrepa og kva dei inneber og blir assosiert med er viktig for å danne eit grunnlag for vidare drøfting av norsk kultur på 1800-talet. Desse er begge store omgrep, og i denne konteksten heng dei tett saman då skandinavisme kan sjåast som ein form for nasjonalisme.

Nasjonalisme er eit stort omgrep som det er vanskeleg å definere, og det betyr forskjellige ting for forskjellige menneske. Bo Stråth skriv blant anna at omgrepet blir nytta så mykje at det no kan brukast i alle samanhengar som har med nasjon og nasjonsbygging å gjere.<sup>168</sup> Difor er ei avgrensing nødvendig. Ein eigen *norsk nasjonalisme* blir også nemnd, spesielt i tilknytning til skandinavisme. Ein sentral komponent i nasjonalisme og skandinavisme er musikk, då musikk ofte blir brukt som eit verktøy i nasjonsbygging, og dette vil også bli undersøkt.

Det er mange akademikarar som skriv om nasjonalisme, og blant desse er Benedict Anderson og Ernest Gellner, og Philip Bohlman som skriv om nasjonalisme og musikk, som blir sett nærmare på i det neste delkapitlet.<sup>169</sup> I boka *Nations and Nationalism* av Ernest Gellner, har John Breuilly skrivt eit introduksjonskapittel der han kort går gjennom utviklinga til nasjonalisme, og ser på korleis dette passar saman med det Gellner skriv om nasjonalisme. Breuilly har sett på nasjonalisme fram til midten av 1960-talet, og kokar det ned til to tilnærmingar. I den første er nasjonalisme ein del av nasjonal historie, ei kjensle som blir assosiert med nasjonen som kan vere god eller dårleg. I den andre tilnærminga er nasjonalisme ei moderne, irrasjonell doktrine som kunne få så mykje makt at den kunne føre til nasjonale kjensler og nasjonstatar.<sup>170</sup> I denne oppgåva, i kontekst av 1800-talet, er det då den første av desse tilnærmingane som er sentral.

Gellner blir sitert av Benedict Anderson i boka hans *Imagined Communities*, der han seier at nasjonalisme er ikkje vekkinga av nasjonar til sjølvmedvit («Nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness»), men at det finn opp («invent») nasjonar der dei

---

<sup>168</sup> Stråth 2005: 168

<sup>169</sup> Sjå for eksempel Anderson si bok *Imagined Communities* frå 1983 og Gellner sine bøker *Nations and Nationalism* frå 1983, og *Nationalism* frå 1997.

<sup>170</sup> Breuilly 2006: xx i Gellner 2006

ikkje eksisterer.<sup>171</sup> Anderson påpeikar at orda Gellner brukar («invent» og fabrikkering), gjer at «sanne» samfunn kan sjåast som ein motsetnad til slike «oppdikta» nasjonar. Orda Anderson brukar, «imagining» og skaping, er sentrale i det han kallar «imagined communities». Dette går ut på at «Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined.»<sup>172</sup> Som eksempel brukar Anderson grupper med menneske som veit at dei har ei tilknytning til menneske dei aldri kjem til å møte, kanskje fordi det er svært mange av dei spreidd utover eit stort geografisk område, men dei veit at dei høyrer til den same gruppa og har noko til felles til trass for at dei aldri kjem til å møte alle i denne gruppa. Dette er eit slikt «imagined community».

Anderson påpeikar vidare at dette er «tenkt på» («imagined») som eit samfunn, fordi nasjonen alltid vil bli sett på som eit djupt, horisontalt kameratskap.<sup>173</sup> Det må vere sterke kjensler i sving for det som er eit bilete eller ein idé av ein nasjon, når menneske har vore villige til å ofre mykje for nasjonen. Dette fins det fleire eksempel på opp gjennom historia, og om dette er bra eller dårleg vil ein kanskje få forskjellige svar på, men det illustrerer kor sterk ei slik nasjonalkjensle kan bli.

Breuilly si første tilnærming til nasjonalisme der det er ein del av nasjonal historie er noko som er sentralt i Noreg si nasjonsbygging på 1800-talet, og leiar fint inn til *norsk nasjonalisme* på 1800-talet, som også er nyttig for å innsnevre nasjonalisme-omgrepet. Bo Stråth nemner at på 1800-talet i Noreg var det ikkje berre nasjonen som skulle byggast, men staten og. Utgangspunktet for dette var den administrasjonen danskane hadde etablert (lovgjevande instansar, og liknande). Samstundes, i følgje Stråth, såg ein tilbake til den norske mellomaldarstaten,<sup>174</sup> og henta inspirasjon derfrå. Dette er igjen med på å framheve kor sentral mellomaldaren var i etableringa av nasjonen. Øystein Sørensen skriv at den norske nasjonalismen på 1800-talet hadde både ein kulturell og politisk komponent, og at det politiske var på linje med partiet Venstre, der demokratiske idear var sentrale fram til 1905.<sup>175</sup> Stråth siterar historikaren Sørensen som meiner at denne norske nasjonalismen «utvikla seg med unionen og sjølvstendet» (etter 1814),<sup>176</sup> og at den gjekk frå ein liberal patriotisme som utvikla seg i København til å utvikle eit politisk program for «norsk sjølvstende innanfor

---

<sup>171</sup> Gellner i Anderson 1983: 6. «Nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness: it *invents* nations where they do not exist.»

<sup>172</sup> Anderson 1983: 6

<sup>173</sup> Anderson 1983: 7

<sup>174</sup> Stråth 2005: 169

<sup>175</sup> Sørensen 1998: 301

<sup>176</sup> Stråth 2005: 169

unionen». <sup>177</sup> Denne norske nasjonalismen eksisterer likevel i ei tid der motstridane kjensler for kva og korleis Noreg sin plass i Skandinavia skulle vere. Det er dette som er skandinavismen.

Som nemnd har skandinavismen blitt skildra som ein tredje form for nasjonalisme i Noreg og Sverige på 1800-talet. Knut Dørum og Magnus Mardal oppsummerer skandinavismen i Store Norske Leksikon som ei rørsle som arbeidde for nærmare samarbeid mellom dei skandinaviske landa, både politisk og kulturelt, med ein felles skandinavisk union som mål. <sup>178</sup> Skandinavismen hadde fleire greiner, der ein var dynastisk, som gjekk ut på at dei skandinaviske landa skulle vere saman i ein union under den svenske kongekrona til bernadottane. <sup>179</sup> Ideen om dette, som ikkje var langt vekk frå slik det faktisk var i Noreg i unionstida, førte til at den norske nasjonalismen vart ein motsetnad til denne skandinavismen. Til trass for at Noreg var i ein union med Sverige allereie, klarte skandinavismen etterkvart få fotfeste i Noreg, men korleis klarte den det? Og kva inneber skandinavismen eigentleg?

I følge Jens Arup Seip kan skandinavismen delast inn i tre faser. Den første, nasjonalskandinavismen, hadde som grunnlag at dei skandinaviske landa hadde ei felles rot, dei var beslekta, og dette skulle vere grunnlaget for eit fellesskap. Det var dette dei svenske og danske studentane la vekt på når dei kontakta dei norske for å byrje eit litterært og akademisk samarbeid. Seip sin andre fase, den allmenne kulturskandinavismen, handla om dei skandinaviske landa si felles erfaring og mål, som reformar og liknande. Den siste fasen, forsvarsskandinavismen, handla om at dei skandinaviske landa var sterkare saman dersom andre land skulle gå til åtak. <sup>180</sup> Å byggje vidare på felles historie og å stå saman mot potensielle fiendar verkar som argument som talar skandinavismen si sak. Samstundes var det eit sterkt fokus på å byggje landet og å oppnå eit sjølvstendig Noreg, at då vart heller dette fokuset enn ein ny slags union eller allianse med nabolanda.

Skandinavismen kan i følge Michael Birkeland sporast heilt tilbake til byrjinga på 1800-talet, <sup>181</sup> men i denne konteksten er det skandinavismen sin vekst og posisjon blant studentane i Kristiania som er i fokus, og dette skjedde noko seinare. Skandinavismen byrja å stå sterkt blant studentane på 1840-talet, og kjem blant anna til uttrykk i deira feiring av nordiske førfedre, initiert av Henrik Wergeland. Lysdahl skriv at denne feiringa vart eit ledd i

---

<sup>177</sup> Stråth 2005: 169-170

<sup>178</sup> Dørum & Mardal 2019

<sup>179</sup> Stråth 2005: 172

<sup>180</sup> Lysdahl 1995: 189

<sup>181</sup> Lysdahl 1995: 184



eit skandinavistisk rituale, der ein feira ei felles fortid og store menn som glansa Norden.<sup>182</sup> Skandinavismen kom til Studentersamfundet i 1842, men på grunn av skepsis og uvilje mot alt som kunne oppfattast som samanslåingstiltak, tok det tid før studentane omfamna ideane.<sup>183</sup> Lysdahl meiner at det er den aukande kontakta som dei nordiske universiteta hadde med kvarandre, spesielt mellom København og Kristiania, gjennom tiåret som gjer at også dei norske studentane er med på tankegangen.<sup>184</sup> Dei ønskjer å skape ei tilknytning seg i mellom gjennom vitskap, og med tida, gå i ei felles statsrettsleg og politisk retning.<sup>185</sup> Dette er byrjinga på «studenterskandinavismen» på 1840- og 50-talet.

Lysdahl siterar ein cand.jur.<sup>186</sup> Poulsen, som i 1842 sendte eit skriv til dei norske studentane der han fortel at studentar i Skandinavia skal møtast, og at dei ser opp til nasjonalskandinavismen. Dette var ein tidlegare form for skandinavisme der det «nasjonale» i nasjonalskandinavismen var «skandinavisk nasjonal» med ytre uavhengigheit og indre fridom.<sup>187</sup> Noko av grunnen til at det tok tid før skandinavismen fekk fotfeste i Noreg var på grunn av definisjonen av nasjonalitetsomgrepet, for i Noreg handla det om norsk sjølvstende. Når det er dette som er viktig, blir skandinavismen med sitt fokus på band til dei andre skandinaviske landa (som Noreg anten hadde vore, eller var i, union med) ein trugsel. Dette viser at skandinavisme og norsk nasjonalisme ikkje nødvendigvis passa saman.

På byrjinga av 1840-talet sto skandinavismen sterkare i Danmark og Sverige enn i Noreg. Som nemnd vaks skandinavismen blant studentane i hovudstaden gjennom littærer utveksling mellom landa på byrjinga av 1840-talet, og studentarrangement under det nordiske naturforskarmøtet for Norden, sommaren 1844, markerte eit viktig punkt for skandinavismen i Noreg. No byrja nordmenn å uttale seg positivt om samarbeid med resten av Skandinavia, men la fortsatt vekt på norsk sjølvstende og individualitet.<sup>188</sup> Studentane debatterte dette, og spurde seg om ei litterær foreinig ville føre til ei politisk foreining. Dei meinte at eit godt forhold til nabolanda var viktig, men temaet for diksjon handla om kor nære dei faktisk skulle vere. For mange var norsk sjølvstende viktigast.

I 1844 byrja også dei norske studentane å ta initiativ til feiringar av førfedrene, og inviterer danske og svenske studentar til å feire på same dag (men i kvar sine land). Dette var dei med på. Lysdahl påpeikar at studentar i Danmark og Sverige såg ingen problem i å

---

<sup>182</sup> Lysdahl 1995: 95

<sup>183</sup> Lysdahl 1995: 113

<sup>184</sup> Lysdahl 1995: 113

<sup>185</sup> Lysdahl 1995: 113

<sup>186</sup> Cand.jur. er ein femårig grad i rettsvitskap i Danmark.

<sup>187</sup> Lysdahl 1995: 113-114

<sup>188</sup> Lysdahl 1995: 115

kombinere nasjonal fridom og ytre uavhengigheit, med eit samla Skandinavia. Kunne det vere mogleg for å Noreg å danne ein nasjonal identitet samtidig som ein var ein del av ein større einskap med mykje felles kultur, historie og mål? Det verka som at skepsisen var større i Noreg. Debattar fann stad på Studentersamfundet, og mange meinte at ein kunne dyrke eit skandinavisk fellesskap utan at det skulle gå på bekostning av norsk sjølvstende. Andre meinte at å styrke eit fellesskap ville vere den norske fridom si grav, og at ein ville vere totalt usjølvstendig i unionen.<sup>189</sup> Studentane var altså ikkje einige.

Etterkvart gjekk studentar med på å feire førfedrene 13. januar 1845, og etter dette tok skandinavismen tak. Lysdahl skriv at studentane gjekk med på å sette det «*oldnorske* litt til side for det skandinaviske, det *fellesnordiske*».<sup>190</sup> Studentane ville vekke interessa for kultur, språk og gamal historie, og dette var svært viktig for dei. Dei sende referat frå festen til studentane i Danmark og Sverige, der dei skreiv at nytt liv for framtida kunne hentast frå deira felles fortid.<sup>191</sup> Så tette var altså dei norske, danske og svenske studentane på midten av 1840-talet. Dette var med på styrke ideen om eit samla Skandinavia, eller Norden, som det også vart kalla.

Eit gjennomgåande trekk frå Noreg var ein viss skepsis til eit tett(are) forhold til nabolanda. I ei tid då nasjonen skulle byggast, ein norsk kultur og språk skulle etablerast utan for mykje påverknad frå landa rundt, kunne tettare band til Sverige og Danmark virke skumle. Skandinavismen vart sett på som ei konservativ strøyming,<sup>192</sup> i ei tid då Venstre sin demokratiske politikk gjekk framover, og mange unge studentar var liberale. Utover 1860-talet gjekk skandinavismen si oppslutning blant studentane ned då det spissa seg mellom dei som var for norsk sjølvstende og skandinavistane, blant anna på grunn av den pågåande statthaldarstriden.<sup>193</sup> Sett med dagens auge, vi veit at unionen tok slutt i 1905, kan ein sjå alle hendingane som blir nemnd seinare i kapitlet som steg på vegen mot sjølvstende frå Sverige, og det er lett å gløyme at på 1840- og 50-talet visste dei ikkje kva dei neste åra ville innebere for Noreg. Det er difor skandinavismen på 1840- og 50-talet var i fokus, for det var det som skjedde rett føre Udbye og Müller skreiv *Fredkulla*.

---

<sup>189</sup> Lysdahl 1995: 116

<sup>190</sup> Lysdahl 1995: 116

<sup>191</sup> Lysdahl 1995: 117

<sup>192</sup> Lysdahl 1995: 193

<sup>193</sup> Lysdahl 1995: 198-201

### 3.2.1. Nasjon og nasjonalisme i musikk

I boka *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe* skriv Philip V. Bohlman omfattande om, som tittelen seier, musikk og nasjonalisme. To kapittel om nasjonal og nasjonalistisk musikk, tek føre seg argument som er viktige i samanhengen av denne oppgåva då Noreg var i ein fase med nasjonsbygging og prøvde å finne ut kva er det som er norsk. Kanskje det viktigaste argumentet for bruk av musikk i nasjonsbygging er at musikk har makt til å framheve («enhance») makta til ein nasjon, og med dette meiner Bohlman at det er fleire som ser til musikk for å forme ein nasjon sitt «image», og gjennom dette får det makt.<sup>194</sup> Thomas Solomon spør i introduksjonen til boka *Music and Identity in Norway and Beyond* kva eigenskapar musikk har som gjer at det eignar seg til å «fortelje» («narrate») nasjonen.<sup>195</sup> Han meiner at musikken har eigenskapen til å skape ei kjensle av fellesskap, og kan absorbere meiningar musikken blir tilskrive. Solomon skriv at slike meiningar blir absorbert musikalsk, og knytt til musikalske element, som for eksempel rytmiske mønster, melodi eller akkordsekvens.<sup>196</sup> Dette er med på å forklare korleis vi kan høyre Grieg sin *Norsk dans nr. 2* og med ein gong vite at dette er noko som høyrast norsk ut, dette er Grieg.<sup>197</sup>

Philip Bohlman presenterer ein definisjon på *nasjonal musikk*, og det er musikk som reflekterer bilete på nasjonen på ein måte som gjer at menneska i nasjonen kjenner seg att, den framstiller eit bilete av nasjonen som skal representere noko typisk (Bohlman brukar ordet «quintessential») ved nasjonen som allereie eksisterer.<sup>198</sup> På grunn av dette blir folkemusikken nytta, då den ofte blir stempla som «autentisk», samstundes som at mange av elementa nasjonalmusikken skal representere, språk, kultur og historie, kjem frå folket og gjer at denne prosessen skjer frå botnen og opp.<sup>199</sup> Som eit anna eksempel brukar Bohlman nasjonal opera, der han skildrar ein autentisk nasjon ein kan sjå på scena, der dei utøver scener frå folkeleg liv. Han brukar deretter ein tsjekkisk bondeopera som eksempel på at musikk kan omsetje bondekultur til nasjonal kultur.<sup>200</sup> Dette skjedde i Noreg og.

Bohlman presenterer ei rekke trekk som presenterer «det nasjonale». Blant desse er for eksempel fokus på interne karaktertrekk, og at nasjonal kultur kjem innanfrå, og blant desse er for eksempel eit nasjonalt språk distinkt. Som nemnd fleire gongar før var 1800-talet ei slags

---

<sup>194</sup> Bohlman 2011: 58

<sup>195</sup> Solomon 2011: 22

<sup>196</sup> Solomon 2011: 22

<sup>197</sup> Her kan nok også bruken av *Norsk dans nr. 2* som temasong for NRK-programmet *Norge Rundt* og kjenningsmelodi for Isbilen ha noko å seie.

<sup>198</sup> Bohlman 2011: 59-60

<sup>199</sup> Bohlman 2011: 60

<sup>200</sup> Bohlman 2011: 61

etableringsfase for den norske kulturen med språkkamp og etterkvart «vår eigen» klassiske musikk frå Edvard Grieg. Noko Bohlman trekk fram, som også er svært sentralt for *Fredkulla*, er koret. Dette kan nemleg nyttast for å representere «folket» og nasjonen på ein verknadsfull måte. Med den norske mannskorhistoria som bakgrunn, vil bruken av kor i *Fredkulla* bli undersøkt nærmare i kapittel 4. Gjennom å sjå på mannskoret som noko typisk norsk, men som også har sterke røter i andre europeiske land som for eksempel Tyskland, gjev det eit utgangspunkt for nærmare studering av musikken i *Fredkulla*, som elles har eit tonespråk som har meir til felles med dåtidas klassiske musikk i ute i Europa, enn slåttane og voggevisene i dei norske bygdene.

På 1800-talet, spesielt etter 1814, vart det viktig for Noreg å distansere seg frå alt Noreg hadde til felles med Danmark. Når det kom til musikk vart ikkje Noreg sin felles kulturarv med Danmark sett særleg høgt, og på grunn av dette ville norske intellektuelle distansere seg frå Noreg si danske fortid og etablere ein ny og sjølvstendig norsk kultur basert på nasjonale karaktertrekk.<sup>201</sup> Her kjem folkemusikken inn, og Ole Bull og Edvard Grieg var og er sentrale figurar i norsk klassisk musikk som tok denne musikken inn til byane og presenterte det for byborgarane, og den festa seg.

Samstundes som desse nasjonale trekka i musikken vart sett høgt kan det nesten virke som om komponistar som skreiv i ein meir europeisk stil vart sett litt til side. Randi Selvik skriv blant anna om komponisten Hans Hagerup Falbe (1772-1830) som skreiv i ein stil skildra som nøytralt europeisk, og skreiv songar som ikkje har påverknad frå norsk folkemusikk, trekk som har blitt viktig i seinare vurdering av norske komponistar.<sup>202</sup> Kan det då kanskje ha vore at komponistar som Falbe og seinare Udbye, som skreiv musikk som var meir europeisk i stilen, vart stilt i skuggen av komponistar som for eksempel Edvard Grieg? Arvid Vollsnes påpeikar at dette er noko ein må ta i betraktning når ein ser på det norske nasjonalromantikken, då dette er eit tydeleg eksempel på den «urbane elite [sin] oppdaging og utnytting av folkekulturen.»<sup>203</sup> Deretter framhever han at blant andre Udbye og Johan Svendsen gjekk den andre vegen, dei kom frå folket og «erobret elitekulturen».<sup>204</sup> Dette kan vere noko av forklaringa på mangelen av folkemusikk i *Fredkulla*, og difor må ein sjå etter andre norske element.

---

<sup>201</sup> Selvik 2021: 243

<sup>202</sup> Selvik 2021: 243-44

<sup>203</sup> Vollsnes 2000: 350

<sup>204</sup> Ibid.

### 3.3. Noreg i *Fredkulla*

Delkapitla fram til no fortel om korleis Noreg var på 1800-talet, men korleis er Noreg framført i *Fredkulla*? Sidan operaen aldri vart framført i full scenisk produksjon i Udbye si levetid, kan vi ikkje vite korleis sjølve produksjonen kunne ha vore. Brannen ved Christiania Theater i 1877 råka områda av teateret der kostymar og kulissar vart oppbevart, så dersom desse var klare til produksjonen, brann dei opp, og difor veit vi heller ikkje korleis denne produksjonen kunne ha sett ut. På grunn av dette har ein berre handlinga og musikken å gå etter, samt nokre scenedireksjonar innskrive i det kjeldematerialet som er tilgjengeleg. Kjeldemateriale gjev nokre skildringar av karakterane, som kan ha blitt brukt i framstillinga av karakterane, og dette gjeld spesielt for dei tre kongane, men det er likevel lite informasjon å gå etter.

#### 3.3.1. Historie

Som nemnd i kapittel 2 byrjar operaen med at kong Magnus og hans norske krigarar har klart å slå svenskane i kamp. Som Snorre skriv i saga om Magnus Berrføtt er det slik at i året 1097 gjekk Magnus inn i landområdet rundt Gøtaelva med ein stor hær. Han brende og tok det han ville ha frå bygdene i området, og etterkvart gjekk folket med på å underkaste seg. Magnus og hæren reiste etterkvart sørover til Kvaldensøy (eller Kållandsö), der dei bygde ei festning av tømmer og torv. Magnus reiste derfrå og etterlet seg tre hundre menn og to høvdingar til å passe festninga. Då isen la seg på Vänern (ein innsjø som ligg sør for Karlstad, og ikkje langt frå Halden og grensa til Sverige), kom kong Inge over innsjøen med 3600 menn. Han sendte bod til nordmennene om at dei måtte reise frå festninga, men dei nekta. Etter fleire rundar fram og tilbake slik, enda det med at svenskane reiv ned ein av festningsveggane, og nordmennene reiste slegne derfrå.

