

Forord

Interessen for den norske klassiske musikken har vedvart i forskningsmiljøene i lang tid. De siste årene har det også blitt et større fokus på den musikken som etter hvert er gått mer og mer i glemmeboken. Gjennom prosjektet Norsk Musikkarv, startet i 2010, ble det satt i gang en nasjonal satsing om å bevare og formidle musikken etter de norske komponistene. De siste årene er det også blitt ugitt flere bøker og avhandlinger om norske komponister som var aktuelle mellom århundreskiftet og den andre verdenskrig.

I den sammenheng kan denne oppgaven leses som et lite bidrag til å belyse noen av sidene ved den norske musikkhistorien som ikke er så godt kjent. Den kan selvfølgelig også leses av alle som er interessert i å bli bedre kjent med Sigurd Islandsmoen og musikken hans.

Det finnes ikke store mengder litteratur om denne komponisten. Det var derfor til stor hjelp da Trond Bråten – slektning og Islandsmoen-entusiast – kunne låne meg det han hadde samlet av «Islandsmoen-stoff» gjennom flere år. Mye av dette stoffet hadde vært umulig for meg å få tak i ellers, og har beriket sentrale deler av oppgaven – tusen takk, Trond!

Jeg vil også takke venner og familie for stort og smått gjennom arbeidet med denne oppgaven. En særlig takk går til mine to søsken, Ingvild og Håkon, for gjennomlesing og konstruktive innspill til arbeidet.

Sist, men ikke minst, vil jeg rette en stor takk til min veileder Ståle Kleiberg for hjelpsom og tålmodig oppfølging, gjennom et interessant og lærerikt år!

Magnus Leite
Trondheim, 13. april, 2016.

INNHold

Forord.....	1
INNLEDNING	5
Problemstilling.....	6
Kilder og metode.....	7
Oppgavens form og innhold.....	10
KAPITTEL 1 – FRA GRIEG TIL MELLOMKRIGSTID	11
Opptakten til mellomkrigstidens musikk	11
De norske komponistene og den fremførte musikken.....	12
Utdanningen	14
«Det moderne» – et flertydig begrep	15
Den første moderne musikken – Hurum, Kleven og Valen	17
Mellomkrigstid – impresjonismen lever videre	20
Flere retninger – neoklassisisme, folkemusikk og «norrøn tone».....	23
«Nasjonale verdier i vor musikk».....	29
Kirkemusikken – innledning.....	32
Ny koralbok og styrking av kirkemusikeren.....	33
Kirken som konsertsal.....	35
Cæciliaforeningen, Arild Sandvold og stiftelse av flere kor.....	36
Et nytt ideal for kirkemusikken – Per Steenberg	38
En norsk oratorietradisjon.....	39
En kort oppsummering.....	40
KAPITTEL 2 – SIGURD ISLANDSMOEN	43
Oppveksten i Valdres	43
Utdanning – Kristiania og Elverum	45
Tiden i Leipzig.....	47
Tilbake på Gjøvik	50
Moss – dirigent, organist og lærer	52
Kontakt med Valdres	55

På eldre dager.....	56
Komponisten.....	58
«Moderne musikk – historisk, akustisk og estetisk belyst av komponisten Sigurd Islandsmoen» ...	63
En kort oppsummering.....	64
KAPITTEL 3 – REQUIEM OP. 42	67
Rekviem-messen	67
Urfremføringen	68
Opptakt til analysen	70
Analyse	74
«Canto funébre» – orkester	75
«Introitus» – kor.....	79
«Graduale» – tenor og bass	82
«Dies Irae» – solister og kor.....	85
«Kyrie eleison» – kor	89
«Recordare» – alt	91
«Preces meae» – solister.....	93
«Confutatis» – kor.....	95
«Oro supplex» – sopran og tenor.....	97
«Lacrymosa» – solister og kor	99
«Domine Jesu Christe» – bass og kor.....	102
«Sanctus» – kor	104
«Benedictus» – solister.....	106
«Pie Jesu» – solister og kor	108
«Agnus Dei» – kor	113
Mottakelse.....	116
En kort oppsummering.....	120
KONKLUSJON	125
Litteratur og andre kilder.....	127
Opusliste.....	130

INNLEDNING

Denne oppgaven handler om komponisten Sigurd Islandsmoen (1881–1964) og hans mest betydningsfulle verk. Islandsmoen er ikke et navn som dukker opp veldig ofte. For å finne navnet hans må man helst være oppsøkende, enten i bøker om norsk musikkhistorie eller på Internett. For min del var dette noe annerledes. Det var gjennom min egen slektshistorie jeg først hørte om Sigurd Islandsmoen – han var broren til min oldemor, Tonetta Leite, f. Islandsmoen (1876–1936). Slik sett har jeg alltid visst at vi hadde en «komponist i slekten». Og særlig etter at jeg begynte å interessere meg for musikk selv, har jeg blitt mer nysgjerrig på denne komponisten. Det har naturlig dukket opp flere spørsmål, fra de store: Hva slags musikk hadde han, og hvordan var som menneske? Til de mest trivielle: Var han en morsom person, og hvordan hørtes stemmen hans ut? I tillegg blir selvfølgelig musikken hans interessant å undersøke, noe som har vært den sterkeste motivasjonen bak denne oppgaven – hva slags komponist var Sigurd Islandsmoen?

Som sagt er navnet til Islandsmoen godt skjult for de fleste i dag, gjemt ned i historiebøker og perifere sider på nettet. Slik har det ikke alltid vært. I sin samtid var han en godt kjent komponist i store deler av landet, med utdanning fra Konservatoriet i Kristiania og Leipzig. Her studerte han komposisjon med Max Reger (1873–1916), som Regers eneste norske student. I tillegg til organiststillingen i Moss kirke og jobben som dirigent, lærer og sensor, skrev han flere store verk, og musikken hans fikk mange oppførelser, i konserthusene så vel som i radio. Dette er godt dokumentert i konsertomtalen blant landets aviser, hvor han stadig ble omtalt med rosende ord. Han ble også kjent for flere av sine korarrangementer som ble sunget rundt om blant landets mange amatørkor. Mange forbinder nok Islandsmoen først og fremst med hans originale melodi til «Det lysnet i skogen», en sang som fikk innpass i kjernerepertoaret hos mange nordmenn.

Islandsmoen skrev musikk i mange sjangre, men mest profilert gjorde han seg gjennom kirkemusikken. Her oppnådde han stor respekt og anerkjennelse blant flere av landets fremtredende musikere og komponister, og ble av Hampus Huldt-Nystrøm omtalt som nestoren i norsk kirkemusikk.¹ Det var de store korverkene han beskjeftiget seg aller mest med, og av disse skrev han flere kantater, to oratorier og to messer.

Blant dem er det ett verk som stikker seg ut som særlig interessant. Dette ble et av hans mest fremførte verk, og kanskje hans mest unike – det var det første av sitt slag skrevet

¹ Hamburger og Huldt-Nystrøm 1967, s. 384.

av en norsk komponist. Det er også det verket han kanskje er mest kjent for i dag, og det verket jeg vil påstå er hans mest betydelige.

Verket fikk sin urfremførelse under den andre verdenskrig i domkirken i Oslo, den 14. januar 1943. Det var Filharmonisk Selskaps Orkester og organist Rolf Karlsen som spilte og akkompagnerte de fire solistene og oratoriekoret Cæciliaforeningen, alt under ledelse av dirigent Arild Sandvold. Sammen formidlet de budskapet i denne dødsmissen bygget opp av norske folketonar. Vi snakker selvfølgelig om hans *Requiem* op. 42.

Problemstilling

Islandsmoen er lite omtalt i den musikkvitenskapelige litteraturen. Der han er nevnt har han hovedsakelig blitt presentert kort med årstall, noen nevnte hovedverker og en generell påpekning av musikalsk stil. Det at Islandsmoen er lite behandlet i forskningen, gjør dette til et interessant felt i seg selv. På grunn av de få tilgjengelige kildene har det ikke vært nødvendig å snevre inn perspektivet i stor grad. Oppgaven er i størst grad formet etter det stoffet som har vært tilgjengelig. Dette har også hatt sin påvirkning på formuleringen av problemstillingen i denne oppgaven. Problemstillingen er derfor formulert som tre åpne spørsmål. Den åpne formuleringen har også vært hensiktsmessig for å kunne gi en tilstrekkelig bred og nyansert fremstilling av temaet. Vi skal derfor, i denne oppgaven undersøke: *Hvilken rolle spilte Sigurd Islandsmoen i sin samtids musikkliv? Hva kjennetegner Islandsmoens tonespråk og hvor plasserer han seg blant de norske komponistene i sin samtid?*

På grunn av stillingen han hadde som kirkemusiker har det vært mest interessant å fokusere på kirkemusikken hans, med oratoriene og messene i sentrum. Det var gjennom disse verkene han profilerte seg sterkest som komponist, og er noe av det han er mest kjent for i dag. Dette er også et av feltene det finnes mest litteratur på, noe som gjør det til et felt som er fruktbart å undersøke. Jeg har valgt ut hans *Requiem* op. 42 for et nøyere studium. Dette er et interessant verk og et representativt verk for hans komponistprofil. Besvarelsen av problemstillingen gjøres derfor med et særlig henblikk på dette verket.

Målet med det første spørsmålet i problemstillingen er å undersøke hvilken rolle Islandsmoen spilte i musikklivet. Her skal vi undersøke på hvilken måte han var aktiv, i tillegg til å få en forståelse av hvordan han fremstod som komponist og person. I det andre spørsmålet i problemstillingen ligger målet om å oppnå større kunnskap om hva som

kjennetegner tonespråket hans. Her skal vi oppnå større innsikt i hans stilistiske uttrykk, samt se nærmere på hans kompositoriske valg og fremgangsmåte. Målet problemstillingens siste spørsmål er å undersøke hvor Islandsmoen plasserer seg blant de norske komponistene i sin samtid. Her skal vi sette Islandsmoen inn i historisk kontekst, og se musikken hans i sammenheng med de stilistiske retningene og holdningene som var fremtredende i tiden.

Kilder og metode

Som sagt finnes det lite av litteratur om Islandsmoen, og problemstillingen er formulert deretter. Spørsmålet er da hvilke kilder jeg har hatt tilgjengelig og hvordan de har blitt benyttet for å svare på problemstillingen.

For å svare på problemstillingens første spørsmål, som handler om hvilken rolle Islandsmoen spilte i musikklivet, har jeg først og fremst valgt å bruke diverse historiebøker og artikler. Eksempler er *Moss bys historie* (1994) av historiker Nils Johan Ringdal, artikkelen «Organisten, dirigenten, komponisten og mennesket Sigurd Islandsmoen» (2014) av Trond Bråten og artikkelen «Reger-eleven Sigurd Islandsmoen og hans *Requiem*» (2004) av Svein Erik Tandberg. Denne litteraturen har gitt informasjon om Islandsmoens liv og virke, og har særlig vært relevant for kapittel 2. Jeg har også benyttet en rekke avisartikler jeg har hatt tilgjengelig, da særlig verkomtaler. Disse har gitt informasjon om hvilken resepsjon Islandsmoen fikk i sin samtid. I tillegg har disse kunne fortalt noe om hvilken anerkjennelse han hadde i musikkmiljøet.

I noen av kildene har det imidlertid dukket opp inkonsekvente faktaopplysninger. I slike tilfeller har jeg enten utelatt informasjonen eller gitt en mindre spesifikk fremstilling for å unngå mulige faktafeil. Dette er spesifisert fortløpende i fotnotene. Enkelte av kildene mangler også årstall og fullt navn på forfatteren. Dette gjelder først og fremst avisartiklene og verkomtalene.

Verkomtalene har også svært relevante for besvarelse av problemstillingens andre spørsmål – *hva kjennetegner Islandsmoens tonespråk?* I verkomtalene kan vi lese kritikernes karakteristikk av musikken til Islandsmoen. Det problematiske er at de ikke går i dybden på verkene. Disse omtalene er naturligvis skrevet av kritikere som hører verkene kun én gang. Verkomtalene kan derfor kun gi oss mer generelle betraktninger av musikken, og ikke dyp innsikt i verkenes struktur slik en inngående analyse kan.

For å gå mer i dybden på Islandsmoens kompositoriske valg og fremgangsmåte har jeg gjennomført en analytisk gjennomgang av hans *Requiem* op. 42. Til dette arbeidet er det partituret og CD-innspillingen som har vært de mest sentrale kildene. CD-innspillingen har vært viktig for å kunne lytte til verket, og lytte til de enkelte delene tilstrekkelig mange ganger. Partituret har også vært nødvendig for å gjennomføre analysen grundig, ved å trenge inn i musikkens struktur på en konkret måte. Partituret finnes i to ulike utgaver, hvor jeg har valgt å bruke det samme som ble brukt i CD-innspillingen, ettersom dette har vært min musikalske referanse. Det andre partituret er Islandsmoens originale. La meg forklare.

Det originale partituret fotograferte Islandsmoen på mikrofilm etter det var ferdigstilt. Senere ble verket urfremført i Oslo i 1943 og oppført flere ganger de neste ti årene, sist i Brussel i 1953. Etter denne konserten forsvant notene og de kom aldri tilbake til Norge. De ti årene verket hadde blitt fremført og revidert, var gått tapt. Da verket ble spilt inn i 2006 var det altså bare det opprinnelige notebildet fra mikrofilmen som eksisterte av noter. Innspillingen ble ledet av dirigent Terje Boye Hansen (1946), som også reviderte partituret for anledningen. Vi sitter derfor nå med to utgaver: Islandsmoen sitt originale fra før urfremførelsen og Boye Hansen sin reviderte utgave.