På våren tok Magnus med seg mennene til Sverige og kriga. Snorre skriv at Magnus og hæren «styrte opp etter den austre elvegreina og herja allstad i sveakongens rike».<sup>205</sup> Då nordmennene kom til Fuxerna vart dei møtte av ein svensk hær. Nordmennene prøvde å flykte, men fleire vart drepne. I dette slaget blir Agmund Skoftesson nemnd (Agmund i *Fredkulla*). Magnus hadde nemleg på seg ei raud trøye som gjorde det lett å kjenne han att som kongen, og Agmund spurde om å få denne, slik at han kunne ha den på seg og avlede svenskane, slik at Magnus kunne flykte. Begge kom seg vekk uskadd.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Sturlason 1965: 106

<sup>206</sup> Sturlason 1858: 442-443

Ein karakter som blir nemnd i forteljningane om Magnus Berrføtt som også finnast i operaen, er riddaren Giffard. Han var fransk og stilte seg disponibel for Magnus etter slaget. Deretter reiste Magnus mot Gautland (Götaland), som det då vart kalla, med ein stor hær. Magnus tok kontroll over området og slo seg ned. Kong Inge fekk nyss om dette og drog mot Gautland. Rådgivarane til Magnus råda han om å reise derfrå for å unngå konflikt, men han tok med seg ein hær ut på natta og det vart ein samanstyrt mellom nordmennene og svenskane.<sup>207</sup> Magnus skal visst ha leita etter Giffard under slaget, men han var ikkje å finne og kom tilbake når situasjonen var over. Magnus enda opp med å vinne ein stor siger, då kong Inge flykta.<sup>208</sup>

Vidare skriv Snorre at sommaren etter vart det avtalt at kongane skulle møtast på tinget. Det vart bestemt at kvar av kongane skulle ha det riket som førfedrene deira hadde hatt, samt at kongane skulle gje sine eigne menn bøter for skader og røving dei hadde gjort. Bøtene skulle kongane samle inn og jamne ut mellom seg. Det vart også avtala at Magnus skulle få Margrethe (i saga Margret), Inge si dotter, til kone.

I denne forteljinga var Noreg sterke i samanlikning med Sverige. Det er mogleg det ikkje var tilfeldig at Magnus reiste til Götaland, då det var her Harlad Hardråde slo hæren til forrædaren Håkon jarl Ivarsson. Forholdet mellom Noreg, Sverige og Danmark hadde vore anstrengt i mange år før Magnus vart konge. Magnus sin farfar, Harald Hardråde, vart tvungen til fred med danskekongen Svein Estridsson etter mange år med ufred. Sidan Hardråde vart konge i 1046 hadde dei kriga mot Danmark, og mista sigeren i slaget ved Nisså då norske Håkon jarl Ivarsson redda danskekongen. Hadde han ikkje gjort dette, hadde Harald vunne og Noreg hadde herska over Danmark.<sup>209</sup> Håkon jarl fekk landområde hos svenskekongen i nærleiken av Gøta-elva, slik at svenskekongen kunne sikre seg han som hjelper. Etter ei stund kom Harald Hardråde og slo ned hæren til Håkon jarl, men han kom seg vekk. Før Sund skriv at når Berrføtt tok over som konge var frykta stor for at historia skulle gjenta seg.<sup>210</sup>

Både i operaen og i saga er kong Magnus ein konge som veit kva han vil ha. Den ekte kong Magnus reiste ut i Europa og kriga, og erobra landområde. Han og mennene kom sigrande frå ein kamp mot svenskane, og han ville heller risikere krig med Sverige og Danmark enn å gje frå seg eit landområde han meinte han hadde rett på. I saga tok han bygder

---

<sup>207</sup> Sturlason 1858: 442-443

<sup>208</sup> Sturlason 1858: 443-444

<sup>209</sup> Før Sund 2015: 808

<sup>210</sup> Ibid.

og bygde ei festning, og i operaen tek han Margrethe til fange. I saga er ikkje Margrethe nemnd før ho skal gifte seg med Magnus, og det står ingenting om dei har møtt kvarandre før dette. Dette er noko Müller truleg endra på for å ha meir romantikk i operaen. Til slutt, både i operaen og i denne forteljinga i saga, møter han dei andre kongane og inngår ein avtale med dei. Både i saga og operaen får han Margrethe som brud.

Den norske kongehistoria har vore sentral i forteljinga av landet si historie. Noreg og vikingar er svært kjend for mange, men kongerekka i dei siste åra i denne perioden og utgangen av vikingtida, er mindre kjende. Unntaket er Olav den Heilage. Bilete på Noreg frå denne tida var prega av vikingane som reiste ut og plyndra og kriga, og fortel om menneske som ville ut og ha meir, ta meir. Magnus Berrføtt var utan tvil ein av desse. Fleire av dei norske kongane som etterfølgde vikingtida hadde den same trongen til å reise ut. Som Randi Helene Førstund skriv i boka *Sagakongene*, var Magnus Berrføtt truleg den mest ambisiøse og profesjonelle hærføraren i kongerekka, og dei aller fleste av slaga hans fann stad på britisk jord.<sup>211</sup> Då han vart drepen i 1103 i Irland, var han på veg til å skape seg eit irskevelde med seg sjølv på toppen, og han hadde fem år tidlegare kriga på Orknøyene og hadde makt der. Magnus var med andre ord ein sterk figur og tydeleg kongeskikkelse, og med sigeren mot kong Inge ved Götaland, stilte han sterkt på tinget.

### 3.3.2. Statthaldarstriden

Ei spesielt viktig periode, både i Udbye sitt komponistverke og i nasjonal politikk, var 1850- og 60-talet. Denne perioden vart prega av *statthaldarstriden*, som gjekk ut på om Sverige skulle ha ein statthaldar i Noreg.<sup>212</sup> Ein statthaldar var ein embetsmann som, i dette tilfellet står i spissen for eit land sitt styre på kongen sine vegne. I Noreg mellom 1814 og 1856 stod statthaldaren i spissen for regjeringa og var leiar for hæren. Det norske Stortinget gjekk i mot svenskekongen for å få fjerna statthaldarstillinga, men dei måtte prøve fleire gongar før svenskekongen til slutt gjekk med på det.

I følgje artikkelen om striden på Store Norske Leksikon tilspissa den seg i 1850- og 60-åra, då spenningane mellom stortinget og den svenske kongen auka, på grunn av misnøyet i Stortinget over kongen sin rett til å ha ein statthaldar i Noreg. Grunnlova frå 4. november 1814 gav kongen rett til å utnemne ein statthaldar, som kunne vere anten norsk eller svensk. Den siste svenske statthaldaren vart utnemnd i 1836, og statthaldarane etter han, var norske,<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Førstund 2015: 793

<sup>212</sup> Mardal 2017

<sup>213</sup> Stortinget 2019

men uansett om statthaldaren var norsk eller ikkje, vart det frå norsk side oppfatta som at dei var eit «lyderike», det vil seie at dei var eit land som vert tvunge til å lyde påbod frå eit anna land. Det var tydeleg at Noreg kjende seg underlegne i unionen. Med dette som grunnlag vedtok Stortinget å oppheve statthaldarposten i 1854. Likevel var nordmennene misnøgde, og ville fjerne posten.

Dette gjekk ikkje kong Oscar 1. med på. Stortinget vedtok igjen å oppheve statthaldarstillinga i 1859 og ville la statsministaren føre den norske regjeringa. Karl 4. nekta å godkjenne vedtaket, og den svenske regjeringa presiserte at statthaldarembetet var noko som handla om begge landa. Difor kunne ikkje Noreg oppheva dette utan svensk samtykke. Stortinget protesterte og hevda at begge landa var likestilt i unionen.

Stortinget prøvde igjen å oppheve statthaldarposten i 1873, og dette vart godkjent av kong Oscar 2. Store Norske Leksikon skriv også at denne striden var den første store stridigheit i den norsk-svenske unionen si historie.<sup>214</sup> Denne striden var eit tydeleg teikn frå norsk side at dei ikkje lenger ville underkaste seg den svenske kongen. Til trass for at stillinga vart fjerna i 1873, gjekk det heile 32 år til før unionen vart oppløyst. På grunn av at statthaldarstriden var ein kjelde til spenning mellom Noreg og Sverige, og var ei aktuell politisk hending, fekk det merksemd også frå kulturlivet. Det finst fleire kulturelle kommentarar i nokre av tekstane til Bjørnstjerne Bjørnson, songar og i skillingsviser som eksplisitt kritiserer Sverige i denne perioden, og nokre av desse vil bli presentert i større detalj i kommande delkapittel.

### 3.3.3. *Fredkulla* og statthaldarstriden

Der er nokre likskapar mellom handlinga i *Fredkulla* og statthaldarstriden. Her er det igjen verdt å merke at Müller adapterte historia frå saga og tilpassa den til å betre passe eit operaplott, eller til å fortelje historia han, og Udbye, ville fortelje. Her må det igjen rettast merksemd på historieskriving i ettertid. Som det førre delkapitlet fortel, byrja statthaldarstriden i 1854 med det første forsøket på å fjerne posten. Deretter gjekk det heile fem år før Stortinget prøvde igjen. *Fredkulla* vart skriva i 1857-58, og sjølv om det var spenningar mellom Noreg og Sverige, var statthaldarstriden fortsatt i ei tidleg fase, og det er godt mogleg at ein ikkje visste om Stortinget ville prøve igjen. Difor er alle eventuelle likskapar mellom *Fredkulla* og statthaldarstriden sett med dagens auge, der vi veit at statthaldarstriden slutta med at stillinga vart fjerna. Operaen kan likevel vere ein kommentar

---

<sup>214</sup> Mardal 2017



på striden, då spenningane mellom Noreg og Sverige må ha vore tydelege på 1850-talet, og med det ville eit kvart verk, anten musikalsk eller litterært, som handla om forholdet mellom landa, tolkast som ein kommentar på situasjonen. Det som skjedde i åra mellom 1854 og desember 1857 må altså ha sett preg på Udbye og Müller, dersom dette vart sett i samanheng. Såg dei då etter kjeldemateriale der ein norsk konge prøvde å stå på sitt mot Sverige, eller var det rett og slett ei tilfeldigheit? Når *Fredkulla* skulle setjast opp på Christiania Theater i 1877, var striden ferdig, og då ville handlingsparallelane ha vore tydelege for publikum.

Som handlingsreferatet i kapittel 2 viser, kan mykje av handlinga i operaen kokast ned til at kong Magnus meiner han har rett på eit landområde, mens den svenske kongen er ueinig og har den danske kongen på si side. Det er to mot ein. Sett i 1858, var dette altså Noreg aleine mot to land som Noreg var, eller hadde vore, i union med. I operaen står Kong Magnus på sitt og er villig til å gå til krig for å behalde landområdet, mens folket rundt han er i tvil og ser fordelen av å halde freden. Freden er også noko svenskane og danskane vil ha, men sidan Magnus ikkje vil gje seg, trugar dei med krig. Til slutt går Magnus med på ein avtale der han får gifte seg med svenskeprinsessa og får landområdet som medgift. Korleis passar dette saman med statthaldarstriden?

Den mest spente perioden i statthaldarstriden var i 1850- og 60-åra, og *Fredkulla* vart skriva i 1857-58. Sidan grunnen til at Udbye og Müller skreiv ein opera ikkje er kjend, kan ein spekulere i kvifor. Dersom dei skreiv på eige initiativ, kan dei ha sett til aktuelle hendingar for inspirasjon, og funne noko som gjorde det mogleg å trekke parallelar langt bak i norsk historie. Statthaldarstriden var jo prega av spenningar mellom Noreg og Sverige, og ei ueinigheit som Stortinget og svenskekongen måtte løyse. *Fredkulla* kan kokast ned til spenningar mellom Noreg på ei side og Sverige og Danmark på den andre, som stammar frå ei ueinigheit som berre kongane har makt til å påverke utfallet av.

Det tilgjengelege kjeldematerialet har ikkje gjeve noko indikasjon på kva politisk tilhøyre Müller eller Udbye hadde. Dei kom frå to forskjellige samfunnsklasser, men det er tynt belegg for å seie noko definitivt. Likevel kan nokre av tekstane Udbye valde å tonesette tyde på at han kanskje ikkje var positiv til unionen, eller at han i det minste var kritisk til den. Meir om dette kan lesast i delkapittel 3.4.2. Om *Fredkulla* skal tolkast som ein kommentar til statthaldarstriden, er den ikkje nødvendigvis så kritisk, då den sluttar med fred i Norden.<sup>215</sup>

Noko både *Fredkulla* og studentersongar (frå førre kapittel) har til felles, er at dei driv gjøn med svenskekongen. Som nemnd i førre kapittel var ikkje studentane redde for å syngje

---

<sup>215</sup> Sjå kapittel 4 for eksempel frå teksten i «No 14 Kor» og «No 15 Finale», som tydeleg er i tråd med skandinaviske idear.

songar som kritiserte kongen og gjorde narr. Riddar Giffard gjer noko av det same i operaen. Giffard er i ei særstilling i operaen, for før han kom til kong Magnus tilhørde han hoffet til den svenske kongen. Når han kom til Magnus hadde han kanskje eit behov for å vise lojaliteten sin til han. I første akt, scene to fortel Giffard Gisle og Thora om slaget dei nettopp kom heim frå, og kva han gjorde der. Han fortel at han hogg etter svenskekongen sitt hovud slik at hjelmen sprakk. Det må også nemnast at Gisle gjer narr av Giffard i denne scena, så for eit publikum er det nok Giffard som bringer fram latter og ikkje nødvendigvis det han gjorde mot svenskekongen.

Kongane i operaen har svært tydelege standpunkt, der Magnus er den som står på sitt og er villig til å risikere krig, noko både Sverige, Danmark og mange andre nordmenn, svenskar og danskar representert i kornummera, vil unngå. Her kan ein sjå tilbake til studentfesten som vart nemnd i delkapittel 3.2., der dei norske studentane var villige til å setje feiringa av norske førtidsheltar til side, for å heller feire det *fellesnordiske* saman med studentar frå Danmark og Sverige. I kapittel 4 kan ein lese meir om desse kornummera og korleis dei framfører skandinavistiske idear.

### 3.4. Kulturuttrykk som kommentar til samtidas politikk

Musikk oppstår ikkje i eit vakuum, og difor kan det å forstå konteksten musikken oppstod i gje meir kunnskap om kvifor musikken vart som den vart. Det finst mykje musikk og anna kunst som tydeleg kommenterer ein situasjon eller ei hending, anten det er ein opera som hyllar ein herskar, som for eksempel *La Clemenza di Tito* av Mozart, eller ein protestsong mot eit land som er involvert i krig. Det er med andre ord mange eksempel på forskjellig musikk frå forskjellige tidsepokar som kommenterer tida den vart til i.

Slike eksempel frå 1800-talet i Noreg fins. Dette delkapitlet vil ta føre seg fleire eksempel på musikk som kulturell kommentar til unionen og statthaldarstriden, og nokre eksempel har som mål å hylle det norske, gjennom å fokusere på landet, folket og naturen. Alle eksempela nedanfor er songar. Som nemnd er gjennomgåande tema i songane Noreg og nasjonsbygging, union og statthaldarstrid, og tekstforfattarane er nokon av dei største diktarane Noreg har fostra. Songane som er vald ut, med unntak av skillingsvisene, har musikk komponert av Martin Andreas Udbye. Difor er desse eksempela med på å plassere Udbye inn i ein større nasjonal kontekst, både med tanke på kva tekstar han nytta seg av og kven som skreiv dei, men også sidan desse tekstane tek føre seg tema som var av interesse i

hans samtid. Det hadde vore spennande å utforske Udbye sine mannskorsongar frå dette perspektivet, men det har ikkje blitt gjort.

### 3.4.1. Skillingsviser

Dersom *Fredkulla* er ein noko subtil kommentar til statthaldarstriden, då den ikkje har noko openlys tilknytning til striden anna enn at handlinga har visse likskapstrekk, fins det fleire eksplisitte kommentar. Blant skillingsvisene finn ein mange. Ivar Alver har blant anna skrivne ein artikkel kalla *Nyhets-skillingsviser og sanger som omhandler norsk-svenske relasjonar*, der han blant anna drøfter skillingsviser som direkte kommenterer spenningar mellom Noreg og Sverige. Det er spesielt gjennom ein type skillingsvise, *nyhendeskillingsviser*, som handlar om slike aktuelle politiske hendingar,<sup>216</sup> at desse spenningane blir drøfta. Ivar Alver deler nyhendeskillingsvisene inn i underkategoriar som representerer forskjellige standpunkt. Nokre viser var meir venleg stilt til unionen, nokre kom frå studentskandinavismen, og i tillegg var der viser frå Noreg og Sverige som omtala unionen, men som då sjølvsgatt representerte to heilt forskjellige posisjonar i unionen.<sup>217</sup> Dette demonstrerer at ein kan hente mykje informasjon om unionstida frå slike viser og andre kulturuttrykk.

Alver presenterer fleire eksempel på viser frå dei forskjellige underkategoriane. Ein av songane, «Skandinavisk Folkesang for alle Samfundsklasser, i Anledning den store Leirsamling paa Gardermoen 1862», har ein tekst som handlar om at dei skandinaviske landa må stå saman mot fiendar utanfrå.<sup>218</sup> Dette er i tråd med aspektet av skandinavismen som handlar om at dei skandinaviske landa dannar ein forsvarsallianse som er sterkare enn det landa hadde vore på eigenhand. Ein anna song, «SANGE ved det oldnorske Gilde i Studentersamfundet den 13de Januar 1845», altså sunge ved feiringa nemnd i delkapittel 3.2., handlar om å minnast førtida og då spesielt høgmellomaldaren.<sup>219</sup> I delkapittel 3.2. vart også eit møte for skandinaviske studentar nemnd, og Alver har funne ein song, ikkje ei skillingsvise, som vart nytta i dette høvet. Her kjem det fram, som i det førre eksempelet, at dei skandinaviske landa er betre tent å stå saman i ein politisk union.<sup>220</sup>

I tilknytning til denne songen påpeikar Alver fleire viktige tankar frå denne perioden. Noreg var skeptisk til ein felles skandinavisk union, då Noreg hadde vore den svake part i union med Danmark og seinare Sverige. Nordmenn ville ikkje at det skulle skje igjen.

---

<sup>216</sup> Alver 2003: 120

<sup>217</sup> Alver 2003: 97

<sup>218</sup> Alver 2003: 105-106

<sup>219</sup> Alver 2003: 109

<sup>220</sup> Alver 2003: 110

Samstundes var det fleire som kjempa for skandinavisk samhald, og Andreas Munch samanlikna dette med ein treklang. Kvar land var sin eigen tone som måtte vere med for at det skulle klinge rett, samstundes som at kvar tone er distinkt og kan høyrast i klangen.<sup>221</sup>

Dette er berre tre av mange eksempel på viser eller songar som handlar om det høgakutelle forholdet mellom Noreg, Sverige og i nokre tilfelle også Danmark. Det finst fleire eksempel på viser frå eit norsk standpunkt som tek føre seg unionskonflikter. Ei vise om flaggsaka, som handla om at Noreg skulle få lov til å ha eit norsk flagg utan unionsmerke, nemner unionen i positivt ordlag, til trass for at svært mange var negative til unionsmerket. Ei anna vise handlar om svenskekongen sin veto-rett i grunnlovssaker, og dette var svært sentralt i statthaldarstriden.<sup>222</sup> Skillingsvisene var lette å hugse og kunne syngjast av mange, og vart populære blant studentane i hovudstaden. Alver skriv at dei var populære blant «bybefolkningens brede lag» og det fortel om ei politisk interesse i folket,<sup>223</sup> og skillingsvisene vart med det eit nyttig verkty for å formidle og framføre folket sine interesser.

Samstundes vart unionsforholda diskutert i andre kulturuttrykk, som for eksempel i litteraturen og musikken. Dei kommande delkapitla tek føre seg sentrale figurar i litteratur- og kulturlivet på 1800-talet som på ein eller annan måte kan knytast til unionen, anten gjennom direkte kommentarar i verk, eller som deltakarar i den offentlege debatten. Dei utvalde diktarane er også knytt til Udbye gjennom tonesetting av dikt, og desse tekstane blir også sett lys på.

### 3.4.2. Bjørnstjerne Bjørnson og «Har du hørt, hvad svensken siger?»

Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) var ein av dei største norske diktarane, og som ein av dei «fire store» står dei litterære verka hans attende som sentrale i norsk kultur- og litteraturhistorie. Han var ein av kulturpersonlegdommane som mislikte måten Noreg vart behandla på av svenskane under unionstida, og spesielt under statthaldarstriden, og fleire verk frå denne perioden handlar om nettopp det. Eit av desse sette Udbye musikk til. Udbye var ein av mange som sette musikk til Bjørnson sine tekstar, og han tonesette totalt fem av dei.<sup>224</sup> Årstala er noko uklare då dei fleste er songar som truleg inngår i større samlingar med songar

---

<sup>221</sup> Alver 2003: 110

<sup>222</sup> Skulle kongen ha absolutt veto eller utsettande veto i grunnlovssaker. Statthaldarposten sto i grunnlova frå november 1814, og var difor ei grunnlovssak, men kongen hadde utsettande veto, og difor kunne stortinget prøve å kvitte seg med stillinga fleire gongar.

<sup>223</sup> Alver 2003: 136

<sup>224</sup> Grinde 2017: utan sidetal

for mannskor.<sup>225</sup> Eit unntak er *Opsang for de norske Skytterlag*, som ifølgje Gunnerusbiblioteket er datert 1882. Dette notematerialet er tilgjengeleg digitalt på Spesialsamlingane (NTNU) si nettside.<sup>226</sup> *Opsang* ser ut som ein enkeltståande song, utan opusnummer. Dette er ikkje så rart, då dette truleg kan ha vore eit bestillingsverk, eller eit verk Udbye komponerte på eige initiativ til eit spesifikt føremål. Frå notematerialet som truleg ikkje er i Udbye si handskrift, kan ein sjå at dette er ein song for fire mannsstemmer utan akkompagnement.

Ein anna tekst Udbye tonesette var «Har du hørt, hvad svensken siger?». Songteksten er delar frå Bjørnson sitt dikt *Svar fra Norge til talerne på det svenske Riddarhuset*, som vart skriva i 1860. Bjørnson rettar krass kritikk mot svenskane, og som Francis Bull oppsummerar diktet, hentar Bjørnson fram norsk historie og minner folk om at dei tidlegare har måtte forsvare seg mot Sverige.<sup>227</sup> Bjørnson nemner Tordenskjold og korleis han og mennene hans jaga svenskane over Kattegat. Diktet er ikkje ei oppmoding til krig eller motstand, men det er tydeleg i kva det vil oppnå. Nordmenn må ikkje la seg underkaste svenskane. Det må også merkast at diktet vart skriva året etter Stortinget sitt første nedslåande forsøk på å fjerne statthaldarposten.

Det er uklart når Udbye skreiv musikk til denne teksten, då det ikkje er oppført verken årstal eller opusnummer. Sidan diktet vart skriva i 1860 og songen vart utgiva av Andersens Enkes Forlag i Trondheim i følgje Kirsti Grinde, og var for mannskor, er det lite truleg at den er å finne i eit av opusane oppført i oversikta over Udbye sine komposisjonar. Udbye har oppført songsamlingar utgiva i eller etter 1860 av Andersens Enkes Forlag, men dette er *Tolv Sange for Sopran, Alt, Tenor & Bas* (op. 28) frå 1863, og det er lite truleg at denne songen er å finne i denne samlinga. Kirsti Grinde påpeikar i *Musikk til Bjørnstjerne Bjørnsons dikterverker* at det berre var Udbye og tre andre komponistar som tonesette dette diktet. Av dei resterande tre, Thorvald Lammers (1841-1922), Otto Lübbert (1828-1864), Ole Anton Qvam (1834-1904) og Rikard Nordraak (1842-1866),<sup>228</sup> har spesielt den sistnemnde gjort seg gjeldande som komponisten av melodien til Noregs nasjonalsong. På grunn av at fleire komponistar skreiv musikk til denne teksten, er det vanskeleg å seie om Udbye gjorde det

---

<sup>225</sup> Kirsti Grinde ved Nasjonalbiblioteket lagde i 2017 ei oversikt over tonesettingar av Bjørnson sine verker, og i denne samlinga blir Udbye sine tonesettingar nemnd.

<sup>226</sup> <https://ntnu.tind.io/record/107884?ln=no#?c=0&m=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-2208%2C-311%2C8630%2C6213>

<sup>227</sup> Bull 1982: 68

<sup>228</sup> Grinde 2017: utan sidetal

fordi det var eit populært dikt for mannssong, eller om Udbye sjølv var einig i Bjørnson sine unionskritiske utsegn.

Teksten til Bjørnson gjorde hans eige standpunktet svært tydeleg, og sjølv om ein berre kan gisse Udbye sitt standpunkt var ikkje ukjend med å setje slike patriotiske tekstar til musikk. Ein av dei første songane han sette namnet sitt på, «Nordmandssang»<sup>229</sup> vart utgitt i 1852 i Kristiania. Musikken er skriven til ein tekst av Claus Frimann (1746-1829), som var prest og var ei kort periode under studietida knytt til det Norske Selskab i København.<sup>230</sup> Teksten kan ein finne i songsamling utgiven av Det norske Studentersamfund i Kristiania i 1842, og Udbye sette melodi til teksten før 1851.<sup>231</sup> Tittelen gjev eit inntrykk om kva songen handlar om, då teksten fortel om den stolte nordmannen som er sin konge tru, og forsvarar både seg sjølv og Noreg. Som ein vil sjå i *Fredkulla*, er også dette gjennomgåande tema for dei norske soldatane.

### 3.4.3. Henrik Wergeland

Av alle diktarane Udbye tonesette tekstar av, var Wergeland (1808-1845) den han tonesette flest av. Han var ein sterk figur i den romantiske kulturnasjonalismen i Noreg i 1830-åra.<sup>232</sup> I Nasjonalbiblioteket si oversikt *Musikk til Henrik Wergelands dikterverker* av Kirsti Grinde og Anne Jorunn Kydland frå 2017, skriv dei at Udbye var den komponisten på 1800-talet som skreiv flest melodiar til Wergeland sine tekstar.<sup>233</sup> I følgje Grinde og Kydland har Udbye skriven eigen musikk til 16 songar, blant desse «Aftenbøn» og «Smaaguttenes Nationalsang», men det er ikkje Udbye sine melodiar som blir brukt mest i dag, og han skreiv nye arrangement til tre eksisterande songar.<sup>234</sup> Ut ifrå informasjonen i Grinde og Kydland sitt arbeid, ser det ikkje ut som at mange av desse songane vart publisert. Dei fleste kan finnast i samlebind i spesialsamlingane ved Gunnerusbiblioteket i Trondheim, og dei songane som har blitt publisert kom ut på forlaget Feilberg & Landmark i Kristiania.<sup>235</sup> I oversikta over komposisjonar kan ein sjå at *Sange for tre lige Stemmer* (op. 4) og *10 firestemmige Mandssange* (op. 5) vart utgitt i 1858 på dette forlaget.

Som diktar var Wergeland særst oppteken av språk, eit sentralt element i kulturnasjonalismen i Noreg. I 1840-åra var språket også eit viktig tema for debatt. Her måtte

---

<sup>229</sup> Op. 2 Sex firestemmige Mandssange, nr. 3.

<sup>230</sup> Moi 2009

<sup>231</sup> I spalten «Naar komponerede» i komposisjonsoversikta står det «För 1851».

<sup>232</sup> Stråth 2005: 170-171

<sup>233</sup> Grinde & Kydland 2017: utan sidetal

<sup>234</sup> Grinde & Kydland 2017: utan sidetal

<sup>235</sup> Grinde & Kydland 2017: utan sidetal

banda til dansk og svensk undersøkast, fordi når eit norsk skriftspråk skulle etablerast måtte det vere «antidansk», men var det for «antidansk» kunne ein risikere at det vart «prosvensk».<sup>236</sup> Altså, at gjennom å distansere seg frå det danske språket kunne ein risikere å nærme seg det svenske. Wergeland følgde det «antidanske» perspektivet, men beundra den svenske romantikken og språket.<sup>237</sup>

I sine yngre dagar var Wergeland kritisk til svenske kongelege. 17. mai 1836 vart farsen *Stockholmsfareren* framført på Studentersamfundet i hovudstaden, og politikken i stykket vart kraftig kritisert, blant anna i svensk presse.<sup>238</sup> *Stockholmsfareren No 2* skulle framførast i 1838, men igjen skapte politikken sterke dikusjonar, denne gongen internt, og stykket vart ikkje framøfrt. Lysdahl skriv at sjølv om fleire studentar var einige med Wergeland sin politikk, kunne ikkje Studentersamfundet risikere å assosiere seg sjølv med slike meiningar. Wergeland trakk seg deretter ut av Studentersamfundet.<sup>239</sup>

I verka sine hylla Wergeland det norske, blant anna landskapet, førtida i mellomaldaren og folkekarakteren. Samstundes skreiv han oppdragande skrifter for almuen, der han oppmode dei lågare klassene til å ta til seg haldningane og vanane til dei betre stilte, til trass for at dei ikkje hadde deira økonomi og sosiale status.<sup>240</sup> Han syns synd på dei fattige, men berre dei «verdige» fattige som ikkje hadde skuld i sin eigen fattigdom. Dei som han meinte var skuld i sin eigen fattigdom fekk ikkje den same medkjensla.<sup>241</sup> Dette er med på demonstrere at Wergeland, som høyrde til i dei øvre sosiale klassene, visste kva som var best for dei som var dårlegare stilt. Dette får plass i dei oppdragande skriftene hans.

I diktinga si hylla Wergeland den norske bonden. Han hylla det bøndene gjorde politisk for å skape eit meir demokratisk samfunn, i følge Bo Stråth.<sup>242</sup> Dette gjorde han samstundes som han såg opp til det svenske. Wergeland var ein patriot, og denne patriotismen utvikla seg i København blant intellektuelle og embetsmenn som ville utvikle ein politikk for norsk sjølvstende, innanfor unionen.<sup>243</sup> Denne patriotismen var ikkje rekna som ei rørsle, men dreia seg heller om individuelle borgarlege dygder. Dei ville identifisere den norske folkekarakteren, som dei meinte kunne finnast i odelsbonden. Dei ville også ha eigne nasjonale institusjonar, som for eksempel eit eige universitet.<sup>244</sup> Etterkvart kom ein meir

---

<sup>236</sup> Stråth 2005: 173

<sup>237</sup> Stråth 2005: 173 & 582

<sup>238</sup> Lysdahl 1995: 110

<sup>239</sup> Lysdahl 1995: 110

<sup>240</sup> Berggreen 1994: 57

<sup>241</sup> Berggreen 1994: 58

<sup>242</sup> Stråth 2005: 582

<sup>243</sup> Stråth 2005: 169-170

<sup>244</sup> Stråth 2005: 170

moderne liberalisme inn i biletet, og dei sentrale figurane i denne politikken samla seg i den akademiske krinsen Intelligensen,<sup>245</sup> som vart eit konservativt parti som meinte at eitkvart kulturelt band med Danmark måtte takast vare på. Etterkvart distanserte Wergeland seg frå moderniseringsprogrammet til patriotane. Rivalen til Wergeland i Intelligensen, var Johan Sebastian Welhaven, ein anna svært sentral diktar i norsk kulturhistorie.

#### 3.4.4. Johan Sebastian Welhaven og «Stormen gaar sin kjæmpegang»

Johan Sebastian Welhaven (1807-1883) var som tidlegare nemnd aktiv i krinsen Intelligensen. Han meinte at politikken Wergeland og patriotane stod for ville føre til ei vulgarisering av den norske kulturen før den hadde modna og blitt ein del av ein større europeisk kultur, sidan bøndene på 1830-talet veks som ei politisk rørsle.<sup>246</sup> Nasjonsbygginga Intelligensen arbeidde for, hadde ført til store utgifter og eit mogleg skattetrykk på bøndene, men i denne perioden var det fleire bønder på Stortinget enn tidlegare. Dette skjedde både på grunn av at bøndene flokka seg rundt Wergeland sin kulturnasjonalisme, og på grunn av moderniseringsprogrammet til Intelligensen, som førte til ei bondemobilisering.<sup>247</sup> I boka *Da kulturen kom til Norge* skildrar forfattar Brit Berggreen ein av forskjellane mellom Welhaven og Wergeland. Begge høyrde til i dei øvre samfunnsklassene, men hadde to forskjellige standpunkt. Welhaven blir skildra som ein som høyrde til i «rødgrøt- og sølvskjeavdelingen», mens Wergeland høyrde til i «vassgraut- og treskjegruppen».<sup>248</sup> Med dette meiner ho at Wergeland var nærmare «vanlege folk» enn Welhaven.

Teksten Udbye sette til musikk vart til songen «Stormen gaar sin kjæmpegang», frå *Otte firestemmige Mandssange*, op. 15, nr. 2. Songane i denne samlinga var ferdig komponerte i 1857, og vart utgitt i 1860 i Kristiania av Behrens.<sup>249</sup> «Stormen gaar sin Kjæmpegang» er også å finne i songboka *Norges melodier: 500 norske sange for piano med underlagt tekst* bind 1, utgitt i Kristiania og København i 1910. Denne er ein av Udbye sine mest kjende mannskorsongar.<sup>250</sup>

Teksten handlar om korleis det er å vere på sjøen i dårleg ver («*Stormen gaar sin kjæmpegang; havet vaagner af sin dvale*»), og Udbye har tonesett teksten på ein måte som formidlar denne dramatikken. Tempoet er hurtig, noko som blir supplert av korte noteverdiar

---

<sup>245</sup> Stråth 2005: 170

<sup>246</sup> Stråth 2005: 583

<sup>247</sup> Stråth 2005: 171

<sup>248</sup> Berggreen 1994: 19

<sup>249</sup> *Fortegnelse over mine Kompositioner*

<sup>250</sup> Grinde 1964: 33



som gjev ei kjensle av at det går enda fortare, og den går i moll. Noko som er spennande er eit brot i siste del av songen, der det både er nytt tempo og toneart. Denne er tonesett meir som ein koral og har eit mykje lågare tempo og lengre noteverdiar enn det som har vore tidlegare.

150 X 112. Stormen gaar sin kjæmpegang. M. A. Udbye.

**Allegro con fuoco.**

Stor - men gaar sin kjæm - pe - gang; ha - vet  
 vaagner af sin dvale. Hø - rer du den brud - te klang? Dy -

**Maestoso.**

- tens dunkle magter tvin - ge. Sejren hvi - ler  
 i din arm, bølgen bri - ster i sin harm; hjemmets strande, grønne,  
 smuk - ke, frem i mor - gen - rø - den duk - ke.  
 J. S. Welhaven.

Bileta er frå *Norges melodier: 500 norske sange for piano med underlagt tekst* bind 1, s. 150-151.

Frå takta der teksten går «*hjemmets strande*» og ut songen, deler den likskapstrekk med avslutninga av «No 7 Finale» i *Fredkulla*. Dette nummeret blir undersøkt meir i djubda i det neste kapitlet, men det er verdt å merke seg her og. Det er stemmeføringa i dette partiet, då spesielt melodistemma og akkordprogresjonen som er lik den i *Fredkulla*. Dette er ikkje overraskande, då denne songen vart skriva i 1857, og det var det same året som Udbye byrja på operaen.

### 3.4.5. Vinje, Aasen og Udbye

Aasmund Olavsson Vinje (1818-1870) og Ivar Aasen (1813-1896) var to andre diktarar som Udbye nytta tekstane til. Udbye sette ikkje så mange tekstar til musikk av desse diktarane, samanlikna med dei som tidlegare har blitt nemnd. Vinje, rektor Müller og Udbye var vener, og Vinje besøkte Udbye då han var på reise i Trondheim i på midten av 1840-talet.<sup>251</sup> I brev til Müller ber Vinje han om å helse til Udbye,<sup>252</sup> så det er tydeleg at dei kjende kvarandre. Udbye sette berre ein av Vinje sine tekstar til musikk, men denne teksten er svært kjend for mange gjennom ei anna tonesetting. Teksten, og tittelen på songen er, «Ved Rundarne», også kalla «Ved Rondane» i Grieg si seinare tonesetting. Udbye si tonesetting finnast i ei songbok sett saman av Udbye sjølv, for bruk i skular og songforeiningar, og vart utgitt i Trondheim av Andersens Enkes Forlag i 1867.<sup>253</sup>

Som Bjørnson var også Vinje med i kampen mot den utanlandske dominansen i norsk teater- og musikkliv.<sup>254</sup> Vinje skreiv sjølv at det vesle landet Danmark var «dansk», med eigen litteratur og scene, mens nordmenn ikkje var norske, sidan dei skulle ta etter alt framand, vere upartiske, og då blir det ikkje noko eige norsk av det.<sup>255</sup> Kanskje var det difor også Vinje var med på arbeidet for å styrke det norske og norske kunstnarar. Som nemnd i eit tidlegare kapittel, kom Vinje til Udbye sitt forsvar i saka rundt kroningsmusikken til kong Karl XV. Han skreiv blant anna at Udbye hadde lært «levande språk og den musikalske språklæra»,<sup>256</sup> og meinte at han burde få løn for strevet. Sidan Vinje og Udbye kjende kvarandre, kan ein difor undre seg over at han ikkje sette fleire av Vinje sine tekstar til musikk.

Både Aasen og Vinje hadde ein anna bakgrunn enn dei tidlegar nemnde diktarane. I løpet av sine karrierar byrja dei å seie imot måten det norske folket vart omtala på,<sup>257</sup> altså korleis den norske allmugen vart omtala av menneske frå høgare klasser. Vinje hadde også vekse opp i ei husmannsstove, og meinte han var betre kjend med bondelivet enn Bjørnson, som var presteson.<sup>258</sup> Aasen veks opp på ein gard, og var difor også oppteken av det norske bondelivet. Desse var altså nærmare den kulturen Wergeland og Welhaven hylla i dikta sine.

---

<sup>251</sup> Aarset 2014: 19

<sup>252</sup> Midttun 1969: 143-144

<sup>253</sup> Grinde 2018: utan sidetal

<sup>254</sup> Herresthal 1992: 42

<sup>255</sup> Berggreen 1994: 36

<sup>256</sup> Vinje 1920: 149

<sup>257</sup> Berggreen 1994: 36

<sup>258</sup> Berggreen 1994: 39

Melodien til «Ved Rundarne» brukte Udbye på nytt seinare til ein tekst av ein anna diktar, i følgje Terje Aarset.<sup>259</sup> I ein artikkel i Møre-Nytt skriv han nemleg om Udbye sine tonesetjingar av dikt av Ivar Aasen, og at desse tonesettingane først vart utgitt i *Sangbog udgivet af Trondhjems Turnforening* i 1862.<sup>260</sup> No vart melodien brukt til songen «Sumarkvelden». Til trass for at «Ved Rundarne» vart publisert på Andersens Enkes forlag i 1867, er det vanskeleg å finne notemateriale til denne songen. «Sumarkvelden» fins i songbøker, og med det kan ein legge teksten til denne melodien. Teksten er henta frå diktsamlinga *Symra*, som utkom i 1875. Dette var då relativt seint i Udbye si komponistkarriere. Teksten skildrar bileter frå naturen, som for eksempel «*med Lauv og Gras ut yver alla Strender og gule Blomar i den grønne Feld (...) og med den milde Ljosken, som seg breider ut yver Fjell og Fjord paa alla Leider*». Det er så langt uklart kvar denne noten finnast no, og for kva stemmer den er skriva for, men i songboka er det skriva opp ei stemme, utan besifring. Difor er det også uklart akkurat korleis den har blitt harmonisert.

Noko desse songane, og dei nemnd tidlegare, har til felles er at dei er vanskelege å spore opp. Gunnerusbiblioteket har fleire av Udbye sine opus, men når slike songar er i andre songsamlingar, som for eksempel dei han sette saman sjølv til bruk i skulen, er det ei mykje større utfordring å spore dei opp. Nokre av dei er å finne i songbøker, som for eksempel «Stormen gaar sin kjæmpegang» i *Norges melodier: 500 norske sange for piano med underlagt tekst* bind 1, og andre er tilgjengelege i songbøker på Nasjonalbiblioteket, og dette er betre enn ingenting. Det er godt mogleg at mannsskor rundt om i Noreg har notemateriale til desse songane i sine arkiv, men dette er eit omfattande og tidkrevjande arbeid.

### 3.5. Oppsummering

Politikken og kulturen på 1800-talet i Noreg var prega av nasjonalisme og skandinavisme, då motstridande idear om Noreg som sjølvstendig nasjon eller som del av ein større skandinavisk union prega studentar, intellektuelle og kunstnarar i hovudstaden. Slik var det uunngåeleg at slike tankar og idear også fann veg inn i kunsten og musikken, der biletet og lyden av Noreg kom frå bygdene og inn til byane.

Saker som statthaldarstriden og flaggsaka bidrog til å auke spenningane mellom Noreg og Sverige, og i denne perioden fann Udbye og Müller ei søge om ein konge som klarte å drive svenskane på flukt etter kamp. Ideane om å fremje eigen nasjon og å finne fram til noko

---

<sup>259</sup> Aarset 2014: 19

<sup>260</sup> Aarset 2014: 19

norsk er i tråd med nasjonalismens tankegang, og dette gjorde Udbye og Müller med dei norske elementa i *Fredkulla*, spesielt med val av kjeldemateriale. Samstundes formidla dei idear om eit samla Skandinavia, som kapittel 4 vil gå nærmare inn på.

Som eksempela over har vist, hadde Udbye mykje erfaring i tonesetting av tekstar. Dei utvalde eksempela har tekstar med eit innhald som anten var eksplisitt politisk, som Bjørnson sin «Har du hørt hvad svensken siger?», eller som kommenterte på det å vere norsk på ein eller annan måte, som «Nordmandssang». Det er difor vanskeleg å konstatere kva politisk tilhøyra Udbye hadde, og om han var for eller imot unionen med Sverige.

Med dette som bakgrunn kan ein lese det neste kapitlet som handlar om musikken i *Fredkulla*. Gjennom å ha sett på politikken på 1800-talet, nasjonalromantiske idear og Noreg sitt forhold til nabolanda, vil det neste kapitlet sjå på om, eller korleis, dette kjem til uttrykk i musikken i operaen. Dette er ikkje berre gjennom det tonale, men også gjennom val av karakterar til å uttrykkje bestemte kjensler, besetning og val av besetning.

## KAPITTEL 4 – MUSIKKEN I *FREDKULLA*

### Introduksjon

Fram til no har handlinga i *Fredkulla* og dei sosio-historiske og kulturelle omstenda vore i fokus. Dette kapitlet ser på om dette kjem til uttrykk i musikken, på kva måte, og korleis det (re)presenterer førestillingane om «det norske» og kommenterer hendingar i Udbye og Müller si samtid. Sentralt i statthaldarstriden var ueinigheita mellom det norske Stortinget og den svenske kongen, og sentralt i operaen sett i 1101 er ei ueinigheit mellom to kongar som må ta avgjerder som vil påverke kva som skjer vidare med landa dei styrer. Skandinavismen sine tankar prega også akademikarar og forfattarar på midten av 1800-talet, og desse ideane har også funne veg inn i *Fredkulla*. Kapitlet vil gjennom utvalde nummer i operaen vise korleis desse hendingane og tankane kjem til uttrykk.

Sjølv om handlinga i operaen er sett på 1100-talet, klarer den likevel å spegle situasjonen i samfunnet på midten av 1800-talet, full av spenningar. Margrethe som kvinne har ikkje har ein eigen plass i politikken då det er mennene sin arena, og blir då på mange måtar ei brikke som blir styrt av menn i det politiske spelet. Dersom Magnus ikkje går til krig og går med på avtalen, får han gifte seg med Margrethe og får landområda som medgift. Gjennom å sjå på kvinnekora og Margrethe sitt solonummer, vil kvinnene sin posisjon, eller mangel på posisjon, kome fram, for kva er det dei får syngje om og er det annleis enn det mennene syng om? Dette gjer det også relevant å sjå på nokre av dei mannlege karakterane som ein kontrast til kvinnene, då dei faktisk har ein posisjon i samfunnet der dei kan uttrykke seg om politikk. Her er spesielt skalden Gisle eit godt eksempel.

Musikken i *Fredkulla* blir skildra i nokre kjelder som wienerklassisk,<sup>261</sup> og det blir ikkje framheva nokre typiske «norske» trekk i musikken, og med «norske» trekk meinast element frå folkemusikken. Som nemnd i førre kapittel hadde ikkje forventningane til kva «norsk klassisk musikk» skulle høyrast ut som blitt etablert enda. Difor vil dette kapitlet sjå på korleis tankar og idear om det norske, og forholda til nabolanda blir presentert musikalsk, på ein måte som ikkje nyttar seg av den norske folkemusikken. Samstundes vil også musikken til Magnus og Margrethe, som både hovudkarakterar og representantar for Noreg og Sverige, bli utforska.

Dette kapitlet vil ta føre seg fleire nummer frå operaen, og nokre får større fokus enn andre. Kornummera er sentrale fordi det er i desse dei mest openlyse politiske ideane kjem til

---

<sup>261</sup> Sjå for eksempel Andersen 2020 eller Vollsnes 2010.

uttrykk. At Udbye brukte kor, og spesielt mannskor, for å presentere desse ideane var nok ikkje tilfeldig, då dette var tema ein kunne finne i mannskorrepertoaret, som undersøkt i kapittel 3. Til trass for at mannskor er mykje brukt i operaen, blir også kvinnekor og blandakor nytta. Gjennom å sjå på kva kvinnene er med på å syngje om, kjem det fram ein skilnad i innhald som blir undersøkt nøyare i dette kapitlet.