Boye Hansen gir en forklaring på sin revisjon i forordet i partituret. Han mente Islandsmoen orkestrerte verket for amatørmusikere for enklere å få det oppført. Dette kaller han «profesjonell resignasjon». Han skriver:

En dyp forståelse og en sterk virketrang blandet med en god porsjon idealisme har gjort at mange [komponister] har gitt seg i kast med de store former uten å tenke på mulighetene for å få verkene fremført på en tilfredsstillende måte. Denne kunnskapen tror jeg Islandsmoen hadde og derfor mener jeg i hans *Requiem* å kunne spore en slags profesjonell resignasjon: Komponisten må ha innsett at mulighetene for framføring lå i den sterke amatørbevegelsen i Norge på denne tiden – de profesjonelle miljøene var vanskelig tilgjengelige.²

Boye Hansen sitt mål med revisjonen var å tilpasse verket for fremføringer av profesjonelle orkester. Endringene han gjorde var blant annet å fjerne Islandsmoens utbredte bruk av tremolo og aksentueringer. Dette mente han Islandsmoen hadde lagt til for å styrke intonasjonspresisjonen og for å tydeliggjøre uttrykket i musikken for amatørutøverne. Slike modifikasjoner mente ikke Boye Hansen var nødvendige for profesjonelle orkester. Han tynnet også ut orkestreringen, blant annet ved å fjerne flere overflødige stemmegrupper og fordoblinger. I tillegg la han til tekst i de siste fem taktene av siste sats.

² Boye Hansen (ukjent årstall), partitur – revidert utgave.

Det er vanlig å revidere gamle partitur til nye oppførelser. Boye Hansen sine revisjoner har dessuten kun påvirket orkestreringen, sett bort fra de siste fem taktene med tekst. Det har med andre ord ikke påvirket innholdet i verket i nevneverdig grad. Hvilken orkestrering som er Islandsmoen sin eller Boye Hansen sin har dessuten ikke vært viktig for besvarelsen av problemstillingen i denne oppgaven. Forholdet mellom det originale og det reviderte partituret kunne ha vært en interessant problemstilling i seg selv, men som vi ikke skal gå videre inn på her. Det er likevel nødvendig å være bevisst på Boye Hansens bidrag i det vi hører og ser. På grunn av dette, er ikke momenter som går på selve orkestreringen og orkesterteksturen, fokusert på. Og der i verkanalysen hvor det er blitt trukket fram, må vi ha Boye Hansens medvirkning i bakhodet.

Mens de to første spørsmålene i problemstillingen handler om mannen, komponisten og musikken, handler det siste om hvor Islandsmoen plasserer seg blant de norske komponistene i sin samtid.

Målet med denne delen av oppgaven er å sette Islandsmoen inn i kontekst. Islandsmoen ble født i 1881 og skrev *Requiem* mellom 1934–1936. Det har derfor vært nødvendig med en skissering av det brede musikklandskapet fra omkring århundreskiftet og frem til og med mellomkrigstiden. Dette er for å få en dekkende fremstilling av de forutsetningene som lå til grunn for hans kompositoriske virke, og ikke minst hans arbeid med *Requiem*. Disse årene var også Islandsmoens formative år som komponist. De holdninger, stilistiske retninger og mer generelle forhold som var fremtredende i Norge på denne tiden var derfor avgjørende for hans musikk-syn. Kun ved en nyansert fremstilling av musikklandskapet i denne perioden kan vi se hvordan Islandsmoen plasserer seg stilistisk sett blant de norske komponistene. Det vil også underbygge forståelsen av hans personlige tonespråk. Jeg har derfor benyttet meg av litteratur om norsk musikkhistorie, som for eksempel *Norges musikkhistorie* (2000) Arvid O. Vollsnes (red.), Nils E. Bjerkestrand sin *Veiskiller i nordisk musikk* (2010) og Torkil Baden sin *Toner i tusen år* (1995).

En annen kilde som har vært sentral for oppgaven er en artikkel skrevet av Islandsmoen selv. Denne har jeg fått tilgang til gjennom Trond Bråten (1946), som igjen har fått tak i den fra Islandsmoens etterlatte. I artikkelen skriver han om «den moderne musikken» og hvordan den står i forhold til den tradisjonelle. Gjennom det han skriver blir vi bedre kjent med Islandsmoens musikalske syn, noe som er med å belyse samtlige av problemstillingens spørsmål. Artikkelen mangler imidlertid årstall, og det er ukjent om den er publisert.

Oppgavens form og innhold

Med en slik problemstilling og slike kilder faller oppgavens disposisjon ganske naturlig.

Innholdet er delt inn i tre deler som beveger seg fra det generelle til det spesielle: kapittel 1 – Fra Grieg til mellomkrigstid, kapittel 2 – Sigurd Islandsmoen og kapittel 3 – *Requiem* op. 42.

I kapittel 1 tar vi for oss det norske musikklandskapet i tiden etter Grieg og frem til og med mellomkrigstiden. Her går vi kronologisk gjennom historien og gir en nyansert fremstilling av ulike holdninger, stilistiske retninger og andre forhold som ligger til grunn for musikklivet frem til og med mellomkrigstiden. Denne delen presenterer den historiske konteksten for Islandsmoen sin aktuelle virketid, og trekker inn momenter som er relevante for urfremføringen av *Requiem* og den videre analysen av verket.

Kapittel 2 er en biografisk fremstilling av livet til komponisten. Her tar vi for oss *mennesket* Sigurd Islandsmoen, ved å se på hvordan han fremstod som person og hvilken rolle han spilte i musikklivet. Etter dette presenteres Islandsmoen som komponist, med fokus på hans messe og to oratorier. Her skal vi oppnå større innsikt i Islandsmoens musikalske stil, og se hvilken resepsjon han fikk i samtiden. I tillegg skal vi undersøke hans musikksyn. For å gjøre dette skal vi se nærmere på artikkelen han skrev om «den moderne musikken». I hele denne delen legges også et grunnlag for forståelsen av hans kompositoriske valg og fremgangsmåte. Dette undersøkes hovedsakelig i oppgavens neste og siste kapittel.

I kapittel 3 skal vi foreta en analytisk gjennomgang av *Requiem* op. 42. Først skal vi gjøre rede for bakgrunnen til verket, dets tilblivelse og noen av de historiske omstendighetene rundt urfremføringen. Deretter skal vi klargjøre analysens fokus og metode, i tillegg til å drøfte noen av Islandsmoens egne uttalelser som er relevante og fruktbare for forståelsen av verket. Når dette er gjort rede for, følger en kronologisk analytisk gjennomgang av verkets 15 satser. Vi avslutter med en kort resepsjonshistorisk del.

KAPITTEL 1 – FRA GRIEG TIL MELLOMKRIGSTID

Opptakten til mellomkrigstidens musikk

Et av de tydeligste karaktertrekkene på det norske musikklandskapet i mellomkrigstiden er mangfoldet vi finner i det musikalske uttrykket. Dette står i kontrast til enfoldet vi finner i det offentlige musikklivet, rundt århundreskiftet. Det foregikk nå en utvikling i det musikalske Norge vi kan se på flere ulike plan – både i det kunstneriske skapende livet og i det offentlige konsertlivet – som til sammen utgjør musikklandskapet som et hele.

Norge hadde nettopp vært gjennom det som regnes for å være «gullalderen» i norsk musikkhistorie, mellom ca. 1870–1890. Denne perioden karakteriseres av det nasjonalromantiske uttrykket med Edvard Grieg (1843–1907) og Christian Sinding (1856–1941) i spissen. I perioden 1902–1903 skrev Grieg sitt op. 72 *Slåtter*. Dette er en samling av 17 slåtter arrangert for klaver. *Slåtter* fikk en lunken mottakelse her i Norge, men vakte oppsikt i Frankrike noen få år senere. På grunn av dette verket fikk han i visse kretser anerkjennelsen «le nouveau Grieg» («den nye Grieg»). Verket fremstod som noe nytt og originalt, og stod i så måte i kontrast til hans populære lyriske stykker han nok var mer kjent for. Op. 72 kan på mange måter markere en overgang i norsk musikkhistorie – den knytter «gullalderen» og en av dens bærere sammen med de mer moderne musikalske impulsene, som en gryende begynnelse på noe nytt.

I generasjonen etter Grieg og Sinding, mangler vi imidlertid nye fremtredende pådrivere som representanter for de ulike og mer moderne musikalske retningene i det musikalske landskapet.³ Det var lite nyskapende aktivitet blant komponistene, og det skulle gå flere år etter Griegs død i 1907 før vi fikk verker av betydning, med moderne impulser her til lands. På tross av denne rolige perioden i det skapende musikklivet, blomstret kulturelle uttrykk i andre leirer i Norge. Vi finner blant annet personer som Edvard Munch (1863–1944), Knut Hamsun (1859–1952) og Gustav Vigeland (1869–1943), som alle ble internasjonalt anerkjente og fremtredende kulturpersonligheter på sine felt.

Gjennom det følgende skal vi ta for oss opptakten til mellomkrigstidens musikk. Vi skal ta for oss det brede musikklandskapet og trekke frem flere forhold som lå til grunn for samtidens musikkliv. Her skal vi også peke ut noen nye musikalske hovedretninger i tiden, og se dem i sammenheng med idealet fra «gullalderen» som fortsatt var i live. Vi skal også ta for

³ Grinde 1993, s. 181.

oss kirkemusikken i en egen del, og få innsikt i den utviklingen som foregikk der fra slutten av 1800-tallet og frem til den andre verdenskrig. Mye av fundamentet for mellomkrigstidens musikk legges nå til grunn, og er viktig og relevant for vårt prosjekt om å belyse Sigurd Islandsmoen og hans verk.

Som vi skal se var ikke Islandsmoen noen stor tilhenger av de nye retningene som fikk innpass i Norge i løpet av denne perioden, snarere tvert imot. Vi skal derfor ta for oss flere av disse retningene og se hva som kjennetegner dem og hvilken betydning de får. Aller først skal vi peke på den fremførte musikken, og mottakelsen av denne «moderne musikken» i Norge på begynnelsen av 1900-tallet.

De norske komponistene og den fremførte musikken

I tiden rundt århundreskiftet hadde det norske musikklivet sterke røtter i en tyskorientert og romantisk stilretning, og vi finner flere store navn som studerte komposisjon i Tyskland. Vi finner flere ledende komponister som Otto Winter-Hjelm, Johannes Haarklou, Ole Olsen, Catharinus Elling, Johan Halvorsen og Eyvind Alnæs. Fellesnevneren for disse er den klare forankringen de hadde i det romantiske uttrykket. Flere av disse virket også som pedagoger ved Musikkonservatoriet i Kristiania, og bidro dermed til å videreføre sine romantiske idealer på den yngre komponistgenerasjonen som skulle bli fremtredende i mellomkrigstiden. Med et slik stilistisk grunnlag, blandet med lite kunnskap om nyere tendenser i europeisk musikk, var det allmenne Norge å anse som en avkrok av Europa, med fortsatt sterke forbindelser til «gullalderen»⁴ – hit nådde nye kontinentale impulser sent frem og hadde vansker for å feste rot.⁵

Ved å se på hva som ble fremført av musikk i konsertsalene forstår vi mer av hvilke stilistiske retninger som var fremtredende for folket. Vi må ikke glemme hvor viktige konsertsalene, sammen med kirkene og hjemmemusiseringen, var som arena for musikalsk fremføring, når innspilling- og avspillings-teknologien kun var i sin spede start. Repertoaret var svært konservativt og sterkt forankret i det romantiske uttrykket. Det bestod i hovedsak av norske verker av Grieg, Sinding og Svendsen, i tillegg til tysk musikk fra 1800-tallet. Det var en særlig vekt på Beethoven, Brahms, Tsjajkovskij og den programmusikalske retningen etter

⁴ Dalaker 2011, s. 33.

⁵ Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 39.

Strauss og Wagner.⁶ Vi ser her en tydelig tysk og norsk-romantisk retning i det musikalske uttrykket, et stiluttrykk som hadde hatt sitt opphav mange år tidligere.

Den nyere musikken som ble fremført for det norske publikum i tiden før 1930, var hovedsakelig fransk musikk med vekt på Debussy og Ravel.⁷ Denne musikken ble stort sett dårlig mottatt av kritikerne, og det skulle gå så langt som frem til omkring 1920-tallet før de negative omtalene sluttet å komme. Schönberg og Stravinskij var ikke å høre særlig om før ut i 1920-årene, og det var til og med kritikere som under første verdenskrig omtalte noe av Brahms sin musikk som radikal! Reger sin musikk fikk også nesten utelukkende negativ omtale.⁸ En fordømmelse av Reger ble også ytret av Edvard Grieg, som til tider kunne uttale seg svært polemisk. Dette kan vi se i en av hans oppføringer i dagboken sin hvor han omtaler Reger sin musikk som: «[...] blytung forstoppelse, intet annet. Det er avskyelig å bane seg fram på den sunne naturs bekostning!»⁹

Flere av de nevnte komponistene ovenfor virket også som konsertanmeldere, og skrev hyppig i avisene om aktuelle fremførelser i konserthusene. Vi får et enda bedre bilde av de konservative holdningene som fantes ved å lese det som ble skrevet om musikken i samtiden. Særlig interessant er det å lese omtalen av den moderne franske musikken. Vi kan trekke frem et par eksempler fra begynnelsen på 1900-tallet etter en konsert Johan Halvorsen initierte. Han var den første til å oppføre fransk impresjonistisk musikk i Norge sammen med Nationaltheatrets orkester. Konserten fant sted den 9. desember 1906 og det var musikk av Debussy som stod på programmet: *Préludes à l'après-midi d'un Faune*, *Nuages* og «Fetes» fra *Nocturnes*. Dagen etter kunne man i *Morgenposten* lese Catharinus Elling sine ord om konserten: «Fra Wagner hadde han tilægnet sig endel manerer, men hvor var saften, fylden? Det hele var blodløst, søgt ... Det rent musikalske udbytte var trods alle deklamationer lidet opbyggelig.»¹⁰ Elling var altså lite begeistret for den impresjonistiske musikken. Den samme tonen gikk igjen i flere av de andre omtalene etter konserten.

Som vi har sett hadde musikkrepertoaret rundt århundreskiftet en sterkt orientering mot det romantiske uttrykket. Samtidig var holdningene blant den tilårskomne generasjonen svært lite gjestmild mot den nye musikken som ble fremført. Norge var i det hele tatt et

⁶ Dalaker 2011, s. 33.

⁷ Dalaker 2011, s. 33.

⁸ Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 21.

⁹ Benestad og Schelderup-Ebbe 1980, s. 398.

¹⁰ Benestad 1976, s. 20.

konservativt land som ville tilbake til «gullalderen». Et annet viktig aspekt ved formingen av det musikalske uttrykket her til lands var naturligvis utdanninginstitusjonene.