Nummera til skalden Gisle kan også vere politiske, så difor blir også eit av hans solonummer studert. Han er også tett på kongen og gjennom si rolle som skald kommenterer han handlinga, både for karakterane i operaen og for publikum. Sidan Margrethe og Magnus er hovudparet, blir også korleis deira forhold uttrykkast musikalsk også sett nærmare på. Magnus er norsk konge, difor openlyst politisk, og gjennom hans forhold til Margrethe møtast det norske og svenske som personifisert i desse to. Deira føreståande ekteskap er ikkje berre ein lukkeleg slutt etter å ha brukt mesteparten av operaen på å elske kvarandre på avstand, men det symboliserer også ein politisk allianse mellom dei to landa, noko som lett kan sjåast i samband med Noreg sin situasjon på 1800-talet, på grunn av unionen.

I dette kapitlet blir det brukt fleire transkripsjonar, bilete av sider i partitur og tabelloversikter over eit nummer sin struktur som hjelpemiddel for å belyse viktige delar av *Fredkulla* som best kan presenterast slik i staden for med ord aleine. Alle desse er basert på Udbye sine handskrivne orkesterpartitur, som er tilgjengelege på lesesalen ved Gunnerusbiblioteket. Orkesterpartituret eg har brukt er delt i to bøker, ei for kvar akt. Akt 1 er XM FOL 62b, og akt 2 er XM FOL 62c.<sup>262</sup> Transkripsjonane er gjort av meg, og ført inn i noteprogrammet Sibelius. Anna relevant informasjon blir å finne under kvart eksempel.

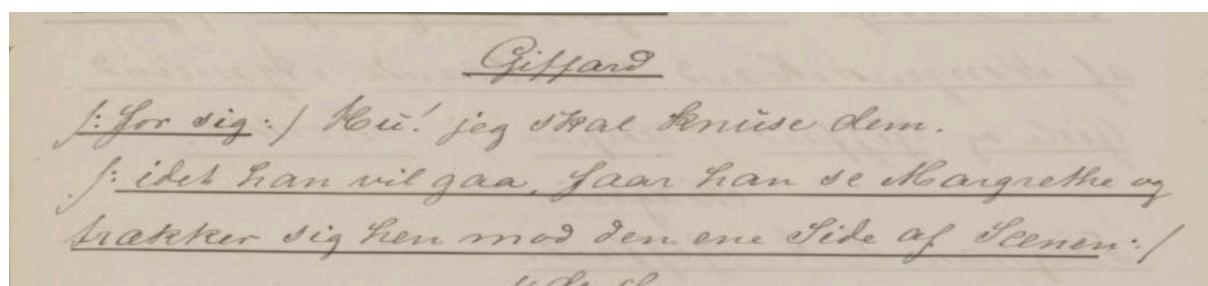
#### 4.1. Kvinna og kjærleiken i *Fredkulla*

Slik som i mange operaer er kjærleik eit tema i *Fredkulla*. Operaen har to par, eit hovudpar som er Margrethe og Magnus, og eit par som kjem i andre rekke, og det er Thora og Agmund. Både Margrethe og Thora brukar sine solonummer på å uttrykke kjenslene sine for sine utkåra, mens mennene må bruke større ensemblenummer, då dei ikkje har eigne solonummer. Forholdet mellom Margrethe og Magnus er ikkje berre ei kjærleikshistorie for å ha ei kjærleikshistorie i operaen, deira giftarmål er henta frå saga. Müller har utbrodert og dikta vidare på det som i saga er ei kort og udetaljert skildring av forholdet, til å bli noko som passar det ein ventar i ein opera med unntak av den mannlege hovudkarakteren sin store arie der han får uttrykt kjenslene sine, som ikkje fins i *Fredkulla*. På grunn av kven dei to

---

<sup>262</sup> Ouverturen er XM FOL 62a.

karakterane er, konge og prinsesse i kvar sine land, er dei og svært politiske. Kjærleik og politikk går ofte hand i hand i romantiske forhold der kongelege er involvert. Det er difor Margrethe og Magnus er hovudfokuset for denne delkapitlet. Som nemnd har ikkje Magnus eit einaste solonummer, og får difor berre uttrykt sine kjensler i kortare soloparti i større nummer, anten i duettar, kvartettar eller kvintettar. I desse syng han ofte om kjenslene sine for Margrethe, og Margrethe syng også i hovudsak om sine kjensler for Magnus i sine nummer. Det er ofte typisk at kvinner i opera syng om romantiske kjensler, og dette er ofte svært populært.<sup>263</sup>



*:/ for sig :/ Nei! jeg skal knuse den.*

*:/ idet han vil gaa, faar han se Margrethe og trækker sig hen mod den ene Side af Scenen :/*

Den kvinnelege hovudrolla Margrethe blir introdusert for publikum i akt 1, scene 3. I rolleheftet til Giffard, kan ein lese at i denne scena fortel riddar Giffard kong Magnus om det han gjorde under slaget (sjå kapittel 2 for detaljar). Ringen Giffard fann på slagmarka har kongen gitt vekk til Gisle, og no skal ein frustrert Giffard gå vekk frå dei andre. I rolleheftet kan ein no lese ein scenedireksjon, og der nemnast Margrethe for første gong. Ho er altså på veg inn på scena for å møte kongen og Giffard flyttar seg til sida av scena for ikkje å bli sett. Det er nemleg slik at dei kjenner kvarandre frå før, då Giffard var i teneste hos den svenske kongen. Giffard blir etterkvart ein viktig person for Margrethe, då han hjelper henne med å flykte frå fangenskap mot slutten av første akt.

Etter Margrethe blir introdusert i akt 1, scene 3, er ho med i det neste nummeret, «No 4 Recitativ, Arie og Duet» saman med Giffard, Kol og Magnus. Dette er det første av åtte nummer ho er med i, og av desse åtte har ho berre eit solonummer. I «No 4» syng ho blant anna duett-seksjonar med Magnus, utan å vite at det er Magnus ho er saman med, sidan han

<sup>263</sup> Sjå kapitlet *Opera and gender studies* av Heather Hadlock i *The Cambridge Companion to Opera Studies* for meir om kvinner i opera, både om songarar og karakterar.

kallar seg Agmund for å skjule identiteten sin. Allereie her byrjar Margrethe å få kjensler for denne mannen, og i det neste nummeret får dei kome til uttrykk.

Nummeret til Margrethe er «No 5 Sang». I denne songen uttrykkjer ho sine romantiske kjensler, og publikum er vitne til dette. I Bing og Bringsværd sin versjon er Thora også vitne til dette, men ein kan ikkje vite korleis scena som kjem før denne songen var originalt, då dette er ei av scenene vi manglar informasjon om, sidan verken Gisle eller Giffard (som det fins rollehefte til) er saman med Margrethe. Songen er eit godt verkty for å få publikum til å sympatisere med Margrethe, eller identifisere seg med hennar situasjon. Ho syng blant anna at ho ikkje kjem til å vere glad igjen fordi ho ikkje får sjå Magnus meir, og er trist. Slike uttrykk gjennom song er typisk for meir seriøs opera (*opera seria*).<sup>264</sup> Eit solo-nummer som dette er noko ein forventar å finne i ein opera, og er svært nyttig for karakterutvikling, då karakteren får uttrykke seg fritt utan andre karakterar si innblanding. Handlinga stoppar opp og Margrethe får uttrykke sine indre tankar og kjensler.

Dette nummeret er det andre av totalt fem solonummer i operaen.<sup>265</sup> Mens Udbye og Müller kalla Gisle sitt nummer ei vise, kallar dei dette for ein song. Ingen av solo-nummera vert kalla arie, og Udbye hadde sikkert ein grunn til å kalle det for ein song. Songen har for eksempel tre vers, der den same musikken blir brukt i alle versa. Da *capo-arien* med sin ABA-form var ikkje på moten lenger,<sup>266</sup> men opera-ariar kunne likevel ha repeterande delar og ny musikk. Slik som «No 5 Sang» har tre like vers med den same musikken brukt gjennom heile, har også andre solo-nummer den same forma, med unntak av Thora sin song som berre har to vers, og Gisle si vise som har fire.

I motsetnad til andre nummer frå *Fredkulla* har denne songen blitt publisert og dermed vore tilgjengeleg for folk. Dette var i det kortlevde musikkperiodikaet *Nyt Musikalsk Museum* (1858-1861),<sup>267</sup> og noten vart publisert i det første nummeret. Nasjonalbiblioteket har eit eksemplar, og i denne kan ein sjå at songen titulert «Romance af Operaen Fredkulla», er «No 5 Sang». Gjennom å kalle det for ei *romance* og inkludere at den er frå *Fredkulla* i tittelen, gjer det songen lettare å plassere i ein sjanger, då musikken frå *Fredkulla* fortsatt var ny. Likevel kan ein spørje kvifor den har blitt kalla ei *romance*. Romance, eller romanse, i musikken kan vere fleire ting. I Store Norske Leksikon står det at det kan vere ein «song til eit

---

<sup>264</sup> Zeiss 2012: 182

<sup>265</sup> Gisle: «No 3 Vise» og «No 12 Sang», Margrethe: «No 5 Sang», Thora: «No 9 Sang» og Giffard: «No 11 Vise».

<sup>266</sup> Da *capo-arien* hørde barokken til, sjå for eksempel Zeiss 2012: 181 og 190-192

<sup>267</sup> Michelsen 2010: 100



lyrisk tekstinnahald» med pianoakkompagnement, som var særleg populær på 1800-talet,<sup>268</sup> og dette passar til «No 5». *Romance* er også eit omgrep i tysk musikkteater, men der vert det brukt om ein song som gjennom metaforar eller ei anna forteljing, oppsummerer handlinga i den operaen eller syngjespelet den er frå,<sup>269</sup> og dette passar ikkje så bra til denne songen, og det er difor truleg at det var den første typen romance utgivaren av *Nyt Musikalsk Museum*, forlaget Lindorff & Co. i Kristiania, hadde i tankane.

#### 4.1.1. «No 5 Sang» - tekst og musikk

Margrethe og Magnus har allereie møtt kvarandre i det førre nummeret der ho var redd i fangenskap og Magnus (som brukte Agmund som dekknamn) prøvde å forsikre henne om at ho ikkje skulle kome til skade, og at hans ven kongen var ein god mann. Margrethe satt pris på Magnus sine ord og byrja å få kjensler for han. Det er desse kjenslene som kjem til uttrykk i songen.

Vers 1	<p>Han boer i mitt Hjerte, han bygger i mit Sind. Al Fryd og al min Smerte kommer kun med ham derind, kommer kun med ham derind.</p> <p>Han svæver for mit Øie i hvor hen jeg det vender; i det Dybe i det Høie kun ham jeg gjenkjender. Og bort fra min Tanke hans Billed flygter ei, för Hjertet af at banke er træt o nei, o nei, nei, o nei.</p>
Vers 2	<p>En Lyst mig beveger, kun ham at være nær, en Tanke kun mig kvæger, at han ogsaa mig har kjer, at han ogsaa mig har kjer.</p> <p>Og naar jeg Bønner fromme til Guds Moder opsender, Hans Navn saa tidt man komme paa Læben og brænder. Og lægger Slammer milde sig over Sjel og Sind, hans Billed følger stille i Drømmens i Drømmens, Drømmens Rige ind.</p>
Vers 3	<p>Og saa, naar jeg tænker, at vi maa skilles ad, sig Sjelens Vinger sønker, og jeg er aldrig glad, og jeg er aldrig glad.</p> <p>De fulde Taarer true mig Øiet at fordunkle, og hvor jeg fremad skuer kun holde Stjerner funkle. Dog boer han i mit Hjerte og bygger i mit Sind, men ak, kun bitter Smerte med ham</p>

<sup>268</sup> Store Norske Leksikon 2020a

<sup>269</sup> Joubert 2006: 217

Songen er sett saman av tre vers, og kvart vers har to delar, som ein kan sjå over. Teksten er full av biletlege skildringar av kva Margrethe føler. Ho syng at «*Han bor i mitt hjerte*», ho ser han overalt «*Han svæver for mit Øie i hvor hen jeg det vender*», og at hjartet hennar er trøytt frå å banke, sikkert frå å tenkje på han heile tida. Noteeksempelet under er byrjinga av det første verset, og dette er den same melodien i alle tre versa. Songen går i Ebdur, og med unntak av nokre takter med mollakkordar som blir nemnd under, har songen eit overordna lystig preg. Saman med bruken av triolar som kan vere ein måte å illustrere Margrethe sitt bankande hjarte på musikalsk, er dette nummeret eit som enkelet og greitt framfører Margrethe sine kjensler. Triolane er å finne i akkompagnementet i nesten heile songen, der unntaket er den aller siste tekstlinja i kvart vers.

9

Dette utdraget er transkribert frå noten i *Nyt musikalsk Museum*, og difor er det skrive opp med pianoakkompagnement.

I det neste verset syng Margrethe fleire linjer om å vere nær han, «*En Lyst mig beveger, kun ham at være nær*». Ho lurere også på om han har slike kjensler for henne, som ho har for han. I andre del av andre vers ber ho til «*Guds Moder*», og namnet hans blir ofte nemnd i bønene. Igjen ser ho han, men no i draumane sine. «*hans Billed følger stille i Drømmens [...] Rige ind*». I det tredje og siste verset syng ho om kor tungt det blir å skiljast. Ho vil aldri vere glad igjen. Ho syng at «*De fulde Taarer true mig Øiet at fordunkle*», ho er altså på gråten. Dette er tonesett med subtilt ordmaleri, då melodien på ordet «fordunkle», altså å gjere at noko blir mørkare, går nedover.

Til slutt blir tre fraser som liknar dei tre første frå det første verset repetert, men med små forandringar. No syng ho nemleg «*Dog boer han i mit Hjerte og bygger i mit Sind, men*

*ak, kun bitter Smerte med ham [...] kommer ind.*». Dei tre første er til samanlikning «*Han boer i mitt Hjerte, han bygger i mit Sind. Al Fryd og al min Smerte kommer kun med ham derind*». Det er altså små forandringar i ordlegginga, men det gjev ei kjensle av å nesten kome tilbake til start. Det er som om Margrethe visste alt dette heile tida, ho visste at dei ikkje kunne vere saman, og kjenslene hennar har difor ikkje forandra seg. Slike solo-nummer vart ofte brukt for å uttrykke karakteren sine kjensler der og då, og gjer at handlinga stoppar opp.

Det er noko spesielt ved dette nummeret som blir nemnd i orkesterpartituret. Der står det nemleg «Tales mellem versene». At *Fredkulla* har talt dialog mellom nummera er det ingen tvil om, men å ha talt dialog mellom versa i eit nummer er svært uvanleg, og «No 5» er også det einaste nummeret med dette i *Fredkulla*. Sidan det ikkje har blitt funne teksthefte for Margrethe, er det vanskeleg å seie kva ho skal seie mellom versa. Då er heller ikkje dette nummeret komplett. På grunn av manglande tekst- eller rollehefte, veit vi heller ikkje med sikkerheit om Thora er saman med Margrethe i dette nummeret, og om Margrethe då snakkar til Thora. Det fins heller ikkje meir musikk som kunne ha blitt nytta i eit resitativisk parti mellom versa, og difor kan det under ei framføring ha blitt sunge eit vers, for så at musikken stoppa slik at Margrethe kunne snakke, også starta musikken opp att, og slik fortsette det ut songen. Som nemnd kan ein ikkje vite dette med sikkerheit.

#### 4.2. Ekteskap i *Fredkulla* – romantikk og politikk

Sjølv om hovudbolken av politikken i *Fredkulla* ligg i kornummera, som blir undersøkt nærmare i eit kommande delkapittel, er det noko anna som kan tolkast politisk i operaen, nemleg ekteskap. *Fredkulla* sluttar nemleg med at Margrethe og Magnus skal gifte seg for at det skal bli fred mellom Noreg og Sverige (og Danmark). Sett i lys av dette, og at det fins fleire eksempel på at kongelege frå to land har gifta seg av politiske og andre strategiske grunnar, blir ekteskapet eit bilete på ein slags union. I løpet av operaen har dei vore saman i fleire nummer («No 4 Recitativ, Arie og Duet», «No 6 Recitativ og Duet», «No 13 Kvintet» og «No 15 Finale»), og kjenslene deira for kvarandre har vekse. Dei er begge kongelege og giftarmålet fører Noreg og Sverige tettare saman. Difor er det ikkje berre dei to personleg dette forholdet påverkar, det påverkar også forholdet mellom heimlanda deira. Giftarmål mellom kongelege for å danne alliansar med andre land var slett ikkje uvanleg, og fram til slutten av 1700-talet vart det flittig brukt som ein måte å danne politiske alliansar. Difor ville eit slikt ekteskap tolkast som ein politisk allianse, sjølv i 1858. Slike ekteskap vart

ofte inngått enten for å styrke to land mot ein felles fiende, eller hindre krig mellom to stridande nasjonar. I *Fredkulla* er det spesielt den siste grunnen som er viktig.

Sidan librettoen til Müller er tapt kan ein ikkje seie med sikkerheit at kong Erik og kong Inge snakka saman om å gifte vekk Margrethe, slik dei gjer i Bing og Bringsværd sin versjon, rett før «No 15 Finale». Magnus vil først ikkje gå med på avtalen, då han er sikker på at han mistar Maria for alltid. Han veit enda ikkje at Maria er Margrethe, svenskeprinsessa han bør, men ikkje vil, gifte seg med. Når han til slutt går med på det og finn ut at svenskeprinsessa er Margrethe, får operaen ein slutt der paret endeleg får vere saman og det er fred mellom landa. Det er også då Magnus kallar Margrethe for Fredkulla for første og siste gong.

På 1850-talet med skandinavismen sine idear i frammarsj, var eit sentralt argument for eit sameint Skandinavia at landa ville vere trygge frå, eller klare å stå sterkare mot, trugslar frå andre land. Sett slik ville eit ekteskap mellom ein norsk konge og ei svensk prinsesse vere ein del av alliansen, og tolkast slik av eit publikum. Dette kunne sikre alliansen mellom landa, som då hentar frå forsvarsskandinavismen som gjekk ut på at dei skandinaviske landa var sterkare saman mot potensielle fiendar.<sup>270</sup> Samstundes ville dette ekteskapet symbolisere eit tettare band mellom dei to landa, og for eit publikum på slutten av 1850-talet kunne dette sikkert tolkast som ei venleg innstilling til unionen med Sverige, som på dette tidspunktet var prega av spenningar og ueinighet. Ekteskapet er eit godt eksempel på at politisk mening kan leggjast til noko som ikkje alltid treng å vere politisk. Publikummararar som ville sjå ei kjærleiksforteljing kunne det utan å tenkje så mykje over politikken i det, men for dei som ser etter politikk i *Fredkulla*, er det nok å ta av.

#### 4.2.1. Kjærleikserklæringar

Som allereie nemnd er Margrethe og Magnus sitt kjærleiksforhold ein sentral komponent i handlinga. To menneske som elsker kvarandre, men som av ein eller anna grunn blir skild og må finne tilbake til kvarandre er vanleg operastoff.<sup>271</sup> Som nemnd er forholdet deira også politisk, i det at dei dannar ein allianse mellom to land, men det bør ikkje undervurdere kjærleiken som også er med på å gje *Fredkulla* ein tidlaus og brei appell. Sjølv om det er eit strategisk ekteskap sett frå eit politisk perspektiv, er det ikkje eit

---

<sup>270</sup> Lysdahl 1995: 189

<sup>271</sup> Sjå for eksempel Tamino og Pamina i *Die Zauberflöte*, Fiordiligi og Guglielmo, Dorabella og Ferrando i *Così fan tutte*.

fornuftsekteskap utan kjensler, noko Müller og Udbye brukar fleire nummer på å vise publikum.

«No 6 Reciativ og Duet» er nummeret etter Margrethe sin solo-song, og ho har nett anerkjent og uttrykt kjenslene sine. I «No 6» er det Magnus sin tur til å gjere det same. Det er Margrethe som byrjar nummeret med eit resitativ, slik som det som står i tittelen. Her ber ho Gud hjelpe henne og Agmund, som eigentleg er Magnus, og syng «*O Gud staa mig bi, Led mit vaklende Fjeld til hans Frelse [...] O frels mig, frels ham, o Gud!*». Det første utbrotet blir akkompagnert av ein Ab-dur akkord, som også etablerer dette som tonearten, og tempomarkeringa *maestoso*, gjer at Margrethe kan ta seg tid og sitje i kjenslene sine, i staden for å berre forte seg vidare. Dette er nesten ein motsetnad til det ho seier i teksten «*Led mit vaklende Fjeld*», samstundes som ho tek seg tid i songen i eit noko roleg tempo og med lengre noteverdiar. Det er som om ho prøvar å halde seg samla når ho ber til Gud, at ho ikkje vil framstå så usikker som ho kanskje er. Akkorden under akkurat dette ordet kan fortelje ei anna historie då det går frå Db, som er tonearten Ab-dur sin subdominant, til Dbm, ein akkord som ikkje er i tonearten. Dette kan vere ein måte å illustrere dette vaklande på musikalsk, til trass for at Margrethe framstår sikker i melodien.

The image shows a musical score for a recitative and duet. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. Both are marked **Maestoso** with a tempo of  $\text{♩} = 116$ . The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics "O Gud staa mig bi, Led mit vak-len-de Fjed Til hans". The piano accompaniment starts with a forte (*f*) chord in the right hand and a bass line in the left hand. The score is transcribed from a handwritten manuscript.

Eksempelet er transkribert frå «No 6 Recitativ og Duet» frå klaverreduksjonen i Udbye si handskrift, tilgjengeleg på Nasjonalbiblioteket sine nettsider.<sup>272</sup>

Magnus ser Margrethe og har allereie bestemt seg for at han skal gifte seg med henne, «*Det er afgjort [...] hun blive min Brud*», og han ser at ho er der aleine og går til henne. Resitativet er ganske langt, og Margrethe fortel at ho må flykte. Dette blir akkompagnert av strykarane som vekslar mellom å spele akkordar som går over ei heil takt og kortare støt som

<sup>272</sup> <https://www.nb.no/items/2d734f2383f9d491edccc83c612daa9f?page=47&searchText=Fredkulla>

er med på å markere utbrort (som for eksempel «O GUD», «Det er afGjort»). Sidan ein stor del av nummeret er eit resitativ, inneber det at Magrethe og Magnus vekslar på å syngje. Dette er den musikalske versjonen av ein samtale, og inneber difor både lengre parti, og parti der dei syng kvar si «setning». Slikt er med på å drive nummeret framover, samstundes som at mykje grunnlaget for forholdet deira blir lagt i slike nummer.