Utdanningen

På slutten av 1800-tallet fantes det lite av utdanning innen musikk og komposisjon i Norge. I tillegg til privatundervisning og selvlæring ble lærerskolene en viktig institusjon for musikalsk skolerung. Lærerstudentene fikk musikkteoretisk undervisning og opplæring i orgelspill, da trøorgel ofte var vanlig inventar i klasserommene for akkompagnement til sangen i skolen. Mange lærere virket derfor også som organister i kirkene. Denne musikalske dannelsen var det flere som brakte videre til amatørmusikkbevegelsen, som blomstret på begynnelsen av 1900-tallet. Det var flere kor og orkestre, gjerne med utspring fra foreninger, lag eller menigheter, som ble stiftet, og som fikk stor betydning for musikklivet.

Selv om lærerskolene og amatørbevegelsen hadde en viktig rolle for den musikalske dannelsen til mange, var det flere som hadde et høyere kunstnerisk ambisjonsnivå. For disse var det nærmeste og mest gunstige utdanningstilbudet Musikkonservatoriet i Kristiania. Opprinnelig var dette en organistskole grunnlagt i 1883 av Ludvig M. Lindeman, beregnet for å skolere studentene deres til å nå et akseptabelt nivå for gudstjenestespill. Studentene fikk også undervisning i harmonilære og kontrapunkt. På begynnelsen av 1900-tallet var Konservatoriet å anse som en basal musikalsk utdanning. Alt av videre fordyping og utdanning måtte derfor gjennomføres på egen hånd, eller ved utenlandske institusjoner. Ved de utenlandske institusjonene var videreutdanning i utøvende spill og komposisjon tilgjengelig. Ikke minst var også det offentlige konsertrepertoaret bredere i de større europeiske byene, og mer i tråd med samtiden enn hva man kunne få med seg i Norge. Av utenlandske utdanningssteder var det særlig Berlin og Leipzig i Tyskland, og etter hvert Paris i Frankrike som stod høyest i kurs hos de norske studentene.

Tyskland og tysk musikk hadde som tidligere nevnt et sterkt rotfeste i det norske musikklivet. Dette kom i stor grad som en følge av den sterke kontakten Norge hadde med Tyskland gjennom utdanninginstitusjonene. Det finnes en rekke eksempler på norske komponister med bakgrunn fra Berlin eller Leipzig: Edvard Grieg (1843–1907) som studerte i

Leipzig, Fartein Valen (1887–1952) i Berlin, David Monrad Johansen (1888–1974) i Berlin og Ludvig Nielsen (1906–2001) i Leipzig for å nevne noen.¹¹

Listen er lang, men bare her ser vi et stort tidsspenn fra den første komponistens studietid til den siste. Naturligvis finnes det også norske musikkstudenter i Tyskland før Grieg, og etter Nielsen, noe som sier desto mer om den langvarige påvirkningen fra Tyskland. Når vi ser nærmere på de ulike navnene i listen kan vi i tillegg se et stort spenn i musikken de skrev, både med tanke på uttrykk, stil og sjanger. Vi ser også flere komponister som i størst grad beskjeftiget seg med kirkemusikk: Per Steenberg, Fridthjov Anderssen, Arild Sandvold, Ludvig Nielsen og naturligvis Sigurd Islandsmoen, hvorav alle studerte i Leipzig. Vi skal komme tilbake til Leipzig senere, og se nærmere på den påvirkningen som kom derfra og til vår egen kirkemusikk.

«Det moderne» – et flertydig begrep

Selv om det regjerende konsertrepertoaret i tiden etter Grieg sin død var tradisjonsbundet i det tyske og norske romantiske uttrykket, var det likevel noen komponister som stakk seg ut med sin interesse for de moderne retningene fra kontinentet. Som sagt tok det noen år før denne påvirkningen ble synlig i den norskskrevne musikken, og enda lenger før den fikk rotfeste.

Begrepet «moderne musikk» var et vel anvendt begrep den første delen av 1900-tallet. Både kritikere og komponister benyttet det, tilsynelatende uten en felles enighet om hva det innebar. Begrep er ofte problematiske, særlig når omfanget av meningsinnholdet er uklar, og når de brukes på flere forskjellige måter i ulike sammenhenger. Det får dermed flere betydninger og opptrer med ulike egenskaper tilpasset hver situasjon. «Moderne musikk» er et slikt begrep, og må forstås på sin måte. Det er derfor nødvendig med en kort redegjørelse av begrepet før vi går videre i musikkhistorien.

Dersom vi eksempelvis tar for oss begrepet «modernisme», som er nærliggende på grunn av ordenes etymologi, ser vi også her et begrep som kan benyttes på flere måter. Modernismen kan i en svært vid definisjon være benevnelsen for en historisk periode med et karakteristisk stiluttrykk, og romme nye retninger som trer frem innen kunst, musikk, litteratur, arkitektur, osv. Modernismen innen musikken regnes vanligvis fra begynnelsen av

¹¹ Flere andre norske komponister med utdanning fra Tyskland er Per Steenberg (1870–1947) i Leipzig, Fridthjov Anderssen (1876–1937) i Leipzig, Halfdan Cleve (1879–1951) i Berlin, Arne Eggen (1881–1955) i Leipzig, Sigurd Islandsmoen (1881–1964) i Leipzig, Alf Hurum (1882–1972) i Berlin, Sverre Jordan (1889–1972) i Berlin, Arild Sandvold (1895–1984) i Leipzig, Geirr Tveitt (1908–1981) i Leipzig.

1900-tallet frem til omkring 1960. Her ser vi modernismen som en overordnet -isme og en fellesnevner for all musikalsk aktivitet innenfor tidsrammen. I enkelte sammenhenger kan denne definisjonen være dekkende, da flere av de største komponistene som virket i denne tiden brøt opp ny musikalsk jord ved å etablere og utvikle nye musikalske uttrykk som virket radikale og som brøt med samtiden. Dette ble særtrekket for perioden! Likevel vil en slik definisjon kun vise oss toppen av isfjellet og legge all annen musikalsk virksomhet skjult under vannet. For at «modernismen» skal bli et mer fruktbart begrep må det derfor knyttes til noe konkret i musikken innenfor tidsrammen.

«Modernisme» som begrep for de spesifikke nyvinningene innen kompositoriske teknikker og tilnæringsmetoder som vokser frem i tidsperioden, er en mer presis definisjon. Dette er en mer eller mindre akseptert og etablert forståelse av begrepet. Her står den andre wienerskole sentralt, på grunn av sine radikale ideer om musikalsk fornyelse og sin innflytelse på andre etterfølgende komponister. I dette henseende er det nyvinninger som tolvtoneteknikken, serialisme, aleatorikk og utviklingen av den elektroakustiske musikken som blir definerende for «modernismen» som musikalsk uttrykk. Legg merke til hvordan denne definisjonen ikke inkluderer -ismer og retninger som neoklassisisme eller andre former for tilbakeskuelse og ny bruk av arkaismer – modernismen peker fremover og legger vinn på nyskaping.

Selv om vi nå står med to forskjellige forståelser av begrepet modernisme, kan vi likevel se en fellesnevner ved dem – begge opptrer i et begrenset tidsrom. Når vi derfor går tilbake til begrepet «moderne musikk» ser vi et begrep som benyttes uavhengig av et gitt tidsrom. Vi ser at det benyttes i enhver samtid. Naturligvis vil «det moderne» bli et mer omfangsrikt begrep, men desto viktigere, et vesentlig annerledes begrep enn «modernisme».

«Det moderne» peker på det nye som opptrer blant det gamle eller samtidige. I tillegg kan det moderne peke på det gamle, dersom det er satt inn i en ny sammenheng slik at det får ny belysning og dermed ny mening. «Det moderne» trenger derfor ikke å peke på element i seg selv, men hvordan elementet blir anvendt og den meningen det får i sin respektive sammenheng. Den tilsiktede meningen bak begrepet må vi derfor forstå som en forenklet og allmenn påpeking av musikalske elementer, funksjoner, tilnæringsmetoder, komposisjonsteknikker, instrumenter, formstrategier, osv. som brøt med det gjengse i musikken som var mest synlig her i landet. «Det moderne» trosser også alle etablerte -ismer og stilretninger. Begrepet skiller dem ikke fra hverandre – det impresjonistiske var like moderne som det atonale. Når vi derfor snakker om «moderne musikk» i denne

sammenhengen, er det nærmere sagt snakk om nye elementer som opptrer i musikken i tiden det er snakk om. Det er ingen helstøpt retning eller ideologi med en skole eller et teoretisk grunnlag som ligger til grunn for begrepet. Den vide og utbredte bruken speiles i begrepets egen natur, og er viktig å forstå når vi nå går videre med å skissere de første «moderne» impulsene som kommer til Norge.

Den første moderne musikken – Hurum, Kleven og Valen

Som vi så vidt var inne på, ble Paris en sentral by for flere av de norske komponistene. Flere valgte å reise dit for å gjennomføre videre utdanning. Ved disse studieoppholdene ble den franske innflytelsen kanskje sterkest gjennom konsertlivet fremfor påvirkning fra utdanningsinstitusjonene. Flere av komponistene gjorde også studieopphold på egen hånd, uten å være tilknyttet noen form for undervisning. Paris var arnestedet for det moderne impresjonistiske uttrykket, men var i tillegg å anse som en metropol med utløp for musikalske impulser fra mange kulturer. For eksempel var musikk av de store russiske komponistene godt representert på konsertrepertoaret, og utgjorde en viktig del av innflytelse på de norske komponistene.

En av de første som tok til seg disse moderne impulsene fra Frankrike var Alf Hurum (1882–1972). Hurum ble født i Oslo og fikk sin første musikalske utdanning i hjembyen. Han reiste til Berlin hvor han studerte klaverspill, og komposisjon med blant annet Max Bruch. Siden reiste han til Paris i 1911 hvor han ble grepet av det impresjonistiske uttrykket. Hurum var i tillegg en begavet maler, noe som harmonerer med hans interesse for det impresjonistiske. Det var med andre ord ikke bare musikken til Debussy som var interessant for Hurum under hans opphold, men også den impresjonistiske malerkunsten.

I 1911, under oppholdet til Hurum i Paris, skrev han et stykke som av mange regnes som det første norske verket med impresjonistisk tilsnitt. Det er et pianoverk som fikk navnet *Impressions* op. 4. Verket har tre satser hvor den første kalles «Notre-Dame». Her benytter Hurum seg av flere impresjonistiske elementer, noe vi blant annet kan se i det modalpregede harmoniske forløpet og i hans benyttelse av parallellakkordikk. Stykket avsluttes med en akkordrekke som verken er funksjonell eller modalpreget, men heltonebasert: d-moll – C-dur forstørret – B-dur forstørret – C-dur forstørret – B-dur forstørret – C-dur forstørret – d-moll.

Her er de forstørrede akkordene ikke behandlet på romantisk vis, der den forstørrede kvinten blir til ny ledetone.¹²

En annen personlighet som utmerket seg tidlig som en tilhenger av det franske og moderne uttrykket, var Arvid Kleven (1899–1929). Kleven vokste opp i Trondheim, men flyttet til Kristiania i en studieperiode på Musikkonservatoriet i 1920–1921. Her studerte han musikkteori med Gustav Frederik Lange og fløytespill med Aksel Andersen. Senere i perioden mellom 1921–1922 reiste han til Paris hvor han ble noen måneder. Det er uvisst om han fikk undervisning i komposisjon under oppholdet, men det ingen tvil om at han må ha blitt inspirert av konsertene han overvar der nede. Hans stykke *Lotusland* op. 5 er et tydelig eksempel på dette, noe Bjerkestrand påpeker: «Nærmere Debussys *Faunen* i enkelte passasjer er det ikke mulig å komme uten å bli betraktet som epigon.»¹³

Senere begynte Kleven å interessere seg for den atonale retningen med Schönberg og den andre wienerskole i spissen. Han reiste derfor til Berlin i 1926–1927, men mottok heller ikke her noen formell komposisjonsundervisning, så vidt det er kjent. Klevens opphold i Berlin kunne derfor ha fungert på samme måte som i Paris, der det var konsertene som ble attraksjon for det musikalske utbytte.

På grunn av det moderne impresjonistiske tilsnittet i Kleven sine komposisjoner var synet på musikken hans svært delt. På den ene siden fantes det kritikere som ga han honnør for det nyskapende, og som prøvde å se verkene på deres egne kunstneriske premisser. På den andre siden fantes det kritikere med mer konservative idealer som kunne uttale seg svært trangsynt. Blant dem kan vi lese Per Reidarson sin anmeldelse i *Arbeiderbladet* 13. november 1923 av orkesterverket *Skogens søvn* op. 9 (1923):

Jeg kunne ikke finde den ringeste sammenheng med de smukke, nensomme vers og disse over all måde heslige og jålete klange, som veltet ut av det uformellige tonesammensurium. Jeg ville helst holde mig for ørene til spetaklet var over, men som kritiker var jeg dessverre avskåret fra sådan redning.¹⁴

Vi ser også en viss skepsis til Klevens musikk hos Reidar Mjøen sin i *Dagbladet* den 29. april 1927. Her omtaler han Klevens verk *Sinfonia Libera* op. 9. Mjøen har kritiske utsagn, men likevel en forståelse for komponisten og hans kunstneriske syn.

¹² Bjerkestrand 2010, s. 41.

¹³ Bjerkestrand 2010, s. 82.

¹⁴ Huldt-Nystrøm 1969, s. 181.

Dissonans som kronisk tilstand faller en litt tungt for brystet. [...] Men vi som kjender Arvid Kleven og han ubestridelige talent, vet, at han arbeider maalbevisst og i beste kunstneriske tro, følgende sin egne, steile veie. Og der rummes jo også i hans nye arbeider, blant alle dens monstrøse klangdelirier, partier, som viser ham som den sjeldne orkesterkunstner han er, små hvilepunkter av en egen sart skjønnhet ... før mareridtet tar fat på ny.¹⁵

Ved å lese disse utdragene får vi et bedre bilde av hvordan Kleven sin musikk, men kanskje viktigst den moderne musikken, ble mottatt av publikum og kritikere. Selv om disse utdragene i hovedsak uttaler seg negativt om Kleven sin musikk, viser de naturligvis ikke hele bildet av hvordan musikken ble mottatt. Det fantes også flere pådrivere for den nye musikken og den moderne tilnærmingen, naturligvis også flere komponister.

Når vi snakker om de første moderne trekkene i norsk musikk etter Grieg, er det også nødvendig å trekke frem Fartein Valen (1887–1952), på grunn av hans musikk og innflytelsesrike rolle. Valen var ikke tydelig franskorientert som Hurum og Kleven, men er likevel den norske komponisten som kanskje stakk seg tydeligst frem som modernist. Hans tonespråk var sterkt påvirket av Schönbergs atonale retning som var på fremvekst i tiden. Valen selv er i ettertid blitt kalt det fjerde medlem av wienerskolen. Som norsk komponist med et slikt musikalsk og kunstnerisk ideal stod han nærmest alene, men holdt likevel fast ved sin originale kunstneriske retning livet ut.

Valen hadde sin musikkutdannelse fra Musikkonservatoriet i Kristiania, som han avsluttet i 1909. Deretter gjennomførte han komposisjonsstudier i Berlin mellom 1909–1916, med blant annet Max Bruch og Karl Leopold Wolf som lærere. Studietiden i Berlin beriket Valen sin musikalske dannelse i stor grad gjennom konsertene han overvar. Her fikk han høre ny musikk av tidsaktuelle komponister som Mahler, Strauss og Debussy, samtidig som han overvar en konsert med musikk av Max Reger, som selv satt ved klaveret. Uansett hvor berikende dette virket inn på Valen var det musikken til Schönberg som skulle inspirere han mest. Hans atonale tonespråk og komposisjonstenkning ble svært viktig for utviklingen av Valens personlige stemme. Valen hørte Schönberg sin musikk for første gang i 1913, og studerte musikken hans svært nøye. Han skrev utallige øvelser i fritonalt kontrapunkt innenfor strenge rammer.¹⁶ Valen jobbet og utarbeidet imidlertid sin egen komposisjonsstil som ikke var basert på tolvtonerekkeprinsippet, men mer en tolvtonebasert melodikk. Som eksempel kan vi trekke frem to av hans mest kjente verk, *Preludium og fuge*, op. 33 og *Kirkegården ved havet*, op. 20. Begge disse verkene viser Valen sin personlige atonale stil, hvor

¹⁵ Huldt-Nystrøm 1969, s. 221.

¹⁶ Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 81.

tolvtonemelodikk, motivisk gjenbruk og imitasjon, polyfon linjeføring og kadensløse fraser er sentrale element.

Både Hurum, Kleven og Valen gjorde seg kjent i det norske musikkmiljøet med sin tidlige eksperimentering og interesse for de nyere impulsene. Dette var musikalske elementer som mer eller mindre brøt med det tradisjonelle, som stod så sterkt i Norge rundt århundreskiftet og i tiden frem mot mellomkrigstiden. Fartein Valen stod lengst og kanskje ytterst i den modernistiske rekken blant komponistene, og stod temmelig isolert stilistisk sett. Han ytte stor påvirkning, særlig på de yngre komponistene, gjennom sin lærergjerning ved Konservatoriet, men dannet ingen atonal «skole» i Norge med basis i tonespråket han førte. Hurum og Kleven fikk heller ikke den innflytelsen på norsk musikkliv som de kunne ha hatt, åpenbart på grunn av deres korte virketid i Norge. Hurum forlot Norge for godt i 1929, samme år som Kleven døde, bare 30 år gammel. Og som Bjerkestrand påpeker: «Hadde disse to stått ved siden av den komponisten som ble Norges fremste representant for nyskaping på denne tiden, Fartein Valen, hadde kanskje norsk skapende tonekunst sett annerledes ut.»¹⁷

Mellomkrigstid – impresjonismen lever videre

Selv om to av de første norske komponistene med impresjonistisk tilsnitt fikk relativt kort virketid her i landet, levde interessen for den franske musikken videre gjennom flere andre norske komponister. Blant dem er det kanskje hos David Monrad Johansen (1888–1974) og Pauline Hall (1890–1969) at vi kan se den holde seg sterkest i live, både ved å se på musikken de skrev, men også hva de ytret om kunsten. Vi kan også se at den impresjonistiske påvirkningen etter hvert bidrar til å skape et mer originalt uttrykk i den norskskrevne musikken enn vi har sett tidligere. Både Hall og Monrad Johansen skulle bli sentrale skikkelser i det norske musikklivet, og svært innflytelsesrike både med deres musikk og deres tankegodt.

Pauline Hall ble på mange måter en av de mektigste og mest innflytelsesrike kvinnene norsk musikkliv har sett. Hun fikk sin musikalske utdannelse ved konservatoriet i Kristiania av læreren Catharinus Elling. I tillegg gjorde hun et studieopphold i Paris på anbefaling fra Alf Hurum mellom 1912–1914, avbrutt av et halvt års opphold i Dresden. Det var oppholdet i Paris som kom til å ha mest å si for Hall sin kunstneriske utvikling som komponist. Hun gjorde seg kjent for å være en skarp musikk anmelder, en stilling hun holdt

¹⁷ Bjerkestrand 2010, s. 95.

gjennom en årrekke. Hun var også en aktiv skribent og debattant.

Pauline Hall var handlekraftig og progressiv i sitt virke. I tillegg til sin komponistgjerning utmerket hun seg med sitt organisatoriske arbeid for musikklivet. Hun arbeidet for å ivareta aktiviteten i musikkmiljøet samtidig som hun jobbet for å bringe inn og dyrke nye impulser fra kontinentet. Etter oppholdet i Paris fikk hun øynene opp for hva som foregikk i samtidsmusikken, og følte det nærmest som et ansvar å formidle de nye impulsene fra Frankrike til Norge. Hun var initiativtaker i opprettelsen av foreningen Ny Musikk hvor hun også virket som formann i 22 år. Foreningen arbeidet for å opplyse og spre kjennskap om samtidsmusikken.

Selv om det var den franske musikken som kanskje grep Hall sterkest, var hun naturlig nok, i kraft av sin posisjon, svært opplyst om hva som fantes av musikk og musikalske strømninger både her til lands og i det store Europa. Dette gjenspeiles i både musikken og meningene hennes. Hall er derfor vanskelig å plassere som tilhører i en spesifikk musikalsk retning. Dette gjelder nær sagt de fleste av komponistene i mellomkrigstiden. Sitatet under, hentet fra *Norges musikkhistorie*, kan derfor være en passende måte å runde av om Pauline Hall, og en fin fortsettelse til gjennomgangen av det resterende musikalske landskapet i mellomkrigstidens Norge: «I det hele tatt gjør tendensen til stilblending i Pauline Halls verker henne til et barn av sin tid – stilblending var et karakteristisk trekk ved flere av våre komponister i første halvdel av dette århundre.»¹⁸

David Monrad Johansen vokste opp i Mosjøen i Nordland. Han flyttet til Kristiania hvor han mottok undervisning i musikkteori og klaverspill. Senere flyttet han til Berlin hvor han studerte ved musikkhøgskolen i to år mellom 1915–1916. Monrad Johansen jobbet lenge med å finne sin stemme og sin musikalske stil, og uttalte etter oppholdet i Berlin at han ikke var fornøyd med undervisningen han fikk. Det som kanskje inspirerte også han mest i den tidlige fasen av karrieren, var den franske impresjonismen og de moderne impulsene fra Frankrike. Han ble anbefalt av Alf Hurum, på samme måte som Hall, å studere den franske musikken. Ifølge Hurum burde han gå systematisk til verks i komposisjonsarbeidet, og dvelte ved et musikalsk element om gangen, for på den måten å trenge dypere inn i materialet.

Monrad Johansen gjorde et opphold i Paris våren 1920 som gjorde et sterkt inntrykk på han. Her overvar han konserter med musikk både av Debussy og Ravel, men også av de store russerne Stravinskij og Rimskij-Korsakov. Monrad Johansen hadde imidlertid gjort seg

¹⁸ Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 61.

kjent med Debussy allerede et par år før oppholdet. I klaversuiten *Nordlandsbilleder* op. 5 (1918) kommer denne innflytelsen tydelig til syne, uten at det virker klisjéfullt eller kopiert. Han maktet å bruke inspirasjonen fra Debussy på en original og personlig måte. Som Ståle Kleiberg påpeker: «Slik sett ser viser han langt større evne til å bruke innflytelsen produktivt enn mange andre Debussyinfluerte på denne tiden».¹⁹

I årene som fulgte, arbeidet Monrad Johansen systematisk med flere ulike stilistiske retninger i sitt kompositoriske virke. Blant annet ble han anbefalt å studere atonalt kontrapunkt av sin venn og komponistkollega Fartein Valen, etter at de møttes tilfeldig i Paris i 1928. Monrad Johansen interesserte seg også for den norske folkemusikken, noe vi kan se helt fra hans tidligste verker. Hans behandling av det folkemusikalske materialet kan vise seg på flere måter. Dersom vi ser på hans slåttesuite *Fra Gudbrandsdalen* op. 9 ser vi en likhet med Grieg og hans lyriske stykker i den kompositoriske tilnærmingen og i behandling av det tematiske stoffet. Senere engasjerte Monrad Johansen seg for anvendelsen av folkemusikken i kunstmusikken på en annen og mer original måte. Han begynte å se et potensial i den, og hvordan det kunne utnyttes ved å kombinere folkemusikken med andre elementer og uttrykk, som det franske impresjonistiske. Fra hans tidlige produksjon kan vi trekke frem *Syv sange* op. 6 som et eksempel på syntesen mellom impresjonismens tilsnitt og komposisjonsstil, og det folkemusikalske inspirasjonsgrunnlaget. Senere skal vi se at Monrad Johansen sitt interessefelt innen den norske musikken tar en litt annen og svært interessant retning. Her står hans verk *Voluspå* op. 15 sentralt, som han skrev mellom 1924–1926. I *Voluspå* prøver han å skrive musikk med et nasjonalt uttrykk, forankret i «det norrøne». Det norrøne aspektet kan vi finne i tematikken, men også i musikken, ifølge Monrad Johansen selv, blant annet i modaliteten og den homofone satsen. Flere kritikere roste verket, og påpekte en gjennomgående monotoni i flere av virkemidlene. Denne monotonien skulle være noe av kilden til verkets storhet. Selv uttalte Monrad Johansen i et intervju at «Verket er monumentalt på grunn av sin enkelhet».²⁰

Som kunstner og komponist endret Monrad Johansens stil og uttrykk seg i stor grad gjennom karrieren. Han slet med forestillingen om at han ikke var god nok, og ikke hadde nok kunnskap til å skrive og formidle musikken sin. Han gjorde derfor nye studieopphold, nå ved to anledninger i Leipzig i 1933 og 1935 under Herman Grabner, hvor det var klassisk kontrapunkt som stod i fokus. Monrad Johansens brede og langvarige utdanning, samt hans

¹⁹ Kleiberg 1998, s. 124.

²⁰ Hansen 2013, s. 180.

systematiske selvstudium harmonerer med hans mangfoldige og endrende stiluttrykk.

Det er nok en gang på plass å understreke det stilistiske mangfoldet vi nå ser finnes i det musikalske landskapet. Bare ved de fem komponistene vi har sett på frem til nå, kan vi se et stort spenn i uttrykket, både blant dem, men også innad i den enkelte komponist sin verklighet. Det er derfor problematisk, og ikke minst lite fruktbart å tvinge komponistene inn i enkeltbåser av stilistiske retninger. Dette vil bidra til å overskygge deres varierte uttrykk og vanskeliggjøre en nyansert og dekkende fremstilling av dem. For å oppnå en mest mulig nyansert fremstilling er vi nødt til å benytte flere begrep for å omfavne hele horisonten av hver enkelt komponist.

I neste del møter vi også begrep som i utgangspunktet ikke har noe med musikk å gjøre. Spørsmålet om det nasjonale står sentralt her. Vi kan også si at spørsmålet om «det norrøne» er underlagt samme paraply. Dette er likevel begrep som blir trukket inn i musikalsk stilistisk sammenheng. Det må derfor understrekes at begrepet om «det nasjonale» eller det norrøne ikke har noen tilhørighet til bestemte musikalske stilistiske retninger, men går på tvers av disse. Det ville være mer korrekt å si at det dreier seg om ideologiske standpunkt når en for eksempel trekker inn «det norrøne» inn i en musikkontekst. Disse tankene skal vi ha med oss når vi nå går videre med de andre stilistiske musikkretningene i mellomkrigstiden.

Flere retninger – neoklassisisme, folkemusikk og «norrøn tone»

Som vi har sett, var det to vesentlige nye retninger i musikken på begynnelsen av århundret som skulle påvirke de norske komponistene i mellomkrigstiden. Begge retningene hadde hvert sitt opphavsland og en håndfull komponister som stod i spissen for de ulike skolene. Frankrike med Debussy og Ravel på den ene siden og Østerrike med andre wienerskole på den andre. Det skulle etter hvert vokse frem flere retninger og tendenser i musikken som ble plukket opp av komponistene og utviklet videre, gjerne blandet med impresjonistisk eller atonal karakter.

Det neoklassiske uttrykket var en retning som vokste frem i mellomkrigstidens Europa. Dette var tiden hvor det impresjonistiske, det ekspresjonistiske og det senromantiske dominerte som samtidsmusikkens hovedretninger. Det impresjonistiske og det ekspresjonistiske ble tatt avstand fra i dette nye neoklassiske uttrykket. Det neoklassiske skulle heller vektlegge en musikk som var objektiv og saklig, og som uttrykte seg med klarhet

og tydelighet.²¹

Som ordet selv røper, lå mye av inspirasjonsgrunnlaget i denne stilen i klassisismen, selv om det i mange tilfeller også gjelder barokken. En finner også eksempler på elementer fra andre epoker, og i det hele tatt andre stilarter, som nå hentes frem igjen. Et eksempel er den nye interessen for modalitet, noe som kan spores tilbake både til renessansen og til den norske folkemusikken. Begrepet neoklassisisme er derfor ikke begrenset utelukkende til klassisismens påvirkning, men må sees på som en samlebetegnelse for et uttrykk som hentet mange av sine viktigste formskapende elementer fra tiden før romantikken.²² De gamle elementene fikk nytt liv, og kunne gi nytt liv til musikken.