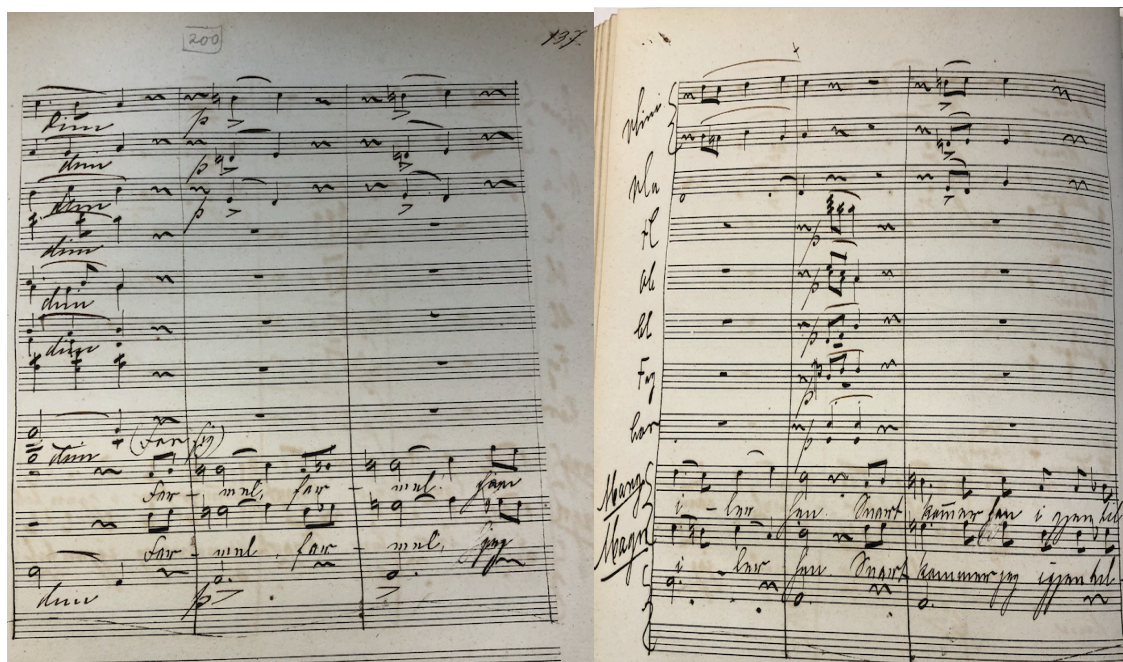
Dette blir tydeleg når for eksempel Magnus syng «*Maria! du har da med Lænker mig bundet, [...] Dine Taarer med en magt mig har vundet*». Margrethe svarar med sjokk, og hennar første instinkt er å ville fjerne seg sjølv frå situasjonen. Ho ber han om å gløyme henne og skåne henne frå hans kjærlege ord. Magnus svarar med å igjen bekrefte kjenslene sine, og seier at «*en Gjenlyd af min Kjærlighed [holdt] skal klinge i din Sjel: den skal [svare] mig og bringe Tröst*». Han er også fortvila over at ho vil sende han vekk frå seg, og spør henne kvifor ho vil sende han vekk utan eit håp om at dei kan vere saman, «*Uden Haab da ei mig bort vil sende [...] mig for[tærer], [fortærer] min Kjærligheds Ild*». No skjønner Margrethe at han elsker henne, og ho innser at ho elsker han tilbake, «*i min Sjel den samme ömme Flamme brender*».

Magnus merkar at ho ikkje trekk seg unna, og tek det som eit teikn på at ho føler det same for han som det han gjer for henne. No syng dei saman, denne gongen med lik tekst (bortsett frå at Margrethe syng «han», Magnus syng «hende», og liknande), på melodiar som har parallelle tersar. Teksten går ut på at dei veit at dei elsker kvarandre, og at dei frydar seg over at dei begge er «*længslet [ved/af] Elskers Magt*». Margrethe fortsett aleine der ho seier at ho må følgje si plikt og flykte derfrå. I forelskinga har ho gløymt at han er i fare og minner dei begge på dette, og i den augneblinken er dei ute av forelskingsrusen. Margrethe seier ho er våpenlaus, men at Magnus må tru henne når ho seier at han er i fare. Magnus veit at han må gå til Agmund og åtvare han, men han vil kome tilbake og finne Margrethe seinare.

Margrethe veit at ho skal flykte og at ho ikkje vil sjå han igjen. Magnus vil roe henne og seier at han ikkje vil møte farar på vegen. Slutten av duetten syng dei saman. Dei seier farvel, men at Magnus snart kjem tilbake. Mens Magnus syng at lengselen hans etter Margrethe gjer at han kjem tilbake, syng Margrethe at ho må vekk derfrå. Margrethe syng for seg sjølv at dei aldri vil sjå kvarandre igjen, mens Magnus seier at han vil vente trufast på henne. Duetten sluttar med dette. Til slutt syng saman att, og syng farvel til kvarandre i parallelle tersar. Dette er eit grep ofte brukt for å signalisere eit felles mål eller einigheit.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> Zeiss 2012: 183



Eksempela er bilete av orkesterpartituret i Udbye si handskrift, som er tilgjengeleg ved Gunnerusbiblioteket, XM FOL 62b.

#### 4.3. Gisle og «No 3 Vise» - vise eller song?

Det første solonummeret i *Fredkulla* er Gisle si vise. Denne er av interesse av fleire grunnar. I «No 3 Vise» fortel Gisle om slaget mennene har kome heim frå i «No 1 Kor». Dette viser også tidleg Gisle sin funksjon som forteljar eller kommentator i operaen. Gisle er også med i mange nummer i operaen, og vi har også tilgang til alle replikkane hans, då eit av rollehefta som fins høyrer til denne rolla. Gisle er altså ein av dei få karakterane vi har alt materialet til, og som har fleire solonummer.<sup>274</sup>

Før teksten og musikken blir presentert og drøfta, er det verdt å bruke tid på tittelen. Som oversiktene i kapittel 2 viser, har Udbye kalla alle dei musikalske nummera i operaen for «No [tal]» og kva det er, for eksempel vise, song, kvartett og finale. Her er det altså eit skilje mellom *vise* og *song*. Gisle og Giffard, dei einaste manlege karakterane med solo-nummer, syng kvar si vise. Gisle sitt neste solonummer «No 12» blir faktisk kalla ein song, men sidan dette nummeret ikkje blir undersøkt i denne oppgåva, går ikkje det sett nærmare på. Det at eit nummer er ei vise og eit anna ein song, kan tyde på at det er ein forskjell mellom desse to nummera. Kvinnene på den andre sida, Margrethe og Thora, har begge kvart sitt solonummer, og dette er songar. Men kva er då forskjellen?

<sup>274</sup> Gisle har også eit eige kvad i «No 15 Finale», men dette blir ikkje rekna som eit eige solonummer.

I Store Norske Leksikon blir ei vise definert som eit «enkelt metrisk dikt som syngjast til ein enkel melodi», eller songar med eit folkeleg preg. Det fins fleire forskjellige typar viser, som kjærleiksviser, drikkeviser og politiske viser.<sup>275</sup> På 1800-talet var det folkevisa som sto i sentrum, blant anna gjennom bøker med forskjellige innsamla folkeviser. Dette er ikkje langt frå korleis vi definerer viser i dag, men det kan ha vore noko anna i 1857. Det gjev ikkje svaret på kvifor Udbye valde å skilje mellom viser og songar.

Moglege forskjellar mellom ei vise og ein song har i dag kanskje meir å gjere med assosierte karakteristikkar til kvar kategori. Fellesnemnarane er mange når det kjem til det reint musikalske, og difor kan nøkkelen ligge i teks og kontekst. Utøvar kan også ha noko å seie, men ikkje nødvendigvis i denne samanhengen. I tillegg til å vere ei vise, er det også eit skaldekvad, eit dikt. Rolla til skalden som kommentator eller attforteljar, til ein viss grad historikar, kan sjåast i samheng med andre liknande roller. I Europa i mellomaldaren var der fleire som reiste frå stad til stad og fortel historiar gjennom song, og desse songane bar ofte preg av å vere repetitative og formulaiske.<sup>276</sup>

#### 4.3.1. Handling og musikk

Til trass for at Gisle ikkje blir nemnd i saga om Magnus Berrføtt, er han likevel ein karakter som passar inn i forteljinga. Dette gjer han fordi han er ein skald, ein diktar tilsett av ein fyrste, som hadde i oppgåve å fortelje historier, helst om fyrsten han var i teneste hos, og desse skulle gjerne setje han i eit godt lys. Det er difor godt mogleg at Magnus hadde ein skald. Diktinga til skalden, slike skaldekvad, finn ein i *Fredkulla*. Her kan altså Gisle framføre forteljingar om kongen og hans handlingar, føre kongen og andre menneske som er til stades. Kongen sine handlingar, som monark, er difor politiske og med det blir også denne visa i denne konteksten politisk.

Som nemnd tidlegare kan skalden framføre skaldekvad, eit attforteljing av ei historie som handlar om fyrste skalden er i teneste hos. Dette er «No 3 Vise» eit eksempel på. I byrjinga av operaen kjem dei norske krigarane heim frå eit slag og hyllar tapre kong Magnus og feirar sigeren. Etter ein kvartett («No 2 Qvartett») som gjev innblikk i forholdet mellom karakterane, skal Gisle no fortelje om slaget i det første solonummeret i operaen.

Mellom det førre nummeret og dette, er det talt dialog (akt 1, scene 3). Dette er ei fortsetting til dialogen som var før «No 2 Qvartett», der riddar Giffard fortalte sin versjon av

---

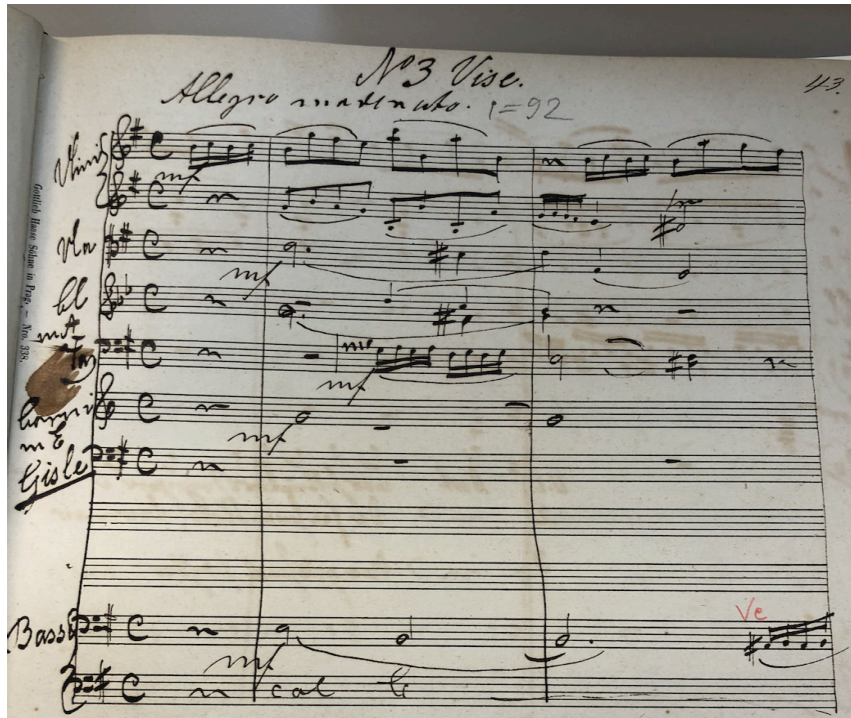
<sup>275</sup> Store Norske Leksikon 2020b

<sup>276</sup> Burkholder, Grout & Palisca 2014: 71



det som skjedde under slaget. Giffard fortel at han drap den svenske kongen og tok gullringen hans. Scene 3 fortsett etter kvartetten, og no spør Gisle kong Magnus om han har gløymd at svenskekongen er død. Sanninga er at svenskekongen ikkje er død, men Giffard lyg for å fremje seg sjølv. Kongen vert overraska over å høyre at svenskekongen er død, og Gisle seier at han må snakke med Giffard sjølv og at han kan skaffe bevis. Etter snakk om kven som skal ha svenskekongen sin gullring, seier Magnus nærmast til Gisle at han må syngje seg fortent til den. Gisle svarar med at «Det skal jeg, Herre Konge. Men da jeg ikke saa stort Andet, end hvad jeg selv udførte, saa maa jeg synge om det, jeg har hört; og da maa Sangen gjælde Hr Giffard.» Magnus minner han på at han ikkje må gløyme han i kvadet, og Gisle svarer at det skal han ikkje.<sup>277</sup>

Nummeret byrjar med strykarane som spelar eit løp i moll. Bruken av sekstendedelar og åttendedelar i eit noko hurtig tempo (*allegro moderato*), gjev opninga eit driv som står i kontrast til dei førre nummera i dur og med lågare tempo. I orkesterpartituret kan ein sjå at Udbye nyttar seg av strykarane (F1+2, B, C & KB), samt klarinettar, fagottar og horn. Det er i hovudsak strykarane som står for rørsla i akkompagnementet, då blåsarane spelar akkordtonar. Allereie no sett det dette nummeret i kontrast med dei førre, som begge var i dur og hadde med det eit noko lettare uttrykk.



Eksempel frå partituret i Udbye si handskrift, XM FOL 62b.

<sup>277</sup> Rollehefte Gisle

Musikken har sett stemninga, som er svært dramatisk, når Gisle byrjar å syngje at «*Det var hedt under Brynjen i dag*». Seinare i det første verset syng han at «*Mændene faldt som i Skoven[Skogen] Lövet som Torden lid[löd] Sværdenes Slag*». Dette var med andre ord eit slag med stort mannefall. Melodien er sentrert rundt akkordtonane og er syllabisk, altså at kvar tone har ein staving, noko som gjer at melodien og teksten er tett knytt til kvarandre. Det at melodien er syllabisk i staden for melismatisk, der det er fleire tonar på ei staving, gjev songen eit enklare uttrykk og gjer at dette oppfattast som ei forteljing sett til musikk. Elles er melodien for det meste trinnvis, med unntak av ei takt der melodien er skrive slik at songaren må syngje ein oktav nedover (frå b under einstrøken c på ordea «*stövet*», «*usaeret*» [usåret] og «*franske*»), og ein septim nedover (frå a under einstrøken c på ordet «*urokket*»). Som venta er denne melodien nytta i dei neste to versa, mens det siste, som er ei kontrast til dei tre førre, får ein ny melodi og akkordar.

Vidare i det første verset syng Gisle om slaget og nemner Giffard med namn. Gisle må jo fortelje kongen kva Giffard har gjort, eller meir presist kva Giffard har *sagt* at han har gjort. Giffard hadde jo fortalt at han hogg etter svenskekongen så hjelmen hans ramla av og gullringen hans knakk. Giffard let dei tru at han drap svenskekongen, men dette viser seg å ikkje vere sant, men Giffard ljug for å fremje seg sjølv. Gisle syng om Giffard i det andre verset. I vers nummer tre fortel Gisle kongen om hendingane frå «No 2 Qvartett», der Giffard tilbyr Thora ringen han tok i slaget. Thora sa nei, og Gisle lurar på kven det er som kan seie nei til Giffard, som har vore ein «helt» i kamp, men det var han ikkje. Desse to versa viser at i staden for å fokusere mykje på kva som skjedde under slaget, valde Gisle etter samtalen med Magnus å fortelje om det Magnus gjekk glipp av under slaget. Difor er det mest om Giffard sine handlingar. Gjennom å gjere dette blir det klart at Giffard ikkje er nokon ein kan stole på, og Gisle kan med dette åtvare kongen på ein diskuré måte, samstundes som at Giffard blir gjort narr av føre publikum.

Eit skifte i visa skjer i overgangen til det fjerde og siste verset. Her skiftar tonearten frå E-moll til E-dur. Melodien har vorte endra, og sjølv om denne er veldig trinnvis slik som den første, ligg melodien no i øvre del av registeret, ein motsetnad til melodien i dei tre førre versa som var djupare. Det er også store sprang i denne melodien, men no går det oppover (frå f under einstrøken c til einstrøken e, på «*det Blik*»). I verset hyllar Gisle kong Magnus, og syng blant anna «*Hil dig, o Konge, den störste i Nord, kjendt med sit Slag, med sit Blik og sit Ord*». No handlar visa ikkje lenger om å fortelje om noko som har skjedd, men skal hylle kongen og dette er nok grunnen til at den no går i dur og har ein melodi som ligg i eit lysare register enn tidlegare.

Det siste verset blir på eit sett meir personleg då det er Gisle som syng ein hylles til kongen, føre kongen, men det er også politisk. Spesielt frasen om at Magnus er den største kongen i Nord er verdt å merke seg. Sidan Magnus nett hadde slått ein svensk hær, kan det ha vore noko sanning i det, og i tillegg høyrer det med i konteksten av operaen at Gisle hyllar Magnus uansett.

Gisle er altså kongen sin skald og på grunn av dette er han ein kommentator i og utanfor handlinga, for karakterane og publikum. På grunn av jobben hans er han nær kongen, samstundes som at han er tenaren hans og må lyde han. Dette er noko som også påverkar interaksjonane hans med dei andre karakterane når kongen ikkje er til stades, noko som blir tydeleg den talte dialogen og får difor ikkje stor plass her.<sup>278</sup> Dersom Gisle fekk høyre noko som kunne vere av interesse for kongen, kunne han fortelje det vidare. Det er spesielt tydeleg i samhandlingane mellom Giffard og Gisle, der Giffard er svært oppteken av å fremje seg sjølv, sjølv om det betyr å pynte på sanninga eller rett og slett lyge om eigne prestasjonar.

#### 4.4. Kor og framføring av politikk

Bruken av kornummer i opera har vore vanleg sidan opera si byrjing på 1600-talet, og har hatt ein viktig dramaturgisk funksjon. Heilt frå dei greske tragediane der koret er ein forteljar og kommentator som oppsummerer moralen til slutt, har koret fungert som noko som både er i og utanfor handlinga. Dette sett koret i ei særstilling blant menneska på scena, og gjer at dei kan brukast til mykje, til stor effekt. Ein av måtane dei kan brukast på, er i følgje James Parakilas, til å representere folket.<sup>279</sup> Dette er spesielt relevant for 1800-tals opera, då gryande nasjonalisme og kampar for sjølvstende i fleire europeiske land gjorde at menneske kom saman, og nettopp dette kunne koret representere. Effekten av ei menneskemasse som står saman, av eller på scena, og produserer ein lyd kan vere ei kraftig oppleving, og gjer at koret kan brukast som eit nyttig verkemiddel til å framføre sentrale idear operaen handlar om eller som komponisten vil framheve. Det er fleire eksempel på slike kor, kanskje spesielt i operaer som tek føre seg politisk tematikk, som for eksempel fangekoret i Beethoven sin *Fidelio*,<sup>280</sup> og koret i Rossini sin *Guillaume Tell*.<sup>281</sup> Det koret i *Fredkulla* framfører, vil det kommande delkapitlet handle om.

---

<sup>278</sup> Eit konkret eksempel er når Gisle og Thora gjer narr av Giffard når han fortel om sine handlingar under slaget. Dette finnast i Akt 1, scene 2.

<sup>279</sup> Aspden 2012: 286

<sup>280</sup> Robinson 1991: 27, 29-30

<sup>281</sup> Aspden 2012: 285-6

Suzanne Aspden skriv om kor i kapitlet *Opera and national identity* at det å bruke «folk subjects» og mellomaldarhistorie som forteljingar i operaer, hadde ein fordel ved å ikkje berre presentere populære «nasjonale» forteljingar, men også ved å demokratisere framføringa som gjorde at koret gjekk frå å vere noko som representerte monarkisk autoritet, orden og/eller greske ideal, til å bli aktive deltakarar i forteljinga.<sup>282</sup> Kor skil seg ut frå ensemble i at koret består av ei folkemasse og ikkje fleire individuelle karakterar. Det er tydlegare ein einskap av menneske, og ikkje ei gruppe som består av fleire namngjevne karakterar som publikum veit har sin eigen agenda i handlinga. Difor er også kora noko enklare musikalsk.<sup>283</sup> Alle desse elementa er med på å gjere kornummer til eit godt verkty for å presentere politikk.

Kor i *Fredkulla* følgjer konvensjonane, det vil seie at det er med i byrjinga og avslutninga av aktene. Dette er i hovudsak blandakor. Mannskoret har eit eige kornummer, rett før den store finalen i andre og siste akt, og dette er eit spenningsfullt punkt i operaen der mannskoret får stå i sentrum. Dette er eit nummer der sentrale politiske idear frå denne perioden i Noreg blir framført, og dette vil bli sett på i nærmare detalj seinare.

Som ein kan lese i delkapittel 2.5.3. om den norske mannskortradisjonen, vert historia til mannskor i Noreg knytt tilbake til studentsongar som kunne skape ei nasjonal brorskapskjensle og kjærleik til fedrelandet,<sup>284</sup> og var sentrale i markeringar av viktige dagar i året, anten det var noko motvillige feiringar av svenskekongen sin bursdag, eller 17. mai. Med eit repertoar som spann frå drikkeviser til songar som retta krass kritikk til dåtidas politikk eller kongelege, kunne desse songane reflektere ei større folkemasse si oppfatning av si eiga samtid. Studentsongforeiningane og andre mannskor gav fleire norske komponistar moglegheit til å skrive musikk for kor som vart framført, og blant desse var Martin Andreas Udbye. På grunn av dette dannar den norske mannskortradisjonen saman med kortradisjonar i opera meir generelt, grunnlaget for vidare utforsking av kor i *Fredkulla*.

#### 4.4.1. Første akt

«No 1 Kor» er på mange måtar det som stadfestar det musikalske språket i operaen, for etter ei stor og dramatisk ouverture kan handlinga byrje og nokre av karakterane introduserast. Tabellen nedanfor viser korleis nummeret er bygd opp, med dei forskjellige

---

<sup>282</sup> Aspden 2012: 285

<sup>283</sup> Hunter 2008: 6-7

<sup>284</sup> Lysdahl 1995: 35

delane nummeret består av. Tabellen viser berre teksten kvinnekoret, mannskoret og Thora syng, då musikken blir skildra nærmare under tabellen.