Etter hvert som tiden går blir det neoklassiske et begrep som får mer og mer relevans for musikken som skrives her i landet. Selv om det først var generasjonen *etter* den andre verdenskrig som kan sies å ha skrevet flest verker med et neoklassisk tilsnitt, er påvirkningen betydelig blant mellomkrigstidens komponister. Som vi har sett er begreper flest vanskelig å definere konsist og heldekkende. Dette gjelder også det neoklassiske. Noen av de grunnleggende og mest karakteristiske elementene vi kan peke på er imidlertid klare formstrukturer, klar melodisk fraseinndeling, økonomisering og forenkling av virkemidlene, ostinater, bruk av modalitet og anvendelse av en polyfon satsteknikk.

Når vi nå er inne i det neoklassiske sporet er det en komponist som er naturlig å trekke frem. Ludvig Irgens-Jensen (1894–1969) var blant de norske komponistene som interesserte seg for de nye kontinentale impulsene. Han mottok klaverundervisning, og utviklet seg til å bli en glimrende pianist. Av komposisjonsundervisning er det ingenting å nevne – Irgens-Jensen var selvlært! Han utviklet seg gjennom egen studering av partitur og teoribøker, samt faglige samtaler med venner. I perioden 1919–1920 gjorde han også flere utenlandsopphold, både i Tyskland, Frankrike og København. Disse utenlandsoppholdene må ha vært fruktbare for hans musikalske utvikling, selv om han heller ikke her mottok noen komposisjonsundervisning.

Irgens-Jensen førte et variert stilistisk uttrykk gjennom sine komposisjoner. Han hadde tidlig en enorm produksjon av sanger (flere hundre) for klaver og stemme, hvor noen av dem ble utgitt som samlinger. I de første av disse sangene kan vi finne modernistiske trekk blandet sammen med et romantisk uttrykk. Irgens-Jensen benyttet seg både av impresjonistiske elementer i tillegg til at vi kan se en styring mot det atonale. Vi ser her

²¹ Bjerkestrand 2015.

²² Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 63.

tonespråket til en komponist som er på leting etter sin egen stemme ved å prøve ut og kombinere nye elementer. Senere gikk Irgens-Jensen en litt annen retning i sitt uttrykk.

I orkestermusikken, som utgjorde en betydelig del av produksjonen hans, kan vi finne en forkjærlighet for eldre formtyper og en vesentlig bruk av polyfoni. I hans *Passacaglia* er den polyfone satsen gjennomgående, samtidig som vi finner flere fugerte partier gjennom stykket. Bruken av det polyfone i denne sammenhengen må vi imidlertid oppfatte som en videreføring av tradisjonen etter Brahms, som for sin del representerte det tyske sterkt tradisjonsbundne. Disse elementene, kombinert med det modale, er spor av gamle, før-romantiske trekk, og føyer seg dermed inn i rekken av neoklassiske elementer. Flere av disse elementene kan vi også se i et av hans absolutte største verk, nemlig *Heimferd* fra 1930. Dette er et oratorium, eller et «symfonisk drama» som Irgens-Jensen selv kalte det, som ble skrevet i 1930, i forbindelse med 900 års-markeringen av Kong Olavs død på Stiklestad. Her finner vi både modalitet og klare formstrukturer, komponert i en polyfon sats. Besetningen for dette monumentale verket er orkester, kor og solister.

Det var den senromantiske stilen som ble Irgens-Jensens, mer eller mindre, stabile språk, tydelig preget av neoklassiske tendenser.²³ Selv om Irgens-Jensen valgte å holde fast ved det senromantiske uttrykket ser vi altså likevel en interesse for et mer moderne stilistisk uttrykk som var på fremmarsj i Norge.

Vi finner imidlertid lite norsk folkemusikk i Irgens-Jensen sin produksjon. Folkemusikken som element i kunstmusikken hadde allerede eksistert lenge og var på ingen måte mindre aktuell i mellomkrigstiden. Tvert imot vokste interessen for folkemusikken opp igjen, noe som er interessant sett ifra et neoklassisk perspektiv. Her blir, som vi var inne på, det folkemusikalske elementet en del av den neoklassiske hovedtanken om å fremhente det gamle og benytte det i det nye. Folkemusikken ble et tematisk element og et inspirasjonsgrunnlag som gikk på tvers av alle stilistiske retninger. Måten det folkemusikalske materialet ble behandlet på, var følgelig svært variert blant komponistene. Det er derfor interessant å se hvordan det folkemusikalske elementet manifesterer seg i de ulike komposisjonene og blant komponistene generelt.

Harald Sæverud (1897–1992) var en av de norske komponistene som gjorde seg sterkt til kjenne gjennom de folkemusikkinspirerte elementene. Hans mest betydelige verker skrev han i tiden etter andre verdenskrig, men gjorde seg likevel til kjenne i 1930-årene, da

²³ Bjerkestrand 2010, s. 82.

særlig med sin orkestermusikk hvor hans særegne stil kom til uttrykk. Sæverud sitt musikalske språk i mellomkrigstiden kan forstås i en neoklassisk ramme, med en moderat dissonerende harmonikk som er fritt tonal. Det skal imidlertid sies at Sæverud ikke brukte «autentisk» folkemusikkmateriale i musikken sin, slik mange andre komponister gjorde. Han lot seg heller inspirere av det, noe hans kjente utsagn antyder: «Jeg skriver mine egne folketoner!». Denne interessen for folkemusikken kan vi se blant annet i hans kjente samling *Lette stykker* op. 14 for piano, symfoni nr. 5 (1941) og ikke minst det samlede *Slåtter og stev fra Siljustøl* for piano.

Hvor vi på den ene siden finner Sæverud som brukte folkemusikken som inspirasjonsgrunnlag, kan vi på den andre siden finne komponister som Eivind Groven (1901–1977), som var mer opptatt av den «autentiske» folkemusikken. Groven hadde et nært forhold til folkemusikk, og skrev mange av sine verker i dens ånd. Ved å se på noe av Groven sin musikk kan en argumentere for hvordan folkemusikelementet påvirker musikken hans til å skille seg vesentlig fra den gjengse kunstmusikken.

Eivind Groven kom fra Lårdal i Telemark, og vokste opp i en bygdekultur med sterke tradisjoner innen folkemusikk. Han sang og spilte seljefløyte fra barnsben av, og ble etter hvert en fremragende hardingfelespiller. Groven var svært opptatt av videreformidlingen av folkemusikken. Han tok det nesten på seg som et ansvar og en pedagogisk oppgave å formidle folkemusikken videre til de neste generasjonene. Han skrev teoretiske tekster, blant annet om naturtoneskalaen og renstemming.²⁴ I tillegg gjorde han en betydelig arbeidsinnsats i innsamling av folkemelodier. Han skrev ned i alt omkring 2000 instrumental- og vokalstykker. Han var også svært reflektert over transkripsjonspraksisen for å oppnå det mest autentiske resultatet.²⁵ Som et annet ledd i videreformidlingen av den autentiske folkemusikken stod prosjektet hans om det renstemte orgelet sterkt. Det renstemte orgelet var et prosjekt han satte i gang med først på 30-tallet, og som han brukte mye av sin tid på. Målet var å skape et instrument som unngikk kompromisset i den likesvevende tempereringen, og som derfor kunne spille «helt rent» i alle tonearter. I den forbindelse gjorde Groven et studieopphold i Tyskland kun for å studere orgler med utradisjonelle stemminger. Det renstemte orgelet var åpenbart et svært viktig prosjekt for han. Det er med å fortelle oss noe om hans engasjement og optimisme for folkemusikken sin verdi, samt hans pragmatiske holdning til videreformidlingsarbeidet.

²⁴ *Naturskalaene* (1927), *Temperering og renstemming* (1948), *Renstemmingsautomaten* (1968).

²⁵ Bjerkestrand 2010, s. 111.

Noe av det mest interessante i Groven sin musikk er hvordan det folkemusikalske elementet opptrer. For noen komponister viser dette seg kun gjennom bruk av en folkemelodi og for andre kun som inspirasjon. Men for andre fungerer folkemusikken som en overordnet ramme for hele komposisjonen. Dersom vi skulle kategorisert, hører Groven til i den siste gruppen. I flere av hans komposisjoner kan vi se hvordan flere av folkemusikkens elementer danner premiss for stykket og ikke bare inspirerer i form av en melodi, en skjev taktart eller bruk av lydsk toneart. Eksempler på dette er bruk av det asymmetriske formprinsippet samt variasjonsprinsippet, som begge er sentrale elementer i mye av slåttemusikken. Måten melodiene og det tematiske materialet benyttes er bærende formskapende elementer i musikken hans.

I så vel Grovens symfoniske musikk som i andre av hans verker møter man ofte i rytmisk, melodisk og formmessig forstand folkemusikken i transformert skikkelse. Hans tematiske stoff var bare sjelden lån. Likevel var det vesensbeslektet med folkemusikken og krevde en radikalt nye formtenkning.²⁶

Som det blir påpekt i sitatet over, utgjør vesensforskjellen på folkemusikken og kunstmusikken en essensiell del av fortolkningsgrunlaget til lytteren. Det forteller oss noe om viktigheten av rett innfallsvinkel, og at musikken må forstås på sin respektive måte.

Dette fokuset på folkemusikken var noe som hadde eksistert i Norge i lang tid før Monrad Johansen, Sæverud og Groven kom på banen. Grieg og Lindeman er selvfølgelig sentrale figurer her, sammen med mange andre som både foretok reiser hvor de samlet inn folketonar, og benyttet seg av det folkemusikalske materialet i sine verker. Når vi trekker Grieg inn i denne sammenhengen må vi naturligvis se på hans forhold til folkemusikken i et nasjonalromantisk lys. Dette var forøvrig en retning som hadde sin storhetstid flere tiår før, og må i mellomkrigstiden anses som lite aktuell.

Interessen for den norske folkemusikken var altså noe som gjaldt mange av de norske komponistene i mellomkrigstiden. Alle måtte uansett ta stilling til den, og det gjør det ikke mindre interessant at noen valgte å sette den til side. Rundt 1920- og 30-tallet skjer det imidlertid noe spesielt, som har blitt beskrevet som en slags forsinket nasjonalromantikk. Her er det ikke bare fokuset på folkemusikken som står sentralt, men det vokser også frem en fascinasjon for det norrøne blant flere norske komponister. Her blir det norrøne benyttet som grunnlag for en felles nasjonal identitet i et mål om å danne, eller som noen ville ha sagt,

²⁶ Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 110.

finne tilbake til vår felles nasjonale kultur. Denne fascinasjonen sees i sammenheng med Olavsjubileet i 1930. Det er flere personligheter som utmerker seg som talspersoner for denne «norrøne retningen»; Geirr Tveitt (1908–1981) ble kanskje den mest ekstreme.

Tveitt var på mange måter den mest krasse forkjemperen for den nasjonalistiske retningen vi kunne finne i det norske musikkmiljøet. Det var særlig det norrøne som stod i sentrum for han – dette var det overordnede idealet for å definere det norske. Tveitt arbeidet med dette på flere ulike måter. Blant annet utviklet han teorier om norrøn musikk, og gav de modale skalaene norrøne navn, med den forestilling at det var noe særegent norrønt ved dem. I tillegg førte han til tider et svært konservativt skriftspråk, hvor både arkaisk gammelnorsk og runeskrift var inkludert. Fascinasjonen for det norrøne og den norske historien fra vikingtiden ble så stor at han også etablerte en egen tidsregning – e.V.f.s. (etter Vinlands fyrstu sjå). Norrøne spor finnes ikke minst i musikken han skrev, både i tematikk, men også i det han mente var elementer av «norrøne tone». Vi kan finne eksempler på dette i verket *Baldurs draumar*.

Baldurs draumar er en ballett basert på det norrøne sagnet om Balder. Verket ble urfremført i Universitetets aula i Oslo i 1938 og ble en av de største musikalske hendelsene i Norge før andre verdenskrig. Orkesteret bestod av over 100 musikere, hvorav hele tolv av dem var slagverkere som spilte på spesiallagde «steinaldertrommer» stemt i en pentatonskala. Disse trommene var et viktig element i det norrøne uttrykket, da de skapte en primitivisme knyttet til det norske, og dermed knyttet et «troverdige» bånd til historien. Modalitet og aksentuert og i stor grad ostinatbasert rytmikk er også sentrale elementer som er gjennomgående i verket. Samtidig ser vi flere polyfone partier, og til tider også bruk av bitonalitet. En kan på mange måter beskrive uttrykket i verket som primitivt og monumentalt, på samme måte som Monrad Johansen sitt *Voluspå*. Tveitt benytter seg også av vokalister, både kor og solister, i noen grad. Vi hører flere partier hvor vokalisten kun synger en melodisk linje uten tekst, noe som skaper en assosiasjon til den norske folkemusikkens sulling og tralling.

Der Tveitt kan anses som den drastiske og lidenskapelige utøveren av denne retningen, kan vi trekke frem igjen David Monrad Johansen som teoretikeren og hovedtalsmann. Når vi ser på uttalelsene Monrad Johansen kom med om det norrøne, er det tydelig at Tveitt delte mye av det samme tankegodset. Monrad Johansen satt i en særegen rolle som skribent i *Aftenposten* der han fikk muligheten til å dele sine tanker, og gjennom dette yte sin innflytelse på det norske musikklivet. Han er i senere tid blitt kritisert for at han i

stor grad lot seg påvirke av de kunstnere, journalister og politikere han snakket med gjennom ulike tidsrom.²⁷ Han var, med andre ord, ingen god selvstendig systematisk tenker som var like konsekvent i sine meninger. Selv om det var flere meninger Monrad Johansen skulle endre syn på i livet, er det likevel flere moment ved hans teoretiske og ideologiske virksomhet som er interessant. Særlig interessant blir dette når vi ser på den resepsjonen tankene hans fikk i samtiden.

I det følgende skal vi ta for oss et foredrag som ble holdt av Monrad Johansen på 1920-tallet. Det ble også trykket i *Aftenposten* og fikk dermed bred publisitet. Foredraget må leses og tolkes i sammenheng med den aktuelle fascinasjonen for det norrøne i samtiden. Idéene som ligger i dette er sentrale i forståelsen av flere verker skrevet i mellomkrigstiden. Dette gjelder både Irgens-Jensen sitt *Heimferd* og Arne Eggen (1881–1955) sitt *Kong Olav*, der begge oratoriene er skrevet i forbindelse med Olavsjubileet. Også *Voluspaa* og *Baldurs draumar* blir svært relevante her. Det blir også skrevet en rekke andre slike verker, noe vi skal komme litt tilbake til. Monrad Johansen sitt foredrag er med å fortelle oss hvor sterkt disse tankene stod i samtiden, og hjelper oss å forstå noe av motivasjonen og bakgrunnen hadde for det de skrev.