Takter	Kva gjer instrumenta?	Kvinnekor	Mannskor	Thora
1-11	Opning med strykarane, dei byggjer opp.			
12-14	Instrumenta doblar det kvinnene syng.	Hit fra Kampen tilbake de komme		
15-16	Mennene dobla av messingblås.		Slaget er vundet	
17-20	Messingblås repeterer det mennene har sunge, før kvinnene kjem inn igjen, og dei blir dobla av treblås.	Hit fra Kampen med Seier de komme		
21	Mennene syng utan akkompagnement.		fienden veg!	
22-38	Kvinnene inn att, akkompagnert av treblås. På «frels den Kjække» kjem dei lyse strykarane inn.  Halv takts opptakt med messingblås før mennene kjem inn i takt 39.	Frels os, Frels! nu Faren er omme. Angstfuld vor Bön til Himlen Steg: frels den Kjække, frels den Kjække frels den Kjække i [Hildurs] Leg! Nu med Seier tilbake de komme, nu med Seier tilbake de komme.		
39-40	Messingblås, fanfare-aktig. Doblar det mennene syng, og legg på litt ekstra.		Hil kong Magnus Svierne faldt,	
41		Hil Kong Magnus!		
42-48	Mennene syng utan akkompagnement, bortsett frå nokre støt frå messingblås.		Ei flygte I faren! Forrest i skaren stormed han frem, Hvor det Livet gjaldt, Stormed han frem, Stormed han frem hvor det Livet gjaldt.	

49-56	Orkestermellomspel. Blåsarane spelar noko fanfare-liknande i mellom strykarane sitt motiv.			
57-77		<p>Thi vender han stolt med hæder og kronet.</p> <p>Fra kampen hjem.</p> <p>Ære han vandt, Har sorgen forsonet for de faldne hæder følge dem, hæder følge dem!</p>		<p>O Agmund, min Agmund, mit Bryst hvor frygten troned, er Glædens hjem, er Glædens hjem.</p> <p>Frelst jeg ham ser, og Himlen har kronet hvad min Bøn med angst stammed frem, hvad min Bøn med angst stammed frem.</p>
78-85	Orkestermellomspel. Thora sin melodi blir spelt av strykarane, og avløyst av det tidlegare nemnde strykar-motivet (frå t. 49-56), men med andre akkordar.			
86-101	Sjølv om dei syng den same teksten, er det noko forskyve. Mennene startar i t. 86, mens kvinnene byrjar på sin tekst i t. 87.	<p>Held os held Nu faren er omme Angstfuld vor Bøn til Himlen steg Frels den Kjække i [Hildurs] Leg</p> <p>Nu med seier tilbage de komme</p>	<p>Held os Held! Med seier vi komme Kongens Lykke Ei Kjæmpen sveg</p> <p>Fienden ligger paa [V/D]alen bleg</p> <p>Det [men/d] ham saa lidet tromme</p>	
102-109	Orkestermellomspel, slik som t. 49-56.			
110-121		<p>Saa fylder nu Bægeret med Væsker, Tørstig er helten kommen tilbage, Drik og glem hvad i Kampen i led! Hæder for kommende dage.</p>	<p>Saa tömmer vi Bægeret med Væsker, Tørstig fra kamp nu komme tilbage, Glemme hva i Striden vi led, Men har hæder for kommende dage.</p>	

		Ja vendt Hæder, vendt Hæder for kommende Dage.	Ja har Hæder, har Hæder for kommende Dage.	
122			Hil Kong Magnus	
123- 124	Treblås	Hil vor helt, som tappert, som tappert stred!		
125- 137	Heile orkesteret er med. Mennene byrjar i t. 125, og kvinnene blir med frå t. 126. Syng same tekst, men noko forskyve.	Hil Kong Magnus og hver, som tappert stred! Hil Kong Magnus og hver som tappert, tappert stred. Hil Kong Magnus og hver som tappert stred.	Hil Kong Magnus og hver, som tappert stred! Hil Kong Magnus og hver som tappert, tappert stred. Hil Kong Magnus og hver som tappert stred!	
138- 141	Orkestersluttspele på C-dur.			

Dette nummeret opnar i C-dur med brotne akkordar spelt av dei øvste strykarane, over ein C i dei djupe strykarane. Dette fortsett slik og byggjer opp, både i tonehøgde og dynamikk, til takter med tremoloar på akkordar i strykarane før koret gjer sitt inntog. Det er først kvinnene som syng. Dei ventar mennene heim frå kamp («*Hit fra Kampen tilbake de komme*») og syng fire-stemd i dur. Kvinnene blir akkompagnert av bratsj, fløyter, oboar, klarinettar og fagottar. Desse instrumenta blir i *Fredkulla* assosiert med kvinnene, som for eksempel i «No 8 Kor», der dei blir akkompagnert av bratsjar, fløyter, oboar og klarniettar. Mennene svarer, akkompagnert av horn og trombonar som doblar det mennene syng, med at «*Slaget er vundet*», men dette i *piano*, ein stor kontrast til kvinnene sin *ff*. Instrumenta som akkompagnerer mennene blir saman med slagverk ofte brukt for å representere noko militært, krigar eller kongelege, og det er difor ikkje overraskande at Udbye skapar ein tydeleg skilnad mellom kvinnene og mennene med val av treblås til kvinnene og messingblås til mennene. Horna og trombonane repeterer det dei nett har spelt, før kvinnene syng igjen («*Hit fra Kampen med Seier de komme*»), og mennene svarer med at «*fienden veg*», altså at fienden måtte vike for nordmennene. Dette syng dei utan instrumentalt akkompagnement.

Kvinnene syng neste del, der dei er letta over at faren er over, for dei har bede til Gud fulle av angst. Desse frasene blir dobla av bratsj, fløyter, oboar, klarinettar og fagottar, slik som tidlegare i nummeret. Vidare syng dei «*Frels den Kjække*», og dette blir dobla som før, men denne gongen er også førstefiolinane med og spelar svært lyse tonar over. Dei avsluttar denne delen med å syngje at mennene kom tilbake med siger. Mennene hyllar kong Magnus

(«*Hil Kong Magnus*»), og blir akkompagnert av trumpetar, horn og trombonar som spelar det same som dei syng. Kvinnene syng det same, også akkompagnert av både treblås og messingblås. Mennene har ein eigen del der dei fortel meir om slaget. Dette handlar i hovudsak om kong Magnus, at han var modig («*førrest i Skaren stormed han frem, hvor det Livet gjaldt*»). Mykje av dette blir sunge utan akkompagnement, men messingblåsarane markerar nokre slag med akkordstøyt.

Thora



O Ag - mund, min Ag - mund, mit Bryst hvor fryg - ten

T.



tro - net, er glæ - dens hjem, er glæ - dens hjem.

Eksempelet er transkribert frå orkesterpartituret i Udbye si handskrift.

Etter eit orkestermellomspel kjem den første soloen i *Fredkulla*. Det er Thora som syng, og melodien hennar er kjend frå ouverturen. No har tonearten skifta til G-dur. Ho syng om Agmund og gjer det klart at ho har kjensler for han. Mens ho syng sitt solo-parti, syng kvinnekoret noko under, dei skal ære dei som kjem heim frå slaget, og heidre og sørge for dei falne. Det kvinnekoret syng har i starten kortare noteverdiar enn det Thora syng, dei har firedelar og åttandedelar, og Thora melodi blir då liggande over, med firedelar og halvnotar, som vist i transkripsjonen over.

Thora og Margrethe er dei karakterane som er med i flest nummer i operaen, og Thora er også ein sentral karakter i handlinga, sjølv om ho ikkje er like viktig som Margrethe, eller var med i saga. Likevel vart ho sett av Magnus til å passe på Margrethe og blir hennar venninne, og hennar forhold til Agmund er sekundært til Margrethe og Magnus sitt. Difor er det noko uventa at hennar melodi er såpass framtrudande i ouverturen og i dette nummeret. På grunn av at den blir brukt mykje i ouverturen og er den første solo-melodien i operaen, er den lett å hugse. Den er songbar med intervall som ikkje er utfordrande å syngje, og kling godt. Dette er med på å gjere denne til ein melodi ein hugsar frå operaen.

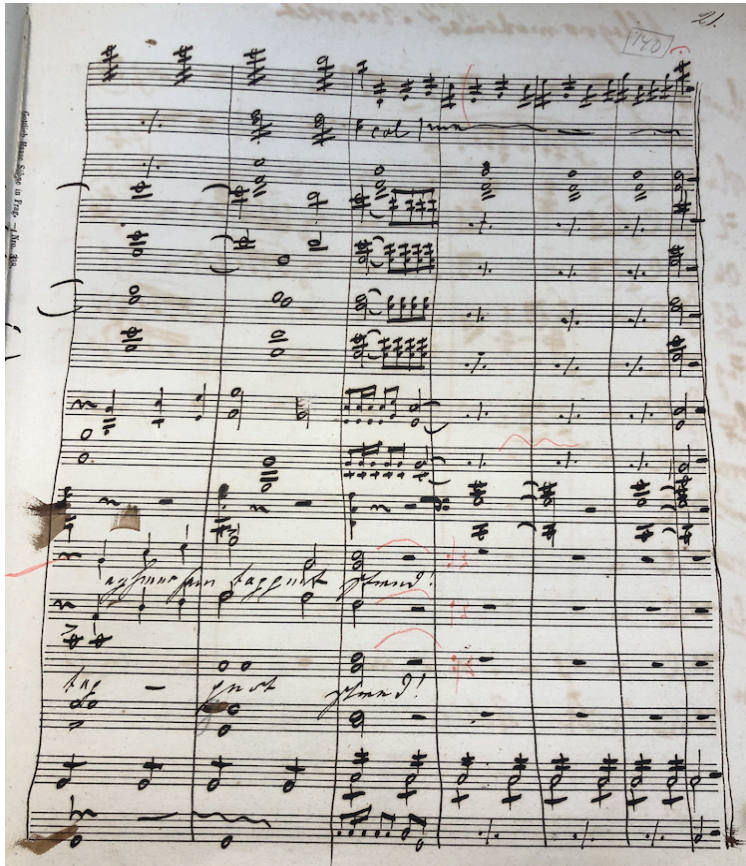
Etter Thora og kvinnekoret har sunge er det nok eit orkestermellomspel, dette basert på Thora sin melodi. I orkesterpartituret er også ein scenedireksjon skriva inn, som fortel at no skal krigarane gå inn på scena. Mannskoret byrjar ei takt før kvinnene og syng «*Held os Held, med Seier vi komme*», og kvinnene syng «*Held os Held*» når dei kjem inn (sjå tabellen



for betre presentasjon av nummeret sin struktur). Koret forsett å vere delt i dei kommande taktene, og kvinnene og mennene har forskjellig tekst og melodiar som flettast saman. Dette korpartiet blir akkompagnert av blåsarane, både treblås og messing, noko som ikkje er overraskande sidan det er eit blandakor som syng. I desse partia blir kvinnene dobla av treblås (fløyter, oboar, klarinettar og fagottar), mens mennene blir dobla av messingblås (horn og trombonar). Dette er med på å bekrefte kva instrument som blir assosiert med kvinnene, og kva som blir assosiert med mennene.

Etter eit orkestermellomspel likt det første (før Thora sin solo), syng heile koret saman. No er nær heile orkesteret med og akkompagnerer, og til trass for at dynamikken er markert *mezzoforte*, er det likevel eit solid lydbilete. Kvinnene og mennene syng saman om at dei skal fylle beger med drikke og feire sigeren. No er også nær heile orkesteret med og akkompagnerer, og det blir meir lyd enn tidlegare. Trompetane, horna og trombonane blir spart fram til «[I] Kampen I led!», der dei doblar dette. Messingblåsarane blir også nytta igjen når dei hyllar kong Magnus, samt i avslutninga av nummeret (sjå bilete under neste avsnitt).

Som nemnd blir kong Magnus og mennene hans hylla etter siger i kamp. Det kjem ikkje fram kven dei har vunne over, det viktigaste er at dei har vunne. Det viser seg seinare at det er svenskane dei slo, og dette har ført til at Magnus meiner at landeområdet ved Gøta-elva på grensa mellom Noreg og Sverige, no tilhøyrer han og Noreg. Dette er kjelda til konflikta som går gjennom operaen. Magnus tek ikkje del i dette nummeret sjølv, så det er dei norske soldatane som framfører sigeren for kvinnene og publikum, då dei fortel om slaget og vitnar om at kongen kjempa tappert.



Bilete av dei siste taktene i «No 1 Kor», frå orkesterpartituret i Udbye si handskrift, XM FOL 62b.

#### 4.4.2. Første akt finale

Fram til no har hovudfokuset vore nummer frå første akt, då det er her karakterane og handlinga blir etablert. Avslutninga av første akt er det ikkje uventa at det er eit kor som står for. I «No 7 Finale» flyktar Margrethe og Thora med hjelp frå Giffard, og Magnus og Agmund finn ut at dei er vekke. Det som skjer vidare i nummeret er at Magnus i eit resitativ innser alvorset situasjonen fører med seg, då han neste dag skal på tinget for å møte Inge og Erik. Han syng «*Nu Venner gaaer. Naar Dagen Kalder, da til Krig eller fred som loddet falder*». Dette viser at Magnus sjølv ikkje veit korleis det vil gå, og då er det ei spenning tilstades i avslutninga av første akt. No kjem koret som saman med Gisle avsluttar første akt.

Korsatsen i dette nummeret er ein sterk kontrast til det som har vore tidlegare. Den er tonesett på ein måte som gjer at musikken og orda saman skapar ei stemning som ingen av dei førre nummera har hatt. Korsatsen blir nærmast som ein salme, og dette kan vere ei gyldig tolking, då nordmennene ber ei bøn til Gud. Overgangen frå Magnus sitt solo-parti til korsatsen skjer fort, men ikkje brått. Det er ei takt mellom partia der den siste akkorden frå resitativet enda kling. Denne eine takta gjev eit slags rom til det Magnus nettopp har sunge, der alvorset i situasjonen blir tydeleg. Deretter byrjar korsatsen, og både strykarar og blåsarar

doblar kor-stemmene. Dette, kombinert med eit saktare tempo (*moderato*) og ein lågare dynamikk (*piano*), er med på å gjere assosiasjonane til salmar sterkare. Dette blir nærmast ei sakral stemning.

**Moderato**

Da - gen svandt, hvi - len kal-der Sna - rt slut - ter os

Da - gen svandt, hvi - len kal-der Sna - rt slut - ter os

Da - gen svandt, hvi - len kal-der Snart slut - ter os

Da - gen svandt, hvi - len kal - der. Snart slut - ter os

Söv - nen i Arm. Naa - r de ven - li-ge Stje - rner blin - ke, hvi - ler

Söv - nen i Arm. Naar de ven - li-ge Stjer - ner blin - ke, hvi - ler

Söv - nen i Arm. Naar de ven - li-ge Stjer - ner blin - ke, hvi - ler

Söv - nen i Arm. Naar de venli - ge Stjer - ner blin - ke, hvi - ler

Sorg, ti - er Kri - gens Larm. Him - mel, Kon - ge og Land du be -  
 Sorg, ti - er Kri - gens Larm. Him - mel, Kon - ge og Land du be -  
 Sorg, ti - er Kri - gens Larm. Him - mel, Kon - ge og Land du be -  
 Sorg, ti - er Kri - gens Larm. Him - mel, Kon - ge og Land du be -

skyt - te. Gi paa Thing - e ham Vis - dom i Raad!  
 skyt - te. Gi paa Thing - e ham Vis - dom i Raad!  
 skyt - te. Gi paa Thing - e ham Vis - dom i Raad!  
 skyt - te. Gi paa Thing - e ham Vis - dom i Raad!

Eksempelet er korsatsen i t. 191-214 i «No 7 Finale», transkribert frå Udbye sitt orkesterpartitur.

Korpartiet er skriva for blandakor. Som nemnd er dette som ei bøn til Gud («*Himmel, Konge og Land du beskytte*»), og dette er noko både kvinnene og mennene kan vere involvert i. Sjølv om transkripsjonen ikkje inneheld instrumenta, doblar dei det koret syng, og satsen får stå i sentrum. Når dette nummeret essensielt er ei bøn, passar det godt å ha tonesett den som ein salme, som forsterkar det religiøse preget. Dette er også noko Udbye hadde mykje erfaring med gjennom jobben som organist og songlærer. Resten av nummeret er ganske likt utdraget over. Teksten handlar om å hylle Magnus, og slik som tidlegare er tonesettinga for blandakor med orkesterakkompagnement. Her er blant anna både messing- og treblås i bruk, sidan både menn og kvinner er med i nummeret. Nummeret sluttar med at orkesteret spelar det koret nettopp har sunge, og er ei passende avslutning på bønna koret nettopp har framført. Det er desse taktene som har likskapstrekk til songen «Stormen gaar sin kjæmpegang», som vart nemnd i kapittel 3.

#### 4.4.3. Andre akt

Når andre akt byrjar har Margrethe, Giffard og Thora kome fram til den svenske leiren, etter å ha rømd frå Magnus. Dette er første gong menneska på scena skal representere svenskar og danskar, og blant desse er kong Inge og kong Erik. No får deira perspektiv kome fram, og dette har ikkje blitt høyrte tidlegare i operaen. Difor er deira introduksjon svært viktig for å få eit bilete av kven dei er, sett vekk ifrå dei gongane dei tidlegare presenterte karakterane i operaen nemner dei. Det er også viktig å etablere Inge og Erik, då dei er Magnus sine motstandarar. Dei representerer landa som både i operaen og i røynda har ei spenningsfull historie med Noreg. Sidan operaen truleg var meint for eit norsk publikum, kan ein tenke seg at sympatiane deira låg hos Noreg og Magnus, og med den pågåande statthaldarstriden kan dei ha vore mindre venleg innstilt til Sverige, inkludert det Sverige frå 1000-talet som er i operaen.

Andre akt opnar med heile orkesteret, og med unntak av messingblåsarane som spelar akkordtonar, spelar dei andre instrumenta den same melodien i ulike oktavar. Denne melodien tek mannskoret over når dei byrjar å syngje. Mennene syng at «*Klart stiger Solen. Hil dig o Dag!*». Med unntak av eit sprang nedover på ein sekst (frå f til a), er resten av melodien trinnvis og syllabisk. Vidare syng mennene om ein ny dag der kongane skal møtast. Dei håpar på fred, og dei syng «*Snart skal ei mer lyde Sværdenes Slag, ei i Krigsluren stödes! Freden velsignede ned til os stiger, bringe Held over Nordens Riger*». Kontrasta er stor til den neste delen, sunge av kvinnene. Dei uttrykkjer glede over at Margrethe har kome tilbake til dei og far sin, «*Frelst vi skuer Kongens Datter gled ved som Faders Bryst / Tag da vor Hilsen Kongedatter [] vor Krands om vor Fryd skal bringe dig Bud*». Det er altså tydelege forskjellar innad i koret, både med inndelingar av mannskor og damekor, samt kva tema dei syng om, fred i Norden og Margrethe er tilbake.

Margrethe uttrykkjer at ho er glad for å vere tilbake hos dei, men «*hvad jeg fristet [kan] jeg aldrig [glemme]*». I all gleden er det altså eit hint av kjærleikssorg. Far hennar, Inge, trøyster henne. Han er glad for å sjå henne att og vil at «*din Taare ei flyde mer*». Margrethe svarar med at no kan ingenting såre henne. Ho har tydeleg fått kjensler for Magnus og held dei skjult for far sin. Elskande som ikkje kan vere saman er svært typisk i operaer, og gjev karakterane moglegheit til å uttrykke desse kjenslene når dei er aleine, ofte gjennom store arier. Sidan Margrethe ikkje har ein solo i denne akta, må ho difor uttrykke desse i andre typar

nummer (som for eksempel i «No 10 Duet» og «No 13 Kwartet»), så i staden for eit stort solonummer blir det fleire små drypp i nummer med andre karakterar.<sup>285</sup>

Danske kong Erik gjer no sin entré, og ser Margrethe og skildrar henne som ein fager blome. Han hyllar Giffard, dagens helt, for å ha returnert Margrethe til dei. Inge steller til fest, og Margrethe merkar at Thora ikkje er glad, då ho har hjartesorg. Til slutt syng eit samla kor om denne signa dag, og at det no skal bli fred i dei nordiske rika. Det er dette svenskane og danskane håpar på. Dei syng at «*Snart skal ei mer lyde Sværdenes Slag, ei i Krigsluren stödes*». Til slutt ber dei om velsigning og hell til dei nordiske rika.

Denne avslutninga verkar håpefull for Norden. Svenskane og danskane i *Fredkulla* er sikre på at det ikkje blir krig med Noreg, men deira posisjon er ganske annleis enn den Noreg har. Dei står saman og sjølv om Magnus har vunne slag og meiner han då har rett på landområdet, står han og Noreg då opp mot både Sverige og Danmark. Gjennom koret, der Erik vart inkludert, er det tydeleg at Sverige og Danmark står saman og har danna ein allianse. Sidan Inge ikkje deler Magnus si oppfatning av at det er han som har rett på landområdet ved Gøta-elva, og til trass for at Magnus slo svenskane i eit slag, er ein allianse med Danmark eit lurt trekk. Da står Magnus aleine med eit krav på eit område, som svenskane kan argumentere for at ikkje er gyldig. Saman med Danmark kan dei kanskje vere sterke nok til å slå Magnus og Noreg i kamp, og dette kan vere ein skremselstaktikk. Magnus vil likevel ikkje gje seg og er lenge budd på kamp.

Mykje av spenninga i operaen held fram på grunn av ord og lite handling. Anna enn at Magnus vann slaget og tok Margrethe frå båten, blir det gjort lite som kan likne på kamphandlingar i resten av operaen. Dei snakkar likevel mykje om det. Det er vanskeleg å vite om det var meininga at det skulle vere meir handling på scena enn det som står i partituret. Det er dei einaste scenedireksjonane vi har å gå på i dag, saman med dei som står i rollehefta. Det er ikkje mange instrumental-strekk i operaen der krigshandlingar kunne utspele seg, bortsett frå ouverturen, og difor er det lite truleg at noko sånt var planlagt.

#### 4.4.4. «No 14 Kor» og finale

Eit av dei mest openlyse eksempela på framføring av politikk i *Fredkulla* er «No 14 Kor». Dette er det nest siste nummeret i operaen og er det einaste nummeret som ikkje har individuelle namngitte karakterar. Dette er med på å ta nummeret vekk frå dei personlege forholda mellom karakterane som sto i fokus i det førre nummeret. Dette fortsett også det som

---

<sup>285</sup> Sjå for eksempel «No 10 Duet» (Margrethe og Thora) og «No 13 Kwartett», før «No 15 Finale».

vart nemnd tidlegare om at kor på 1800-talet i Europa med gryande nasjonalisme vart eit kraftfullt bilete på eit samla folk. Sidan der ikkje er namngjevne karakterar med som kan ta merksemda vekk frå koret, blir eit budskap presentert tydeleg føre publikum av ein einskapleg folkemasse beståande av berre menn.