«Nasjonale verdier i vor musikk»

Foredraget «Nasjonale verdier i vor musikk» ble holdt første gang for Kristiania musikkklærerforening den 22. mai 1924. Det ble senere holdt en rekke ganger rundt om flere steder på Østlandet, samt trykket i *Aftenposten* i fire deler i juli samme år. Gjennom foredraget tar Monrad Johansen for seg situasjonen i det norske musikklivet, og peker på kunstneriske utfordringer som han mente komponistene stod overfor. Han kommer også med en optimistisk løsning på problemet, en løsning som ville gagne oss her i Norden vel.

I hovedsak mener Monrad Johansen at Tyskland og Østerrike som lenge hadde stått som høyborg for den store kunstmusikken i Europa, hadde fostret sin siste store komponist i Johannes Brahms, og hadde på tidspunktet nådd sin høst. Hos Max Reger eller Richard Strauss fantes visstnok hverken lys eller hjertets varme – en kulturell nedgangstid stod for døren. Dette mente han var skjebnebestemt, og en naturlig del av en syklus som eksisterte som et overordnet prinsipp overalt i naturen. Han er således svært pessimistisk i sitt syn, og benytter seg av en sterk retorikk i billedbruken videre. Han sier blant annet at den kulturelle

²⁷ Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 32.

jorden i Tyskland har vært dyrket så lenge at den er død og utpint, mens vi her hjemme har et stort potensial i vår mark. Unge norske komponister må derfor dyrke den kulturelle jorden her hjemme i Norge fremfor å kjempe om den siste rest av tysk jord som fortsatt har litt næring i seg.

Som Monrad Johansen billedliggjør med sin metafor, mente han at det lå et potensialet for en «ekte» og «ren» norsk kunst her hjemme, men at den lå litt skjult, og at komponistene måtte jobbe for å finne tilbake til den. Den var det norrøne og det tidlige norske som var det ekte og det rene. Følgelig var det unionstiden med Danmark og Sverige som fikk skylden for hvorfor vår egen *egentlige* kultur nå lå så fjernt og fremmed for oss.

Dette var egentlig gamle tanker som vi har sett tidligere i nasjonalromantikken, hvor tanker om «folkesjelen»²⁸ og en nasjonal identitet forankret i vår felles kultur stod sterkt som et ideologisk grunnlag. Monrad Johansen mente også at vi kunne finne denne tanken manifestert i flere andre estetiske felt, som for eksempel den norske naturen, en egen norsk fargesans, og generelt en særegen norsk stilfølelse. Monrad Johansen mente at folket var utstyrt med en nasjonal disposisjon hva estetisk sans angår, og at alle innerst inne hadde en felles forståelse for hva som var det ekte og rene norske. For musikken sitt vedkommende lå hele grunnlaget for det norske musikkuttrykket i folkemusikkens tonalitet.²⁹

Av spesifikke musikalske elementer som var typiske for det norske, peker Monrad Johansen på bruk av tritonusintervallet, den lydiske skala og bruk av kirketoneartene. Han mente også at den homofone satsen lå mer nært for det norske enn den polyfone. Samtidig la han vekt på hvorfor det, av kulturelle hensyn, lå naturlig for det norske å uttrykke seg tydelig på en kort og konsis måte. Dette brukte han til å forsvare Grieg, da Grieg ofte ble kritisert for ikke å mestre de store formene. På grunn av renheten og ektheten i uttrykket mente Monrad Johansen også at den norske tonedrakten stod i kontrast til den kontinentale. Det norske folk hadde andre premisser for en naturlig kunst som kom innenfra, fra folkesjelen, og som kunne hentes frem upåvirket av utenforstående faktorer eller estetiske konjunkturer.³⁰

Det er et viktig poeng at Monrad Johansens søken bakover i tiden etter et norrønt uttrykk ikke var for å finne en arkaisk komposisjonsstil. Heller var det for å gjenopprette en forbindelse med det tapte ekte og rene, for så å gå fremover og utvikle en nasjonal kunst

²⁸ Den tyske filosofen Johann Gottfried von Herder (1744–1803) sin idé om folkesjelen («Volksgeist»), som forente et folk eller en nasjon gjennom en felles kulturell ånd.

²⁹ Hansen 2013, s. 120.

³⁰ Hansen 2013, s. 118.

videre. Dette er noe som Hansen poengterer i sin biografi om Monrad Johansen: «Målet måtte være å nå en syntese der både vår folkelige musikk og kunstmusikkens påvirkninger utenfra kunne være med på å skape en nasjonal holdning og noe grunnleggende nytt.»³¹

Dette foredraget sier mye om Monrad Johansen som kunstner. Særlig belyser det hans interesse for å finne et eget uttrykk for seg selv og for hele nasjonen, med et teoretisk, ideologisk og estetisk grunnlag. Vi vet at han endret syn på denne saken flere ganger i ettertid, og vi har allerede vært inne på at han ikke var noen systematisk tenker. Allikevel er dette foredraget svært interessant fordi det handler om mer enn Monrad Johansen selv.

I ettertid av foredragsrekken og publikasjonen den fikk i avisen, var det tydelig at tankene hans falt i god jord hos flere av tilhørerne. Han fortsatte å holde foredraget utover høsten 1924, og reiste til flere steder på Østlandet, og i Telemark, med Hulda Garborg som reisefølge. Garborg oversatte også teksten hans til tysk, og fikk den publisert i *Deutsch Nordisches Jahrbuch* i 1925, i en revidert versjon. Omfanget av denne kringkastingen forteller oss mer om den betydningen foredraget fikk for samtidens kunstneriske holdninger. At det i det hele tatt var grobunn og gehør for denne tenkningen, er interessant i seg selv – det ligger ganske fjernt for oss i dag. Innholdet i foredraget sier dermed noe om hele musikklandskapet og de holdningene som gjorde seg gjeldene blant komponistene og blant publikum.

Vi vet også at det ikke var alle som delte samme oppfatning som Monrad Johansen. Pauline Hall kritiserte foredraget hans, og poengterte blant annet det faktum at elementer som det modale ikke kunne tilskrives «det norske». Denne kritikken kom tydelig frem på trykk i 1948 i artikkelen som hun skrev i boken *Vår tids kunst og diktning i Skandinavia*. Likevel hadde hun markert seg som kritiker av «det norrøne» tidligere, særlig med Geirr Tveitt som målskive. Det var Hall i sin posisjon som konsertkritiker som var negativ til mye av musikken som kom i ånden av denne forsinkede nasjonalromantikken. Det var helst det ideologiske grunnlaget hun var kritisk til, med tanke på hva som var norsk og ikke. Hun uttalte blant annet at mange av elementene som tredde frem i Tveitt sine komposisjoner tydelig var inspirert av store europeiske komponister, som det rytmiske elementet fra Stravinskij eller melodibevegelser som minnet om Debussy og Ravel. Likevel tviholdt Tveitt på at dette var norske elementer. Det oppstod et misforhold mellom det Tveitt anså som det norske og det som faktisk var forutsetningene for musikken.³²

³¹ Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 37.

³² Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 127.

Kirkemusikken – innledning

På samme måte som det moderne får mer og mer innpass i det verdslige musikklandskapet første del av 1900-tallet, går også kirken og kirkemusikken gjennom flere fornyelser. På grunn av kirkemusikkens konservative natur, er imidlertid endringene her langt mer moderate enn de i det offentlige musikklivet for øvrig. En adskillelse mellom kirkemusikk og verdslig musikk faller derfor naturlig, selv om vi skal se at grensen mellom dem ikke alltid er like klar.

Fornyelsene i kirken og kirkemusikken skjer på flere ulike områder, både ved det liturgiske og det musikalske. Rollen som kirkemusiker styrkes, kor opprettes og kirken benyttes i større grad til konsertvirksomhet. I denne fornyelsesprosessen er det flere markante personligheter som utmerker seg, og vi ser studiebyen Leipzig som fellesnevner for flere av dem.

Leipzig ble et populært studiested, omtalt som «musikkens mekka»³³, og ytte stor innflytelse på de norske studentene. Det var særlig musikkmiljøet rundt Thomaskirken, kirken der Bach hadde virket som kantor siste del av sitt liv, som skulle inspirere studentene til å bygge opp et godt og aktivt kirkemusikkliv her i Norge. Både ved kirken og ved konservatoriet stod musikkarven etter Bach sterkt, og ble videreformidlet gjennom undervisningen og et aktivt musikkmiljø. En sentral person i denne formidlingen var daværende kantor i Thomaskirken, samt orgellærer ved konservatoriet Karl Straube.³⁴ Han underviste flere norske studenter i orgelspill, hvor repertoarets vekt lå på Bach og de tyske samtidskomponistene, særlig Max Reger.³⁵ Straube var dessuten en aktiv konsertgiver.

Selv om vi nå setter et grovt skille mellom kirkemusikken og den verdslige musikken, ser vi likevel flere av de samme tendensene i den musikalske utviklingen. Vi ser at kirkemusikken utvikler seg i en retning med bruk av et mer moderne tonespråk. Det moderne i kirkemusikken må vi imidlertid forstå som modernitet i mildere grad enn i den verdslige musikkens. Samtidig som vi ser en form for modernisering, finner vi også en interesse for det arkaiske, gamle og foreldede. Her står Per Steenberg som den fremtredende personen, med sitt engasjement for renessansens vokalpolyfoni og «den rene kirkestil». Også arven etter Bach må anses for å være av det gamle som nå trekkes inn i kirkemusikken igjen på flere måter. Denne tendensen ser vi umiddelbart en parallell til med den neoklassiske retningen i

³³ Baden 1995, s. 104.

³⁴ Straube ble ansatt som organist i Thomaskirken i 1902, og overtok kantorstillingen etter Gustav Schreck i 1918. Han beholdt stillingen frem til 1940.

³⁵ Tandberg 2004, s. 649.

den verdslige musikken. Likevel må vi sette et skille mellom disse, da det er en vesentlig forskjell på å benytte gamle elementer på nye måter og å etterligne for eksempel barokkens form og innhold. Istedenfor å benytte gamle elementer på en ny måte for å se fremover, som i neoklassisismen, vil «den rene kirkestilen» mer eller mindre slå seg til ro i den gamle stilen. Dette påpekes av Bjerkestrand, som sier at dersom en komponist i dag skulle skrive en fuge i barokkstil vil ikke dette lenger være neoklassisistisk, men kopiistisk.³⁶

Ny koralbok og styrking av kirkemusikeren

Den norske kirke gikk gjennom flere fornyelser på begynnelsen av 1900-tallet. I tillegg til endring i liturgien med ny alterbok fra 1920 og ny messebok fra 1925, kom det også ut nye salmebøker. I 1926 ble *Koralbok for den norske kirke* gitt ut etter et omfattende arbeid med å samle og harmonisere nye melodier. Boken ble den nye standarden for menighetssangene rundt om i landet, og erstattet Lindemans koralbok fra 1877, hvor siste opplag kom i 1922. En stor del av Lindemans melodier var fortsatt med i den nye koralboken, i tillegg til en hel del nye folketonemelodier. Det var Eivind Alnæs som var ansvarlig for harmoniseringsarbeidet, og fortsatte i stor grad den samme «Lindeman-stilen» for de fleste av de tradisjonelle melodiene. De nye folketonemelodiene gav Alnæs en romantisk harmonisk drakt, som stod i stil med samtiden. Dette skapte reaksjoner blant noen, som mente at enkelte av harmoniseringene var dristige, og dermed mistenkte koralbokkomiteen for å være influert av jazz.

Den nye koralboken var fornyende også på behandlingen av enkelte melodier. Noen av de tradisjonelle lutherske melodiene fra 1500- og 1600-tallet ble utformet rytmisk og melodisk på en måte som var mer lik den opprinnelige. Samtidig ble det tatt inn flere nye melodier med et mer lavkirkelig preg, «åndelige sanger for hjemmet» som de ble kalt. Flere var kritiske til denne utviklingen fra det høykirkelige i salmesangen, og Arild Sandvold uttalte at han kunne merke en «[...] merkelig draging fra kirken mot bedehuset» i salmeboken, og at «[...] ikke saa faa melodier dufter liflig av kaffe og julekake, og av den grund maa bli at holde ute fra kirken og gudstjenesten».³⁷ Uansett hvordan den nye koralboken ble mottatt finner vi et langt større mangfold i den enn i Lindemans sin koralbok og tidligere koralbøker. Disse hadde et langt mer enhetlig preg av tidens stil, hva harmonisering og den rytmiske og melodiske utformingen angikk.³⁸ Den nye koralboken fra 1926 står derfor som et skille i

³⁶ Bjerkestrand 2010, s. 108.

³⁷ Baden 1995, s. 96.

³⁸ Baden 1995, s. 98.

norsk kirkemusikkhistorie, som en dørstokk til en ny og mer moderne periode preget av større mangfold.

En viktig faktor for det økte arbeidet rundt kirkemusikken var forbedrede arbeidskår for kirkemusikeren. Som tidligere nevnt var musikk- og orgelundervisning obligatorisk for lærerstudentene. Undervisningstilbudet i det utøvende spillet var naturlig nok begrenset til et minimum, ettersom det ikke var en organistutdannelse. Likevel tok flere av de ferdigutdannede lærerne tok på seg jobben som kirkeorganist, særlig ute på bygdene. Organiststillingen hadde i det hele tatt ingen høy stjerne i yrkeslivet på 1800-tallet, og var også i byene å anse som en bigeskjeft, men her for pianister, orkestermusikere, dirigenter eller komponister. Dette gjorde at nivået blant organistene i byene var betraktelig høyere, samtidig som arbeidsforholdene også var bedre enn på bygdene.³⁹ Likevel fantes det enda ingen heltids-kirkemusikere. Etter hvert vokste det til nye generasjoner som virket i stillingene og som hadde langt høyere musikalsk kompetanse enn tidligere. Dette var naturligvis på grunn av organistskolen Lindeman etablerte i 1883, men også i stor grad på grunn av konservatoriet i Leipzig. Studentene tok med seg inspirasjon og faglig ballast derfra, som påvirket og hevet nivået blant organistene og kirkemusikken generelt i landet.