Dette er eit reint kornummer for mannskor, og i Udbye sitt handskrive orkesterpartitur presiserast det at det er eit kor av svenske, danske og norske krigarar. På dette punktet i operaen er det enda ikkje avklart korleis det heile vil ende; blir det krig eller blir kongane einige og styrkar freden? Mens desse spørsmåla ventar på å bli svara, syng krigarane mens dei er på veg til tinget for å vitne kongane si avgjerd. Nummeret opnar med ein kort orkesterintroduksjon som etablerer tonearten, tempo og stemning. Besetninga er noko redusert, då ingen av dei lysare strykarane (F1, F2, bratsj) er med. Den instrumentale opninga er melodien mannskoret skal syngje. Denne blir introdusert av klarinettar og fagottar, over horn som spelar akkordar og pauker med tremolo. Sjølv om dei første tonane i melodien er lik, blir det rytmiske endra når mannskoret skal syngje den, og den blir endra for å betre passe teksten.

Teksten er slik. «*Til Things, til Things vi samlede gaa: / Kongerne mødes idag. / Om fred skal de Vise raadslaa, / Sign himmel den gode Sag. / Som Brødre vi mødtes, som Brødre vi troe, / vi stamme fra den samme Rod; / gid sammen vi da een [dragtelig] boe, / hvor [Vuggene] frende sto.*». Dette blir sunge på ein melodi som ikkje uventa er svært songbar og utan store sprang eller andre overraskingar. Den vert harmonisert for firestemmig mannskor, og akkordane Udbye har nytta seg av er godt inne i tonearten. Delar av songen er også utan instrumentalt akkompagnement, som gjer at stemmene og det dei syng blir enda tydelegare. Det er i hovudsak den siste delen av nummeret, frå og med «*vi stamme fra den samme Rod*», at instrumenta er med.

5

T. *f*  
Til Things, til Things vi sam-le-de gaa. Kong - er - ne mö-des i

B. *f*  
Til Things, til Things vi sam-le-de gaa. Kong - er - ne mö-des i

no.

10

T. *dim*  
dag, om Fred skal de Vi - se raad-slaa, sign Him len den go - de

B. *dim*  
dag, om Fred skal de Vi - se raad-slaa, sign Him len den go - de

Pno.

Transkripsjon av klaverreduksjon i Udbye si handskrift, men her med g-nøkkel i staden for tenornøkkel.

Teksten i dette nummeret uttrykker svært eksplisitt tankar som er i tråd med skandinavismen. Her syng norske, svenske og danske krigarar om at dei skal møtast som brør, dei stammar frå den same rota og dei skal bu saman. Alt dette er med på å uttrykke ideen om det nordiske brorskapet. Når dette er tonesett til ein mannskorsats der dei syng fleirstemd i ein harmonisk forutsigbar song, gjev det kjensla av ein einskap. Når ein ser på korleis teksten vert tonesett på detaljnivå, er fleire element med på å grunngje denne tolkinga. Eit svært tydeleg eksempel er når mennene syng si første frase. Der startar dei unisont, «*Til Things, til Things,*



vi», men på «samlede gaa», syng dei tre- og firestemd. Overgangen frå union song til fleirstemd gjev i dette eksempelet meir fokus på orda «samlede gaa», dei orda som er med på å representere ein ide om at karakterane på scena, krigarar frå Noreg, Sverige og Danmark, er saman ein einskap.<sup>286</sup>

Overgangen frå «samlede gaa» til neste frase «Kongerne mødes i dag» blir aksentuert med innskot frå blåsarane, djupe strykarar og pauker. Dette tettar eit «hol» på eit slag, samt fortsett nokre slag uti songarane si neste frase. Overgangen frå «Kongerne mødes» til «Om fred skal de ...» blir som ved førre høve også markert med instrumenta. I neste frase «Som Brødre vi mødtes, som Brødre vi troe», blir orda «vi mødtes» framheva med akkompagnement frå orkesteret, mens det som er før og etter er utan. Etter denne frasa kjem orkesterakkompagnementet inn igjen og blir med ut nummeret. Som nemnd er krigarane på veg til tinget for å vitne kongane si avgjerd. Tinget var ein politisk institusjon i mellomaldaren, og var lenge ein del av det norske rettsystemet,<sup>287</sup> og alvoret i situasjonen gjer at det nærmast blir høgtidleg. I den neste frasa «Vi stammer fra den samme Rod» blir det mannskoret syng dobla av blåsarane, og denne gongen er det både messing og treblås. Teksten her er skandinavismen, eller nasjonalskandinavismen,<sup>288</sup> oppsummert i seks ord. Deretter syng dei «gid sammen vi da een dragtelig boe, hvor Vuggerne Frende stode». Den siste frasa blir dobla av alle instrumenta. Denne melodien blir også brukt som orkesteravslutning i nummeret.

I Bing og Bringsværd sin libretto er det mellom «No 14 Kor» og «No 15 Finale» at Inge og Erik finn på å tilby Margrethe si hand i ekteskap til Magnus for å forsikre fred i Norden. Akkurat kva som skjedde i Müller sin libretto er vanskelegare å vite, då det er uklart akkurat kvar «No 14» er plassert i rollehefta. Ut ifrå Giffard sitt rollehefte er det er mogleg at «No 14» er plassert mot slutten av scene 7, då det i skildringa av denne scena står at Giffard blir att på scena og krigarane kjem inn. I scene 8 står det oppført dei førre, og Inge og Erik med følge.<sup>289</sup> I Gisle sitt rollehefte i scene 8 har Inge oppført ein replikk «Da I fra først af har optraadt her som Mægler, saa kan I gjøre Forslaget.»<sup>290</sup> Det er truleg her dei har snakka om avtalen og at den inneber at Margrethe giftar seg med Magnus. Her er det også interessant at

---

<sup>286</sup> Eit anna eksempel på noko slikt er for eksempel «Ja, vi elsker», som startar unisont, før det blir fleirstemd på «dette landet» i Rikard Nordraak sitt arrangement frå 1864, <https://www.nb.no/items/1673651313fe09b58855914b12072308?page=0&searchText=%22Norsk%20fædrelandssang%22>

<sup>287</sup> Sandvik 2018: 167

<sup>288</sup> Lysdahl 1995: 189

<sup>289</sup> Rollehefte Giffard

<sup>290</sup> Rollehefte Gisle

Inge kallar seg sjølv for meglar, sjølv om han er ein av to partar i denne konflikta. Det er mogleg han tok på seg denne rolla då han var innstilt på at det skulle gå fredfullt føre seg, mens Magnus var førebudd på krig dersom det etter hans meining vart behov.

«No 15 Finale» er, som tittelen fortel, finalen og avslutninga av heile operaen. Dette nummeret består av fleire mindre delar, som for eksempel ensemble, resitativ, duettar, lengre solo-parti og kor. No skal alle dei lause trådane i operaen festast, og har Udbye nytta seg av fleire forskjellige typar nummer sett saman til eit stort, som karakterane kan interagere med kvarandre gjennom, slik som finaler gjer. Tabellen under viser ei skisse for korleis nummeret er sett opp.

Takter	Karakter (ar)	Kva?	Anna
1-8	Giffard og mannskor	Giffard syng resitativisk over mannskoret	
9-22	Magnus	Solo-parti	
23-24			Kort orkestermellomspel
25-43	Magnus	Det nærmaste han kjem ein arie	
44-51	Giffard og mannskor	Giffard syng resitativisk over mannskoret	
52-59	Inge og mannskor, Magnus, Erik	Resitativisk over koret.	
60-71	Inge, Magnus og Erik	Resitativ.	
72-82	Magnus	Noko nærmare song enn resitativ.	Heile orkesteret er med her.
83-90	Gisle, Giffard og mannskor. Magnus er også med på slutten.	Gisle og Giffard syng resitativisk over mannskoret. Magnus ein-takts resitativ utan mannskor.	
91-138	Thora, Magnus, Inge og Erik.	Resitativ.	
139-149	Nordmenn, danskar og svenskar, Giffard.	Koret i fokus, Giffard syng resitativisk.	Orkesteret aktivt, spelar materiale frå ouverturen. Dette er det koret syng i dette partiet.
150-168	Margrethe, Magnus, Thora og Inge. Agmund og Giffard.	Resitativ.	
169-192	Magnus og Margrethe,	Duett-parti.	

	Inge.	Med kort resitativ frå Inge på slutten.	
193-200	Margrethe, Magnus og mannskor.	Kor med duett.	Heile orkesteret er med, doblar koret.
201-204			Orkestermellomspel.
205- 238	Magnus og Margrethe.	Duett.	
239-250	Magnus, Inge og Erik.	Resitativ.	Inngår fred!
251-270	Mannskor	Korsats	Hyllar freden.
271-273	Gisle	Resitativ.	
274-323	Gisle	Song (skaldekvad)	
324-336	Kor (blanda) og Margrethe.	Korsats der Margrethe syng over.	
337-358	Inge, Magnus og Margrethe.	Veldig melodiosøt resitativ.	
359-367	Thora, Agmund, Inge, Erik, Gisle.	Kvintett.	
368-396	Kor (blanda)	Korsats.	Avslutninga av nummeret.

Som tabellen viser består finalen av fleire små delar, som saman blir ein typisk operafinale. Korpartia fungerer som overgangar mellom dei forskjellige delane. Det er totalt ni korparti i finalen, der sju er for mannskor og to for blandakor. Desse er ikkje lange, men er lange nok til at koret får uttrykt eit ønskje om fred, og slik som koret som avsluttar første akt, er dette også ei bøn («*Hör os Himmel*»). Nedanfor er ein transkripsjon av opninga av nummeret, med unntak av horn-tonane som startar nummeret. Horna spelar tonen C i to forskjellige oktavar, før koret byrjar i takt 2, slik som transkripsjonen viser.

**Moderato**

Giffard

Det her-ligt er det er ei Kon-gens hu -

Tenor

*pp*  
Hör os Him - mel böi de Kon-gers sin! Giv

Bass

*pp*  
Hör os Him - mel böi de Kon-gers sin! Giv

6

In - tet be - dre kun - de træf - fe nu.

fred! lad vist ham drøm - me nu!

fred! lad vist ham drøm - me nu!

Eksempelet over er henta frå opninga av finalen. Dette musikalske materialet blir brukt opp att fleire gonger, og høyrast totalt fire gongar, og desse fire er også dei første korinnsloga. Melodien og harmoniseringa er lik kvar gong, men har ulik tekst. Denne endrar seg etter utviklinga i handlinga som skjer mellom korsatsane. I dei fire første satsane er i stor grad berre koret som syng med noko akkompagnement. Det er ikkje inkludert i transkripsjonen over.

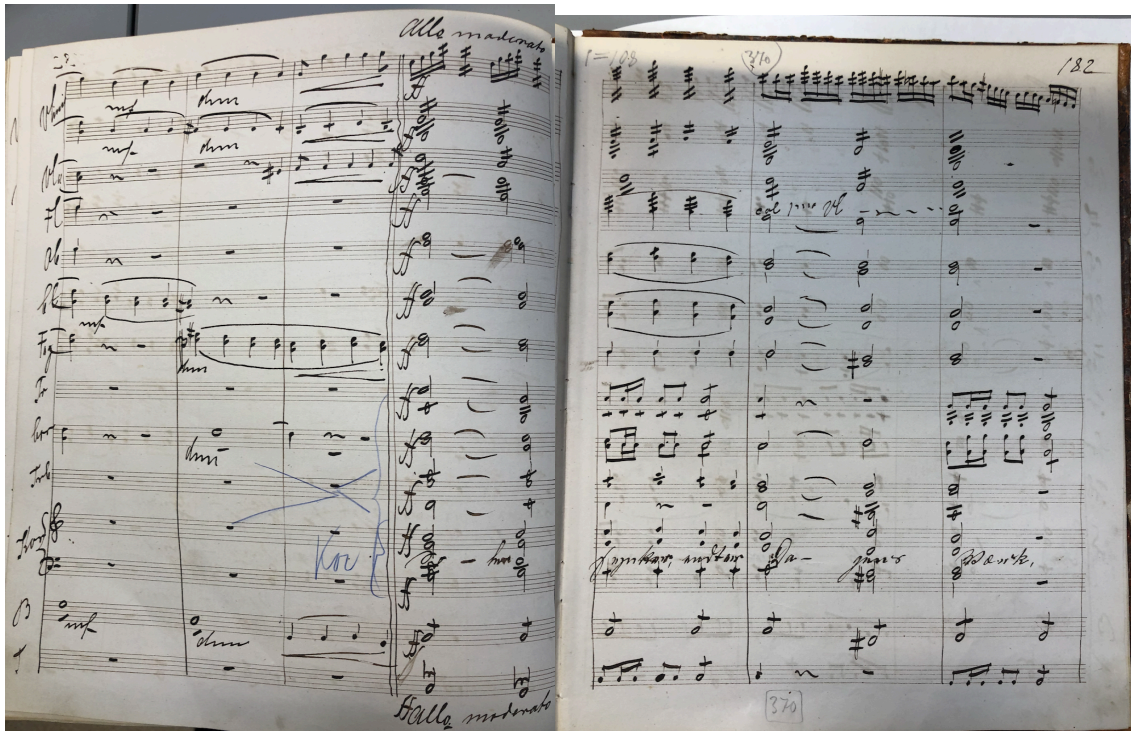
Den neste korsatsen er ei stor kontrast til det som har vore tidlegare. Mens dei førre partia har hatt eit roleg tempo, og lengre noteverdiar som gjer teksten tydeleg, er dette partiet meir hektisk. No har nemlig Thora kome inn og spurt kong Magnus om hjelp, då ho vitna mordforsøket på Agmund. Kongen send norske krigarar etter gjerningsmennene og dei svenske og danske krigarane vitnar dette, då dei er på tinget. Koret her blir akkompagnert av musikk frå ouverturen. Sidan det einaste andre eksempelet av musikk i operaen som vart presentert i ouverturen var Thora sin melodi frå «No 1 Kor», er dette eksempelet også verdt å merke seg. I ouverturen er denne delen med hurtige løp i strykarane og det noko sakte men høgtidlege fanfare-preget på det messingblåsarane spelar, ei stor kontrast til det som har vore tidlegare, der Thora sin melodi vart spelt av ein obo og akkompagnert av dei lyse strykarane. I finalen, som biletet under er henta frå, blir dette brukt når Magnus sender mennene sine etter dei som skaut etter Agmund, og det har difor eit slags militært-preg, gjennom at kongen befaler krigarar ut, sjølv om det ikkje er mot svenskane og danskane som er med dei, som ein også kan lese til venstre på biletet, ved tredje og fjerde notelinje frå botnen.

Bilete frå finalenummeret frå orkesterpartituret, i Udbye si handskrift, XM FOL 62c.

Etter desse fem første korpartia, er det tre til før det avsluttande koret. To av desse er for mannskor, mens det tredje er for blandakor. I korpartiet som er frå takt 193-200 (sjå tabell over), syng koret om at Magnus kjenner att Maria (Margrethe), mens Margrethe og Magnus syng det same over, dei kjenner endeleg kvarandre att. Det neste partiet er for mannskor aleine, og dei syng om at no blir det fred («Held os, held os, saa vorde fred»). Det nest siste korpartiet er eit blandakor som kommenterer slutten på det Gisle nettopp har sunge.

Etter ein liten orkesterhale frå kvintetten i finalen med Thora, Agmund, Inge, Erik og Gisle, kjem det avsluttande koret. Dette blandakoret syng at sola går ned og dagens verk er ferdig. Dei syng at «freden mild over Landene stiger» og at kongane vart einige. Frasen «Held for Nordens riger» blir repetert fire gongar mot slutten av nummeret, og er det siste som blir sunge i *Fredkulla*. Repetisjon blir ofte brukt for å tydeleggjere noko, og den er tonesett på ein måte som framhev melodien og teksten gjennom dubling av det koret syng, slik at orkesterakkompagnementet ikkje forstyrerar budskapen. Nokre instrument som er meir aktive

enn andre i denne delen er trompetane, som spelar noko fanfare-liknande, og dette passar godt til det høgtidelege budskapet i teksten.



Starten av det siste korpartiet i finalenummeret. Bilete av Udbye sitt handskrive orkesterpartitur, XM FOL 62c.

Koravslutningane i akt 1 og 2 er svært forskjellige. Mens slutten på første akt er ei bøn om fred er slutten av andre akt ei feiring av at freden har lagt seg over dei nordiske rika. I det første delkapitlet om kor, vart koret som noko som representerte folket drøfta. I *Fredkulla* kan ein sjå at koret uttrykker det folket ønskjer seg. Mens kong Magnus er oppteken av å ikkje gje etter for Sverige og Danmark og er villig til å risikere å gå til krig, syng nordmennene om fred, og ber til Gud om at det er det dei ønskjer seg. I det kor(et) uttrykkjer ønskje om fred og brorskap med dei andre nordiske landa mens det representerer folket, blir det også politisk. Dette ideane er sentrale i skandinavismen, og med eit kornummer på slutten av operaen som hyller dette, blir det ståande att som ein hovudtanke i operaen. Ein hugsar kjærleiksforteljninga mellom Margrethe og Magnus og er glad for at dei fekk ein lukkeleg slutt, og ein hugsar freden koret syng om.

#### 4.5. Oppsummering

Gjennom å sjå på utvalde nummer frå *Fredkulla* kan finne uttrykk for sentrale tankar og idear frå 1800-talet, og kan sjå at dette er ein svært politisk opera. Dette ser ein i kjærleiksforholdet mellom Magnus og Margrethe, i Gisle si vise og ikkje minst i

kornummera, der både menn og kvinner uttrykkjer eit ønskje om eit samla Norden i fred. Dette er bodskap som publikum på 1850-talet ville ha lagt merke til. Sidan dei store nummera med kor, som for eksempel «No 1 Kor», «No 7 Finale» og «No 15 Finale» ikkje vart framført på konsertar etter *Fredkulla* var fullført, kanskje med unntak av den første konserten ved Trondhjems teater, har vi ikkje meldingar eller publikumsreaksjonar som fortel korleis dette vart motteke i 1858. Dette hadde vore utruleg spennande, då det var ei tid i Noreg der ein har fleire eksempel på forskjellige syn og meiningar på Noreg og Sverige sitt forhold, og korleis det burde vere.

Gjennom å uttrykke det mest eksplisitt politiske i kornummera, kunne Udbye hente inspirasjon frå studentarsongane og den norske mannskorrørsla. Med dette kunne Udbye nytte ein kjend sjanger, om ein kan kalle det det, og han kunne nytte erfaringane sine med å setje saman firestemmige songbøker for elevane sine ved katedralskulen. Sidan mannskorsongane handla om alt frå relevante politiske hendingar til drikking og nasjonen, passa dette fint inn i *Fredkulla*. Dette er ein opera der Müller og Udbye tydeleg har klart å setje sentrale hendingar og idear frå 1800-talet, som union, statthaldarstrid og skandinavisme, inn i ei soge frå 1000-talet.





## AVSLUTNING

### 1. Oppsummering

I denne masteroppgåva har eg sett på komponisten Martin Andreas Udbye og hans opera *Fredkulla*, i kontekst av norsk politikk og kulturliv på midten av 1800-talet. I Udbye si levetid skjedde det store hendingar i Noreg, og grunnsteinane for nasjonen vart lagt. Sjølv om Udbye møtte fleire hinder i karrieren, mykje på grunn av bakgrunnen hans og at andre komponistar kanskje var meir synlege i sentrum og var med i miljø Udbye ikkje hadde tilgang til frå Trondheim, var han med på å legge desse grunnsteinane i norsk musikkliv, sjølv om desse kanskje har blitt oversett i seinare tid.

*Fredkulla* er eit interessant studieobjekt av fleire grunnar. Det er den første norske operaen, men har ikkje ein tydeleg plass i norsk musikkhistorie, og den er komponert av ein frå tronge kår i Trondheim, ein by som var ein låg i periferien, samanlikna med dei større byane Kristiania og Bergen. *Fredkulla*, og ein anna musikk av Udbye, er eksempel på norsk musikk før bautaen Grieg sette ein standard og forventningar, og med det kan Udbye sin musikk gje eit bilete på korleis norsk musikk var før Grieg si stordomstid. Thrane hadde skrive *Fjeldeventyret* (1825), som på mange måtar sette standarden for norsk musikkteater, men Udbye valde å skrive ein opera som heller henta inspirasjon frå Tyskland og Austerrike. Dette er noko anna enn det ein forventar av ein norsk opera frå 1800-talet sett med dagens auge, der våre forventningar kanskje er prega av nettopp Grieg og Bull og lyden av deira musikk. Dette gjer at ein må sjå etter andre norske element.

Ved å sjå på *Fredkulla* frå eit slikt perspektiv, kan ein plassere operaen inn i ein større kulturhistorisk kontekst, og sjå at den kanskje ikkje oppfyller forventningane av korleis ein «norsk opera» skal høyrast ut, sidan Udbye ikkje har nytta seg av folkemusikk. Likevel er den full av norske element, ikkje minst gjennom språket, kjeldemateriale, og som eg argumenterer for, bruken av mannskor. Gjennom desse elementa blir det også tydeleg kor stor påverknad Müller har hatt. Sjølvsagt er han som librettist i svært stor grad med på å bestemme kva som blir vist på scena og kva idear dei framfører, og eit nærmare studie av Müller sine tekstar hadde vore svært spennande for å sjå om skandinavistiske idear er eit gjennomgåande tema i hans verk. Dette har dessverre tid og omfang av oppgåva sett ein stoppar for.

Ideane koret framfører er som skandinavistiske, og ville nok på Udbye si tid vore svært openlyse for publikum. Ein kan tenkje seg at det meste som handla om Noreg og Sverige vart sett på frå den tidas perspektiv og folket sitt syn på unionen. Når koret syng at «[vi] stamme fra den samme Rod» må det ha vakt kjensler hos folk, anten positive eller

negative, sidan motstridande syn på skandinavismen fekk kome til uttrykk, spesielt blant studentane og kunstnarane i hovudstaden. Ein såg fordelar med ein tettare allianse med dei andre skandinaviske landa, men samstundes ville ein ikkje gje opp kampen for norsk sjølvstende. Desse motstridane elementa kjem også til syne i operaen, der den norske kongen ikkje vil gje etter for press frå kongane frå Sverige og Danmark. Når han til slutt gjer det og koret kan syngje om fred i Norden, blir det som ein hyllest til eit foreina Skandinavia.

Slik som det vart nemnd tidlegare i oppgåva er det svært enkelt å sitje i dag og trekke ei linje frå ei hending til ei anna, og sjå korleis dei heng saman, korleis det eine førte til det andre. Som nemnd vert statthaldarstriden sett på som ei stor konflikt og spenningspunkt, som var eit steg på vegen mot sjølvstende frå unionen. Når Udbye og Müller skreiv *Fredkulla* i 1857-58 kunne dei umogleg vite kvar dette denne «striden» med Sverige kom til å ende, og på eit sett hadde den allereie det etter svenskekongen sa nei i 1854. Sjølv om Stortinget prøvde igjen i 1859, var det fortsatt eit år fram i tid. Likevel er det spennande å sjå på korleis *Fredkulla* passar saman med og kommenterer desse hendingane, og kva idear om Noreg og Skandinavia dei framfører.

## 2. Vidare forskning

Fokuset i denne oppgåva har vore på Udbye og *Fredkulla*, og den konteksten operaen vart til i. Det kan gjerast meir arbeid på *Fredkulla*, då det er fleire perspektiv ein kan undersøke, som for eksempel kjønn i større grad enn det eg har gjort, og større og meir omfattande musikalske analyser av nummer. Det er heller ikkje laga ein kritisk utgåve av operaen, og det er eit viktig arbeid som kan bidra til at fleire institusjonar vil vurdere å framføre operaen.

Ein kan trygt seie at det er mogleg å forske meir på Udbye og musikken hans. I oppgåva har eg berre nemnd kort dei verka der han hentar inspirasjon frå folkemusikk, og desse kan nokon utforske vidare, for materialet er tilgjengeleg på Gunnerusbiblioteket. Carl Müller har også blitt nemnd, og han fann eg svært lite informasjon om. Som nemnd skreiv han skodespel før han skreiv librettoen til *Fredkulla* og desse er tilgjengelege i Gunnerusbiblioteket. Nokre av omsetjingane hans er tilgjengelege på Nasjonalbiblioteket sine nettsider, og han var visstnok den første som omsette verk av Ludvig Holberg til norsk. Arbeidet hans i gasje- og pensjonskomiteen på Stortinget og som styremedlem i Christiania Theater sin direksjon er også noko ein kan sjå vidare på. Som eg hinta til i eit kapittel var det

nok ikkje tilfeldig at *Fredkulla* skulle framførast på Christiania Theater i 1877, eit av åra Müller var med i styret.

Katalogen til Udbye er stor og det er fleire verk som fortener nærmare studiar, men som av forskjellige grunnar ikkje kunne få større plass i mi oppgåve. Eg har for eksempel ikkje sett nøye på Udbye sine andre sceneverk *Hjemve*, *Prinsesserne*, *Lördagskvellen* og *Hr. Perichons Reise*. Her kan ein for eksempel sjå på desse aleine og korleis dei passar inn i den norske *syngjespel*-tradisjonen, eller sjå dei saman med *Fredkulla*. Er der likskapar eller forskjellar, og kan ein spore ei utvikling i Udbye sitt arbeid? Dette er vegar ein kan gå, og notematerialet er tilgjengeleg på Gunnerusbiblioteket så dette er noko som kan forskast vidare på. Når det kjem til framtidige Udbye-relaterte prosjekt, er mange moglegheiter opne.



# LITTERATURLISTE

## PRIMÆRKJELDER

### **Manuskript**

- Brev frå Caroline Müller til M. A. Udbye, 12.03.1876. NTNU UB, Gunnerusbiblioteket.  
Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye», arkiveske 1.
- Brev frå Henrik Ibsen til M. A. Udbye, 01.07.1861. Nasjonalbiblioteket, Oslo, Brevs. 39.
- Brev frå John Francis Cole til M. A. Udbye, 24.09.18[?]. NTNU UB, Gunnerusbiblioteket.  
Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye», arkiveske 1.
- Brev frå Martin Andreas Udbye til Christiania Theaters Direktion, 24.03.1877.  
Nasjonalbiblioteket, Oslo, TSarkA 2: 15: d.
- Brev frå Ole Olsen til M. A. Udbye, 06.09.1878. NTNU UB, Gunnerusbiblioteket.  
Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye», arkiveske 1.
- Brev frå Signe Gibelhausen til M. A. Udbye, 04.05.1877. NTNU UB, Gunnerusbiblioteket.  
Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye», arkiveske 1.
- Brev frå teaterdireksjonen sin formann til M. A. Udbye, 22.11.1875. NTNU UB,  
Gunnerusbiblioteket. Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye», arkiveske 1.
- Bryllaupsinvitasjon til M.A.Udbye frå rektor Carl Müller og frue, til dottera Caroline sitt  
bryllaup. . NTNU UB, Gunnerusbiblioteket. Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye»,  
arkiveske 1.
- Invitasjon frå Hans Majestet Kongens Hofmarskalk til Hr. Organist M. Udbye. NTNU UB,  
Gunnerusbiblioteket. Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye», arkiveske 1.
- Kontrakt mellom M.A.Udbye og forlaget C. F. Kahnt. Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv  
Leipzig, 21069 C. F. Kahnt, Leipzig, Nr. 263
- M.A. Udbye, *Fredkulla. Opera i 2 Akter* (Klaverreduksjon), N-Onm Mus.ms.2566  
<https://www.nb.no/items/2d734f2383f9d491edccc83c612daa9f?page=0&searchText=Fredkulla> (Manuskript)
- M.A. Udbye, *Fredkulla* (Klaverreduksjon), N-Onm Mus.ms. 4925  
<https://www.nb.no/items/d0ee78167887e8694f5a53783d6f9f73?page=0&searchText=Fredkulla>
- M.A. Udbye, *Fredkulla* (Samling av instrument og songparti, i tillegg til rollehefter for  
Giffard og Gisle), N-Onm Mus.ms 4925  
<https://www.nb.no/items/c6b8a300e5d068fbf60359d445b14e54?page=0&searchText=Fredkulla>

Nordraak, R. «Norsk Fædrelandssang». Mus.ms. 1462

<https://www.nb.no/items/1673651313fe09b58855914b12072308?page=0&searchText=%22Norsk%20fædrelandssang%22>

NTNU UB, Gunnerusbiblioteket XM; 168. M.A. Udbye, *Dagen er oppe!* (Manuskript).

<https://ntnu.tind.io/record/107985#?c=0&m=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-135%2C-1%2C5933%2C4272>

NTNU UB, Gunnerusbiblioteket XM FOL 62a.

NTNU UB, Gunnerusbiblioteket XM FOL 62b.

NTNU UB, Gunnerusbiblioteket XM FOL 62c.

Program til Store Sangerfest 1883. NTNU UB, Gunnerusbiblioteket. Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye», arkiveske 1.

Telegram frå Johan Behrens til M. A. Udbye, [?].03.1877. NTNU UB, Gunnerusbiblioteket. Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye», arkiveske 1.

Udbye, M. A. Mine musikalier. NTNU UB, Gunnerusbiblioteket. Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye», arkiveske 1.

Udbye, M. A. Fortegnelse over mine Kompositioner. NTNU UB, Gunnerusbiblioteket. Privatarkiv 97, «Martin Andreas Udbye», arkiveske 1.

### **Publiserte primærkjelder**

Adresseavisen. (1858a, 22. juni). Utan tittel.

Adresseavisen. (1858b, 6. februar). Concert i Theatret.

Adresseavisen (1858c, 27. februar). Utan tittel.

Adresseavisen (1858d, 24. mai). Utan tittel.

Adresseavisen (1861a, 19. mars). Utan tittel.

Adresseavisen (1861b, 13. juli). Utan tittel.

Adresseavisen. (1920, 12. juni). En 100-aarsdag.

Adressebladet (1889, 15. januar). Komponist Martin Andreas Udbye er den 10de [] afgang ved Døden i Trondhjem.

Bergens Tidende. (1869, 19. april). Martin Andreas Udbye.

Bergens Tidende. (1889, 11. januar). Telegrammer til «Bergens Tidende».

Christiania-Posten (1858, 16. februar). Throndhjem, den 8de Februar.

Dagbladet. (1877, 15. januar). Brand i Khristiania Theater.

Morgenbladet. (1859, 4. august). Utan tittel.

Morgenbladet. (1870, 7. januar). Christiania Theater.

Morgenbladet. (1877, 9. februar). Til «Morgenbladets» Redaksjon.

Morgenbladet. (1889, 11. januar). Utan tittel.

*Nyt Musikalsk Museum*, 1 (1), 5-6. Nasjonalbiblioteket, Oslo.

Romsdals Amstiende. (1889, 15. januar). Dødsfald.

## **SEKUNDÆRKJELDER**

Aarset, T. (2014, 23. desember). Ei songbok frå Trøndelag med Aasen-songar. *Møre-Nytt*, s. 19.

Alver, I. (2003). Nyhets-skillingsviser og sanger som omhandler norsk-svenske relasjonar. *Studia Musicologica Norvegica*, 29, 96-140.

Andersen, R. J. (2020). Martin Andreas Udbye. *Store Norske Leksikon*. Henta frå [https://snl.no/Martin\\_Andreas\\_Udbye](https://snl.no/Martin_Andreas_Udbye)

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (2. utg). London: verso.

Ansteinson, E. (1968). *Teater i Norge: Dansk scenekunst 1813-1863 Kristiansand – Arendal – Stavanger*. Oslo: Universitetsforlaget.

Arblaster, A. (1992). *Viva la Liberta: Politics in Opera*. London; New York: Verso.

Aspden, S. (2012). Opera and national identity. Till, N. (Red.), *The Cambridge Companion to Opera Studies* (s. 276-297). Cambridge: Cambridge University Press.

Barkved, H. (1936). *Soga um norsk salmesong*. Stavanger: Dreyers Forlag.

Berge, O. K., Haugsevje, Å. D. & Heian, M. T. (2017). Hummer og risgrøt – om kvalitetsforståelser i det norske operafeltet. *Studia Musicologica Norvegica*, 43, 90-106.

Berggreen, B. (1994). *Da Kulturen kom til Norge* (2. Utg). Oslo: Aschehoug.

Bohlman, P. V. (2011). *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe* (2. Utg). New York: Routledge.

Bull, F. (1982). *Bjørnstjerne Bjørnson*. Oslo: H. Aschehoug & Co.

Burkholder, J. P., Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2014). *A History of Western Music* (9. Utg). New York: W. W. Norton & Company

Dørum, K. & Mardal, M. A. (2019). Skandinavisme. *Store Norske Leksikon*. Henta frå <https://snl.no/skandinavisme>

Engen, A. (1921). Martin Andreas Udbye. Sandvik, O. M. & Schjelderup, G. (Red.), *Norges Musikkhistorie* (Bind II, s. 1-5). Kristiania: Eberh. B. Oppi Kunstforlag.

Førsund, R. H. (2015). Magnus Berrføtt. *Sagakongene* (s. 789-852). Oslo: Spartacus Forlag.

- Gellner, E. (2006). *Nations and Nationalism* (2. Utg). New York: Cornell University Press.
- Grimley, D. (2006). *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Grinde, K. (2017). *Musikk til Bjørnstjerne Bjørnsons dikterverker*. Oslo: Nasjonalbiblioteket/bokselskap.no
- Grinde, K. & Kydland, A. J. (2017). *Musikk til Henrik Wergelands dikterverker*. Oslo: Nasjonalbiblioteket/bokselskapet.no
- Grinde, K. (2018). *Musikk til Aasmund Olavsson Vinjes dikterverker*. Oslo:
- Grinde, N. (1964). *Norsk musikkhistorie: grunnfagskurs*. Oslo: UiO.
- Hadlock, H. (2012). Opera and gender studies. Till, N. (Red.), *The Cambridge Companion to Opera Studies* (s. 257-275). Cambridge: Cambridge University Press.
- Henriksen, A. H. (1983). *Musikalsk virksomhet ved Christiania Theater fra 1850 til 1877* (Hovudfagsoppgåve). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Herresthal, H. (1992). *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen – Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikken gjennombrudd i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hunter, M. (2008). *Mozart's Operas – A companion*. New Haven: Yale University Press.
- Jones, M. & Hansen, J. (2008). The Nordic Countries: A Geographical Overview. Jones, M. & Owlig, K. (Red.), *Nordic Landscapes: Region and Belonging on the Northern Edge of Europe*(s. 543-567). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Joubert, E. (2006). Songs to Shape a German Nation: Hiller's Comic Operas and the Public Sphere. *Cambridge University Press* 3(2), 213-230.
- Kwetzinsky, W. (1963, 27. juli). To kunstnervenner – Udbye og Ibsen. *Stavanger Aftenblad*, s. 2.
- Lysdahl, A. J. K. (1995). *Sangen har lysning: Studentersang i Norge på 1800-tallet*. Oslo: Solum Forlag.
- Mardal, M. A. (2017). Stattholderstriden. *Store Norske Leksikon*. Henta frå <https://snl.no/stattholderstriden>
- Michelsen, M. (2010). *Musikkhandel i Norge fra begynnelsen til 1909*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Midttun, O. (1969). *A. O. Vinje Brev*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Moi, M. (2009). Claus Frimann. *Store Norske Leksikon*. Henta frå [https://nbl.snl.no/Claus\\_Frimann](https://nbl.snl.no/Claus_Frimann)
- Parmer, V. (1967). *Teater på Fredrikshald*. Halden: Baardsen & Co.



- Robinson, P. (1991). "Fidelio" and the French Revolution. *Cambridge Opera Journal*, 3(1), 23-48.
- Sandvik, H. (2018). Norway 1750-1850: Riots and Participation. Mikkelsen, F., Kjeldstadli, K. & Nyzell, S. (Red.), *Popular Struggle and Democracy in Scandinavia* (s. 165-199). London: Palgrave/Macmillan.
- Selvik, R. M. (2021). Forgotten music: Early Norwegian composers and Oehenschläger's *Freyas altar*. Selvik, R. M., Gladsø, S. & Skagen, A. (Red.), *Relevance and Marginalisation in Scandinavian and European Performing Arts 1770-1860: Questioning Canons* (s. 227-250). London og New York: Routledge.
- Solomon, T. (2011). Introduction. Solomon, T. (Red.), *Music and Identity in Norway and Beyond* (s. 13-38). Bergen: Fagbokforlaget.
- Stensrud, C. L. M. (2015). Syngespillet i nytt lys – opera i Norge fra 1790 til 1825. *Studia Musicologica Norvegica*, 41, 106-126.
- Store Norske Leksikon. (2020a). Romanse. Henta frå [https://snl.no/romanse\\_-\\_musikk](https://snl.no/romanse_-_musikk)
- Store Norske Leksikon. (2020b). Vise. Henta frå <https://snl.no/vise>
- Stortinget (2019). Stattholderstriden. Henta frå <https://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Historikk/stortinget-og-unionen-med-sverige/i-unionen/stattholderstriden/>
- Stråth, B. (2005). *Union og demokrati: Dei sameinte rika Noreg-Sverige 1814-1905*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Sturlason, S. (1858). *Snorre Sturlasons norske Kongers Sagaer*. Christiania: W. Fabritius. Thronhjøm: Georg Petersen.
- Sturlason, S. (1965). *Snorre Sturlasons Kongesonger III: Frå Magnus den Gode til Magnus Erlingsson*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Sørensen, Ø. (1998). Norsk nasjonalisme: venstre mot høyre. Sørensen, Ø. (Red.), *Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet* (s. 301). Oslo: Ad Notam Gyldendal AS.
- Sørensen, Ø. & Stråth, B. (1997). Introduction: The Cultural Construction of Norden. Sørensen, Ø. & Stråth, B. (Red.), *The Cultural Construction of Norden*(s. 1-24). Oslo: Universitetsforlaget.
- Thaulow, C. (1919). *Personalthistorie For Trondhjems By og Omegn i et Tidsrum af Circa 1 ½ Aarhundre (Omfattende ca. 1300 Personer) Afsluttet Omkring 1876*. Trondhjøm: Adresseavisens Boktrykkeri.

- TONO. (2010, 29. oktober). Verker underveis i Operaen. Henta frå  
<https://www.tono.no/verker-underveis-i-operaen/>
- Trondheim Symfoniorkester. (2017, 21. september). *Toner fra Trøndelag: Jubileumskonsert Adresseavisen 250 år*. Henta frå:  
[https://www.tso.no/uploads/program/2109\\_konsertprogram.pdf](https://www.tso.no/uploads/program/2109_konsertprogram.pdf)
- UiO. (2017). Registrant Carl [Arnoldus] Müller. Henta frå  
[https://www.ibsen.uio.no/REGINFO\\_peCaMu.xhtml](https://www.ibsen.uio.no/REGINFO_peCaMu.xhtml)
- Vinje, A. O. (1920). *Skrifter i Samling. IV. Bandet: Ferdaminni, Fjøllstaven min, Elsk og Gifarmaal*. Kristiania: J. W. Cappelens Forlag.
- Vollsnes, A. O. (Red.). (2010). *Norges opera og balletthistorie*. Oslo: Opera Forlag.
- Welhaven, J. S. (1910). Stormen gaar sin kjæmpegang. *Norges melodier: 500 norske sange for piano med underlagt tekst*, bind 1 (s. 150-151). Kristiania: Norsk Musik-Forlag.
- Wisth, T. E. (1967). Komponisten Martin Andreas Udbye og det musikalske miljø i Trondheim omkring 1850. Sandnes, J. (Red.), *Trondhjemske Samlinger* (Rekke 3 – bind 2 – hefte 4, s. 304-317). Trondheim: Sentrum for Bok- og Aksidenstrykkeri.
- Zeiss, L. (2012). The dramaturgy of opera. Till, N. (Red.), *The Cambridge Companion to Opera Studies* (s. 179-201). Cambridge: Cambridge University Press.
- Øisang, O. (1941). *Teater i Trondheim Gjennom 125 år*. Trondheim: Det Trondhjemske Theaterinteressentskap/F. Bruns Bokhandels Forlag.

## **Bilete**

- Martin Andreas Udbye. [Fotografi]. (ukjent år). Henta frå:  
[https://www.flickr.com/photos/trondheim\\_byarkiv/2836692043/](https://www.flickr.com/photos/trondheim_byarkiv/2836692043/)
- Martin Andreas Udbye. [Fotografi]. (1854 eller 1865). Henta frå:  
<https://ntnu.tind.io/record/19074#?c=0&m=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-2021%2C0%2C6073%2C3149>

## VEDLEGG

### FORTEGNELSE OVER MINE KOMPOSITIONER – M.A.UDBYE

Opus	Hvad Slags Kompositioner	Naar komponerede	Naar udgivne og hvor.
1	Förste Kvartet for 2 Violiner, Viola & Violoncel	1851 i Leipzig	1852, Schubert & Komp, Hamburg
2	Sex firestemmige Mandssange	För 1851	1852, eget Forlag, Kristiania
3	Variationer over Kjölstadguten for Violoncel og Pianof.	184?	1855, Breitkopf & Härtel, Leipzig
4	28 Sange for tre lige Stemmer	1854	1858, [uleseleg] Feilberg & Landmark, Kristiania.
5	10 firestemmige Mandssange	1854	1858, [?] Felberg & Landmark, Kristiania.
6	Anden Kvartet	1855	1855, Breitkopf & Härtel, Leipzig
7	Tredie Kvartet	1855	
8	Otte Smaastykker for Cello + Pianof.	1844-55	1859, Kahnt, Leipzig
9	Tre Sange for een Stemme med Ledsagelse af Pianof.	1847-1855	
10	Norsk Bondeliv for to Stemmer og Pianof.	1856	1857, Tönsberg, Kristiania
11	Asgaardsreien for eenstemmigt Mandskor, Solo og Orkester	1856	
12	Lördagskvellen, Sangspil, Partitur	1855	
13	Prinsesserne, Sangspil, Partitur	1856	
14	Fire Digte af J. G. Smith for een Stemme og Pianof.	1857	1862, Andersens Enke, Trondhjem
15	Otte firestemmige Mandssange	1857	1860. Behrens, Kristiania.
16	Fredkulla, Opera i 2 Akter, Partitur [uleseleg] Ouverturen for firehendigt Pianof.	1857	1859, Kahnt, Leipzig
17	Kantate i Anledning Kong Oscars Död for Kor og Orkester	1859	
18	Polonaise til Borgerballet for Orkester [Kor] Pianof.	1860	1860. Andersens Enke, Trondhjem.
19	Tre Tersetter for Sopran, Alt & Bas med Ledsagelse af Pianof.	1857-60	
20	Perrichons Reise, Sangspil, Partitur	1861	
21	Syv Stykker for Pianof. & Violin	1860	
22	Fem Sange for een Stemme og Pianof.	1861	
23	Lumpasivagabundus, Skitse for Orkester	1861	
24	Sexten firestemmige Mandsstemmer	1861	1862 -, Behrens, Kristiania.
25	Dagen er oppe! Kantate for Mandskor, Solo og Orkester	1863	
26	Magnus den Gode, [Sang og Orkester] Partitur	1863	
27	Tolv Sange for Sopran, Alt[,Tenor] & Bas	1861	
28	Tolv Sange for Sopran, Alt, Tenor & Bas	1862	1863, Andersens Enke, Trondhjem
29	Hjemve, Sangspil, Partitur	1863	

30	Kantate ved [uleseleg] Seminariums Femågtveearsfest for Mandsstemmer og Pianof.	1863	
31	Danmarks Døttre, Digt af. F., for een Stemme og Pianof.	1864	1864, Andersens Enke. Trondhjem [N3] Til Fordel for faldne Danskes Efterladte.
32	Sex Marscer for Militærmusik	1864	
33	Fire Marcher for Militærmusik	1865	
34	Fantasi over nordiske Melodier for Violino principale og Orkester	[Oktober?] 1866	
35	Junkeren og Flubergrosen Sangspil, I Akt, grundet paa et Sagn af H. Ø. Blom	[Juli] 1867	
36	50 Preludier for Orgel eller Fysharmonika	De fleste Oktbr 1867	[uleseleg] i 1869 21 No utkommen i Stokholm paa Hirschs forlag, som Op. 37
37	50 Preludier for [Orgel eller Fysharmonika]	De fleste Oktbr 1867	[uleseleg] i 1869 21 No utkommen i Stokholm paa Hirschs forlag, som Op. 37
38	Julekantate for Kor & Orgel	Novbr 1867	
39	4 Danse for Violin og Pianof.		
40	22 Smaastykker for Violoncel og Piano.	Februar Marts 1868	September 1878, Kristiania, Ole Olsens Forlag.
41	Norges Vaar, (H. Mo) for Mandskor og Orkester	Oktbr 1868	
42	20 smaa Trioer for Violin, Violoncel og Piano	1868	
43	Kantate ved Videnskabernes Selskabs Mindefest for Kong Karl XV for Soli, Kor & Orkester	Okbr 1872.	
44	Sonatorrek (Sønnetabet), Bassolo & Orkester	Novbr 1872	
45	Islændinger i Norge Soli, Kor & Orkester	Desbr 1873	
46	Trøndernes Farvel [til de bortdragne Gjæster], Soli, Kor & Orkester	April 1883	Udk. paa Bruns Forlag, Thjem 1883*

\*er stryke ut i oversikta