I 1904 samlet Norges organister seg gjennom dannelsen av Norges Organistforening, senere Norges Organistforbund, med Peter Lindeman som første formann. Dette var et viktig steg på veien for å få økt anerkjennelse som egen yrkesgruppe. Organistforeningen skulle arbeide for «[...] at samle landets organister til varetagelse af deres fællesinteresse – at virke til kirkemusikkens fremme, samt at arbeide for en heldig løsning af standens økonomiske og retslige spørsmål».⁴⁰

Kirkemusikeren utviklet seg til å fylle en stor og viktig rolle i det norske musikklivet. Den allsidigheten som lå i arbeidet de utførte, samt de midlene de hadde tilgjengelige, gjorde kirkemusikeren til en mektig og ressurssterk person i musikklivet. Kirkemusikeren, da helst i de større byene, hadde nok å gjøre, enten det var dirigering av kor, utøvende spill til konserter, gudstjenestespill, komposisjon, eller lignende. Det lå også mye organisatorisk arbeid i kirkemusikerens virke. Dette kunne handle om oppføringer av konserter, noe kirken hadde et strengt og konservativt syn på mot slutten av 1800-tallet.

³⁹ Vollsnes (red.) 2000, bnd 3, s. 264.

⁴⁰ Kjelsen 1954, s. 10.

Kirken som konsertsal

Ettersom Islandsmoens *Requiem* fikk sin urfremførelse i domkirken i Oslo, blir kirken som konsertsal relevant å undersøke. *Requiem* er et konsertverk, og dessuten en katolsk messe. Det var også det første norske rekviem som ble skrevet, noe som gjør det særlig interessant å se hvordan det ble mottatt. Det bidrar dessuten til å belyse *komponisten* Islandsmoen, ved å se hvilken historie han skrev seg inn i. Hvilke forutsetninger hadde Islandsmoen for å skrive et slikt verk og få det fremført?

Kirken som konsertsal er et interessant tema, fordi kirken i utgangspunktet kun hadde takhøyde for musikk som var tilpasset gudstjenesten og liturgien. Gjennom hele 1800-tallet var derfor spørsmålet om kunstmusikkens plass i kirken aktuell, selv når det gjaldt orgelmusikk og musikk med religiøs tekst og tematikk. Da Christian Cappellen og Johannes Haarklou på 1880-tallet reiste ut på turnéer for å fremføre sin orgelmusikk i kirkene rundt om i landet, måtte de søke spesielt om dette. I mange tilfeller sa kirken nei til oppføring av denne kunstmusikken på grunn av det strenge regelverket for hvordan kirken skulle benyttes. Selv oppføring av Bach sine kantater fikk avslag fra kirkedepartementet i 1880-årene, og måtte ankes til Kongen for å få tillatelse. I 1881 søkte også Edvard Grieg om å sette opp Mozart sitt *Requiem* på konsertprogrammet i Nykirken i Bergen. Han fikk avslag med den begrunnelse at kirken kun var forbeholdt aktiviteter tilknyttet gudstjenesten. Dessuten var verket en *katolsk* sjelemesse, og hadde ingenting i en norsk protestantisk kirke å gjøre. Det skapte også reaksjoner første gang *Requiem* av Verdi ble oppført i Norge. Det var i 1920 på initiativ fra Eyvind Alnæs. Selv om det snart var 40 år siden Grieg hadde fått avslag på sin forespørsel om oppsettingen av en rekviem-messe, vakte det likevel oppsikt.

Vi ser likevel at det har blitt oppført rekviem her i landet i lang tid før Alnæs sitt prosjekt. Cæciliaforeningen oppførte blant annet Cherubini sitt *Requiem* i c-moll ved sin aller første konsert den 8. mai 1880. Denne konserten ble imidlertid ikke avholdt i en kirke, men i Logens store sal i Kristiania. Neste rekviem-oppsetting de gjennomførte var Mozart sitt verk, som ble fremført i domkirken i Kristiania i 1888. Dette var verkets andre fremførelse her i landet. Videre kan vi se at Cæciliaforeningen oppførte flere store verk i lignende sjangre, og vi kan trekke frem flere eksempler fra 1880-tallet. Gjennom dette tiåret oppførte koret, under ledelse av Thorvald Lammers sammen med Kristiania Theaters orkester, en rekke oratorier og lignende verk i domkirken i Kristiania. Vi ser oppføringene kommer med ca. et års mellomrom, med konsert rundt mai-månedsskifte. Blant disse kan vi nevne tre verk, hvor samtlige ble oppført for første gang i Norge: Händels *Messias*, oppført i 1881, Mendelssohns

Paulus i 1882 (med 100 sangere) og «Juleoratoriet» av Bach i 1883.⁴¹

Interessen for oratorier, rekviem og andre store vokalverk er ikke unik for Cæciliaforeningen, men felles for flere andre kor i landet, samt Norden og Europa for øvrig. Cæciliaforeningen stod imidlertid som det eldste og et av de mest betydningsfulle oratoriekorene i landet, og kom til å spille en viktig rolle for den norske kirkemusikken.

Cæciliaforeningen, Arild Sandvold og stiftelse av flere kor

Cæciliaforeningen ble dannet i 1879 på initiativ fra Edvard Grieg og Thorvald Lammers, og hadde sin base i Kristiania. Som vi har sett ble de tidlig et aktivt kor, og hadde et variert program med musikk av eldre komponister. Men de ble også delaktige i oppførelsen av flere norske verk.

I 1921 arrangerte Cæciliaforeningen den første Bach-festivalen i Norge, med Karl Straube som gjestedirigent. Straube hadde vært i Norge tidligere, blant annet året før på turné med sitt kor fra Thomaskirken: Thomanerne. Interessen for Bach var noe som lå i tiden, og hadde vokst i det offentlige konsertlivet så vel som utdannings- og komponistmiljøene. Under Bach-festivalen ble det fremført kantater, orkesterverker og orgelverker. *Johannespasjonen* ble også da oppført i Norge for første gang.

I 1928 overtok Arild Sandvold (1895–1984) dirigentposten i Cæciliaforeningen, som korets fjerde dirigent etter Thorvald Lammers, Karl Nissen og Leif Halvorsen. Gjennom Sandvold holdt koret sin posisjon i hevd og fortsatte konsertvirksomheten til inspirasjon og glede for folket. Sandvold var en av nordmennene som studerte i Leipzig, og som ble svært influert av Thomaskirkemiljøet. Her fikk han god kontakt med Straube som underviste han i orgelspill, og som han allerede i 1919 møtte da Straube ble invitert fra Leipzig for å holde et orgelseminar i Kristiania. Påvirkningen fra Straube er tydelig når en ser på Sandvold sin orgelmusikk. Straube arbeidet tett sammen med Max Reger ved konservatoriet i Leipzig, og ble en nøkkelperson i formidlingen av orgelmusikken hans.⁴² Han la stor vekt på Regers musikk i undervisningen sin. Det Regerske uttrykket kommer særlig til syne i Sandvold sin

⁴¹ Flere førstegangsoppføringer på 1880-tallet: Mendelssohns *Elias* den 03.05.84, Händels *Judas Maccabæus* den 08.05.86 og Anton Rubinsteins *Requiem für Mignon* den 18.02.88. Informasjon hentet fra «Cæciliaforeningens konserter fra 1880».

⁴² Det er kjent at Reger, på tross av å være en fremragende pianist, ikke fremførte sin egen musikk på orgel, på grunn av hans tekniske ferdighetsnivå. Straube, derimot, var habil nok til å fremføre det med stødig hånd, og gjorde musikken hans kjent gjennom konsertvirksomhet og påvirkning på sine elever.

Introduktion og passacaglia op. 4, som han skrev under sitt andre studieopphold i Leipzig i 1927.

Arild Sandvold virket som kantor i domkirken i Oslo fra 1933–1967. Han var en aktiv konsertgiver og fremførte et samlet repertoar som vitner om en enorm musikalsk bredde og fremragende tekniske spilleferdigheter. Han underviste også i orgelspill ved Musikkonservatoriet, og kan skilte med flere hundre uteksaminerte elever, som skulle virke som organister rundt om i landet. Samtidig dirigerte han Landskoret, med sine over hundre sangere, og som ved siden av Cæciliaforeningen var et av de største og mest betydningsfulle kor i landet. Denne stillingen hadde han fra 1922–1957. Den posisjon og handlekraft som Sandvold ytte for kirkemusikken gjennom en mannsalder, er imponerende, og gjør han til en av de mest betydelige personene i norsk kirkemusikk på 1900-tallet. Sandvold ble også en sentral figur i oppføringene av Islandsmoens *Requiem*.

Den første Bach-festivalen var vellykket, og ble gjentatt flere år i ettertid. Også Straube sitt besøk med Thomanerne i 1920 ble godt mottatt, og skapte en enda større interesse for korvirksomhet her i landet. Det var få kirkekor i menighetene, da høymesseliturgien ikke ga rom for dette. De nye korene som nå dukket opp var derfor i stor grad guttekor. Oslo korgutter ble opprettet i 1920 av sognepresten i Uranienborg kirke Jens R. Lexow-Bræck. Koret bestod da av 35 gutter, gjort på utvalg av de 300 prøvesangerne! I 1927 ble også Olavsguttene opprettet i Oslo, under ledelse av Ragnvald Bjarne. I 1931 ble det stiftet kirkesangforbund i Bjørgvin og Oslo bispedømme, samme år som opprettelsen av Oslo domkor, med Eyvind Alnæs som kunstnerisk leder. Sølvguttene ble stiftet i 1940. Gjennom denne perioden ble det også opprettet guttekor i flere andre av de norske byene, som Drammen, Narvik og Bergen. I Trondheim ble Nidarosdomens guttekor opprettet i 1927 i forkant av Olavsjubileet i 1930, med dirigenten Erik Saltnessand. Byen, som i 22 år hadde vært uten guttekor, kunne nå videreføre den 900 år gamle tradisjonen som hadde stått så sterkt ved domkirken og Katedralskolen i byen.

Repertoaret for korene bestod av kirkemusikk sunget a cappella. Det ble et fokus på svært gammel musikk, og 1600-talls motetter var sterkt representert på repertoaret. Samtidig ble det sunget komposisjoner og klassiske korarrangementer av Per Steenberg, arrangerte folketoner og andre korsatser av flere andre norske komponister.

Et nytt ideal for kirkemusikken – Per Steenberg

Det lå en interesse i tiden, for det gamle og arkaiske, som var på fremmarsj. Dette er interessant, og markerer en tydelig retning i mye av kirkemusikken. Interessen kan sees i sammenheng med gjenoppdagingen av, og forskningen på, den gamle gregorianske sangpraksisen i Norge. Dette var et omfattende arbeid som ble utført i forbindelse med utarbeidelsen av den nye liturgien som kom i 1920. I 1913 avla Georg Reiss sin doktorgradsavhandling med tittelen *Musikken ved den middelalderlige Olavsdyrkelsen i Norden*. Det var gamle håndskrifter som lå til grunn for forskningsarbeidet, og som var med å belyse nye sider av den nordiske musikkulturen. Samtidig vokste det frem en interesse for renessansens vokalpolyfoni, med særlig vekt på Palestrina. Denne nyoppdagingen fikk også bein å gå på, med bakgrunn i aktuelt forskningsarbeid i samtiden. Her var det den danske Knud Jeppesen som skrev sin avhandling om Palestrina og hans dissonansbehandling, som kom til å få stor innflytelse langt over Danmarks landegrenser. I det hele tatt ble vokalpolyfonien som vi finner på 1500- og 1600-tallet et ideal for kirkemusikken, et ideal vi kan se strekke seg til tiden langt etter krigen, og som kanskje fortsatt eksisterer, i noen grad.

Sammen med Arild Sandvold, står Per Steenberg (1870–1947) som en av de mest betydelige personene for den norske kirkemusikken. Steenberg var nesten en generasjon eldre, og ble betydningsfull på helt andre områder. Han var sentral i utbredelsen av det nye idealet for kirkemusikken. Steenberg fikk sin utdanning ved Musikkonservatoriet i Kristiania og ved konservatoriet i Leipzig. Han virket som organist i Vålerengen kirke og senere i Markus kirke i Oslo, i tillegg til å være en travel kordirigent. Han jobbet også som lærer, og underviste i kontrapunkt ved Musikkonservatoriet i perioden 1935–1947. Det var kanskje i denne stillingen at han ytte størst innflytelse på kirkemusikken.

Selv om Steenberg fra i hvert fall 1913 skrev bruksmusikk for kirken, var det ikke før i 1929 etter studier av vokalpolyfoni med Jeppesen at hans syn på kirkemusikken og hans tanker om «den rene kirkestil» skulle ta endelig form. På samme tid var også den danske organisten Thomas Laub aktiv i hjemlandet med sitt prosjekt om å fornye den danske kirkemusikken med reformasjonstidens melodiske, rytmiske og harmoniske utførelse som forbilde. Kjennskapen til Laub sitt arbeid skulle være med å revolusjonere Steenberg sin innstilling til kirkemusikken. Dette kan vi se i hans behandling av salmemelodiene i sin egen koralbok, som ble utgitt posthumt i 1949. Her er det den såkalte «rene kirkestilen» som står i høysetet, og står som en slags motpol til Lindeman og Alnæs sin romantiske behandling av melodiene. I sin stilling som lærer ved Musikkonservatoriet ytte han i så måte stor innflytelse

på de neste komponistgenerasjonene, ved å innføre og undervise i kirketonal harmonisering og kontrapunktiske øvelser i Palestrina-stilen, som obligatoriske fag for alle orgelstudentene.

En norsk oratorietradisjon

I tiden fra århundreskiftet og frem til den andre verdenskrig ser vi en vekst i antall kor knyttet til kirken, med både guttekor og domkor. Flere oratoriekor blir også opprettet. Det blir også komponert stadig mer kormusikk med eller uten instrumental ledsagelse, til kirkelige sammenhenger. Vi kan finne en rekke eksempler på kantater, gjerne skrevet til spesielle anledninger, som innvielse av kirker og ulike jubileer, som blir skrevet i denne perioden.⁴³

På samme måte som med guttekorene, ser vi også en tilvekst av oratoriekor.

Oratoriekorene var en arv fra 1800-tallet som nå fikk et lite oppsving. Vi har allerede nevnt Cæciliaforeningen og Landskoret. Sammen med disse stod Holters korforening, som et av landets mest betydelige oratoriekor. Fra 1921 fikk også Filharmonisk Selskap sitt eget kor. Denne tilveksten av nye kor foregår ikke bare i Norge, men i resten av Norden og store deler av Europa for øvrig. Dette skjer parallelt med den kollektivt økende interessen for musikken til Händel og Bach, da særlig deres oratorier. Det var ikke før ved århundreskiftet at den fullstendige notesamlingen av Bach sine verker – *Gesamtausgabe* – forelå. Mange av hans verker var derfor fortsatt ukjente for publikum, og kunne med stor glede oppføres for første gang her i Norge.⁴⁴

Ettersom årene gikk ble det stiftet enda flere oratoriekor i flere norske byer. Dette påpekes av Vollsnes (red.) i *Norges musikkhistorie*, som trekker en linje til Leipzig: «Med årene vokste det også frem store oratoriekor i andre norske byer, der Sandvolds elever eller hans norske studiekamerater fra Leipzig-tiden bygde opp et aktivt musikkliv med Thomaskirken i Leipzig som forbilde.»⁴⁵ Av de norske byene det refereres til, kan vi nevne Bergen, Drammen, Fredrikstad, Halden, Kristiansand, Moss, Trondheim og Tønsberg.

Utviklingen som har foregått siden slutten av 1800-tallet, med opprettelsen av kor og interesse for Bach og større vokalverk, har nå kulminert til det som blir omtalt som «en norsk oratorietradisjon», som tar form utover 30-tallet. I den norske oratorietradisjonen finner vi verker i tradisjonell romantisk stil. Dette gjelder blant annet Islandsmoen sine oratorier *Israel i fangenskap* (1931), *Heimatt frå Babel* (1934) og hans *Requiem* (1943). I tillegg kan vi

⁴³ Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 197–198.

⁴⁴ Baden 1995, s. 104.

⁴⁵ Vollsnes (red.) 2000, bnd 4, s. 200.

trekke frem Arild Sandvold sin *Kantate ved Det Norske Misjonsselskaps 100-års jubileum* (1942).

Som en fellesnevner for verkene i den norske oratorietradisjonen ser vi omfanget og besetningen. Komponistene skrev i hovedsak verk av større omfang for kor og orkester, gjerne også solister og orgel i tillegg – mangfoldet i det musikalske uttrykket preger også oratoriene. I tillegg til dette ser vi en annen fellesnevner for mange av verkene som ble skrevet: den norrøn tematikken. Dette kom særlig til syne i forbindelse med Olavsjubileet i 1930, med Irgens-Jensens *Heimferd* og Eggens *Kong Olav*. Disse ble toneangivende for flere av de kommende verkene. Tre år tidligere fikk vi også urfremføringen av David Monrad Johansen sitt monumentalverk *Voluspaa* med sin åpenbare norrøne tematikk. Monrad Johansen må også ha vært toneangivende for denne retningen, både ved sitt verk og sine uttalelser om det norrøne i musikken, som vi var inne på. I årene som gikk vedvarte denne interessen for det norrøne i musikken, og vi fikk flere verker, som *Draumkvedet* (1937) av Sparre Olsen, *Sveinung Vreim* (1938) av Klaus Egge og *Messe på Olavsdagen* (1948) og *Te Deum* (1945) av Ludvig Nielsen. I tillegg har vi verkene til Geirr Tveitt fra denne perioden, som bygger så å si utelukkende på denne tematikken.⁴⁶

En kort oppsummering

Som vi har sett, var det norske musikklandskapet etter Grieg forankret i «gullalderen» i lang tid. Det var den tradisjonelle romantiske stilretningen som var regjerende, både blant den skrevne og den fremførte musikken i landet. Samtidig lå utdanningstilbudet innen musikk på et nokså grunnleggende nivået. Dette var noe av bakgrunnen for de konservative holdningene vi så mot de nye stilretningene som begynte å vise seg i det norske musikklivet på denne tiden. Etter hvert som tiden gikk ble utdanningstilbudet utbedret, noe som blant annet førte til en styrking av rollen som kirkemusiker. Flere nordmenn reiste til utlandet for videre komposisjonsstudier. Her fikk de inspirasjon og mer kunnskap om hva som fantes av nye musikalske stilretninger på kontinentet, som de tok med seg tilbake til Norge.

Av de moderne stilistiske retningene var det først og fremst den impresjonistiske og den atonale retningen som ble interessant her i landet. Disse kom til uttrykk gjennom flere norske komponister, blant annet Hurum, Kleven og Valen. Også Monrad Johansen og Hall gjorde seg fremtredende for utviklingen av denne moderne musikken i Norge. I tillegg ser vi

⁴⁶ Hansen 2013, s. 179.

et innpass av den neoklassiske retningen, samtidig som folkemusikken fortsatt var et frodig inspirasjonsgrunnlag for komponistene. Det ble også et fokus på «den norrøne tone», i musikken. Denne må imidlertid først og fremst betraktes som en ideologisk retning.

Endringene som skjer i kirken på denne tiden er i prinsippet de samme som de som foregår i musikklivet for øvrig, men i langt mer moderate trekk. Den nye koralboken fra 1926 ble toneangivende som den nye standarden i kirkesangen, og stakk seg frem med et langt større mangfold i det stilistiske uttrykket enn tidligere koralbøker. I tillegg blir Per Steenberg og «den rene kirkestil» en ny og fremtredende retning innen den norske kirkemusikken. Dette tjente som et ideal blant den skrevne og den fremførte musikken, og står, i motsetning til det samtidige romantiske uttrykket, som en arkaisk og tilbakeskuende stil.

Vi ser også en økt aktivitet i den fremførte kirkemusikken. Interessen for Bach og de store oratorieformene lå i tiden, og kirken ble brukt i større og større grad til konsertvirksomhet. Det vokste også frem flere norske kor i denne perioden, blant dem flere oratoriekor. Cæciliaforeningen ble et av de mest betydningsfulle, med den ruvende kirkemusikeren Arild Sandvold som dirigent. Repertoaret var, på samme måte som i det verdslige musikklivet, preget av mangfold.

Det ble også skrevet flere norske oratorier, flere av dem med norrøn tematikk. Dette ser vi særlig i sammenheng med Olavsjubileet i 1930, og interessen for «den norrøne tone», som delvis skrev seg fra tidens debatt om det nasjonale i musikken. Vi så Monrad Johansen som en fremtredende skikkelse her.

Gjennom denne perioden har Sigurd Islandsmoen vokst, fra å være en ungdom til å bli en godt voksen mann. Han har fått seg en utdanning, jobb, kone og barn, og har hele tiden vært aktiv i musikklivet. Spørsmålet blir da hvilken rolle Islandsmoen spilte i musikklivet, og hvor han plasserer seg i dette mangfoldet. På hvilken måte var han aktiv, og hvordan fremstod Islandsmoen som komponist og person? Dette, sammen med spørsmål om hva som kjennetegner tonespråket han, blir tema for oppgavens neste kapittel.

KAPITTEL 2 – SIGURD ISLANDSMOEN

Oppveksten i Valdres

I den sørlige delen av Valdres, som en åpning i dalen, ligger det lille tettstedet Bagn. Dersom du følger den strie elva Begna en halv mil sørover herfra, gjennom noen svinger med hvitbrusende stryk, kommer du til et rolig elveleie hvor dalen har blitt trangere. I enden av dette leie ligger Dølven grendeskole hvor lærer Ole Thorsrud bor i etasjen over skolens eneste klasserom. Som nærmeste nabo ligger et gårdstun med flere små bygninger og en grønn jordlapp som snart skal slås. Det nærmer seg slutten på sommeren, og Islandselva renner ikke like kraftig nå som i mai, da alt smeltevannet fra åsen kom, men den akkompagnerer likevel hverdagen på Islandsmoen med sitt raslende liv, dag som natt. Den 27. august 1881 fødte mor Ingebjørg en gutt som skulle bli den yngste i søskenflokket på ni. Gutten kom nest etter søsteren Sigrid som ble født 1879, men som døde to år etter. Gutten ble kalt Sigurd.

Når en levde på en gård i en liten bygd i Norge på slutten av 1800-tallet, måtte man klare seg med det lille man hadde. I 1865 hadde gården en hest, sju naut, elleve sauer, ni geiter og en gris, og etter matrikkelregistreringen i 1866 ble gården registrert med ni mål noe skarp åker og 36 mål magert slåtteland.⁴⁷ Å drive en gård var ressurskrevende, og det krevde mye og hardt arbeid fra alle i familien. Men som ung var Sigurd svak, liten av vekst og var mye syk. Han skal også ha utviklet seg sakte rent kroppslig, og vokste helt frem til han var i trettiårene. I tillegg til dette var han også plaget av hudeksem. Dette gav han sår og blemmer som kunne være til hinder for arbeid. Han var derfor dårlig egnet til det praktiske gårdsarbeidet, og fikk heller enklere og andre type jobber, som å gjete dyra. Det var imidlertid andre områder han kunne hevde seg på – musikken fikk tidlig en sentral plass livet til den unge gutten.

Gjennom hele oppveksten var Sigurd omgitt av musikk i hjemmet, og det var folkemusikken og salmesangen som stod sterkest i den daglige musiseringen. Folkemusikken hadde også vært en viktig del av flere av hans forfedre. Foreldrene Trond Hansson Islandsmoen (1839–1915) og Ingebjørg Olsdatter, f. Tambugarden (1839–1928) var begge svært musikalske og overførte musikaliteten på barna. Far Trond, spilte flere instrumenter, blant dem fløyte og langeleik. Langeleiken hadde han arvet fra sin mor Marit (1804–1893), som igjen hadde arvet den fra sin far, Trond Mikjelson Bangsbrøtin (1765–1855). Han var en

⁴⁷ Gjermundsen 1988, s. 414.

kjent spelemann i sin tid, og ble anerkjent for sitt talent. I O. K. Ødegaard sin bok *Gamalt frå Valdres* blir han omtalt kort: «Han Trond var langleikspelar i Sørre Aurdal, og den beste dei hadde hatt der i bygd». ⁴⁸

Mor Ingebjørg sang mye, og hun var kjent for å kunne mange salme- og folketoner. Dette var noe som hun også sannsynligvis hadde fra sitt hjem.

Etter hvert som Sigurd sine søsken ble eldre var det flere av dem som også utmerket seg musikalsk. Den eldste broren Hans, som var 14 år eldre enn Sigurd, ble organist i Bagn og Reinli kirke. Han hadde et tydelig talent for musikk, og det ble sagt at han kunne ha tatt musikken like langt som Sigurd, hadde han bare fått utdannelsen. Han virket også som leder for Hølera Hornblåserforening, som var den første hornmusikken i Sør-Aurdal kommune. Senere ble han leder for Bagn og Reinli Strykeorkester gjennom mange år. Den tolv år eldre broren Martin, var sanginstruktør, og er faktisk blitt omtalt som den mest musikalske i hele søskenflokk. ⁴⁹ Sigurd hadde også tre søstre, Kari og tvillingene Marit og Tonetta, som var flinke sangere, slik som moren. Kari spilte dessuten fele. Til slutt gjenstår hans to brødre Ole og Olaus som ikke har blitt omtalt som spesielt musikalske, men dyktige på sine områder. Ole ble kjøpmann og drev butikk på Bagn, mens Olaus ble folkeskolegrunnlegger, museumsgrunnlegger og stortingsmann. Han var dessuten leder for Noregs Mållag, og la ned et stort arbeid for å skrive ned og bevare lokalhistorie og kultur.

Kanskje var det på grunn av Sigurd sine fysiske dårlige forutsetninger for å drive gårdsarbeid at han fikk støtte fra familien til å drive såpass mye med musikk i barndommen. Han var også yngst og ingen naturlig arvtaker av gården, og heller ingen *nødvendig* deltager i arbeidet ettersom han hadde så mange eldre søsken. Sigurd kunne være med på det han fikk til, og ellers drive på med sitt.

Det første «instrumentet» Sigurd hadde var en fjøl med påmalte tangenter. På dette kunne han «spille» og fantasere frem tonene inni seg. Han drømte seg ofte bort der han satt, og en sommer da de var på setra fant moren hans syngende og «spillende» på fjøla. Dyra hun hadde bedt han om å gjete, hadde han glemt. Senere, da Sigurd var 8 år gammel, fikk han et klaviatur med lyd i. Dette var det onkelen hans hadde ordnet til han, håndlaget i tre. Dette harmoniet øvde han mye på, og det ble en kjær gjenstand for han. Ettersom instrumentet var tilpasset størrelsen på en 8-åring, fikk han senere et mer anvendelig fabrikkprodusert trøorgel

⁴⁸ Ødegaard 1997, s. 70.

⁴⁹ Bråten 2014, s. 6.

i gave av søsknene. Han fikk nok også tilgang på orgelet i Bagn kirke til øving, men beltrøeren «Hans feier» var nok neppe like tilgjengelig.⁵⁰ I tillegg til orgel spilte han også både ess-kornett og cello.

Ved siden av familien hadde Sigurd flere rundt seg i nærområdet som beriket han musikalsk. En av disse var lærer Thore Aaberg, som dirigerte Hølera og Dølven Sanglag. Også lærer og kirkesanger i Bagn, Jens Eriksen, hadde Sigurd mye kontakt med som ung. I tillegg til disse kjente han en mann som bodde et lite stykke unna, i Lindelien. Han var bydgespillemann og ble kalt «Lissen». Gjennom han var det folkemusikken som ble mest levende.⁵¹

Det var gode forutsetninger hjemme på gården for Sigurd til å utvikle seg musikalsk. Søskenflokket var også en handlekraftig gjeng, og engasjerte seg i det lokale kulturlivet. Sammen lagde de en strykekvartett, som etter hvert økte besetningen med musikere fra gårdene i nærheten. Til slutt hadde strykekvartetten utviklet seg til et lite orkester, med Sigurd som dirigent. Her spilte han også litt cello når det trengtes.

Utdanning – Kristiania og Elverum

Etter flere år med erfaring og øving, og med en glødende interesse for musikk, søkte han seg inn på Musikkonservatoriet i Kristiania i 1901. Da var han blitt 20 år gammel, og så kanskje for seg en fremtid med musikk som hovedgeskjeft. Han kom inn, og reiste ned til byen via en lang rute med hest, dampbåt, tog og resten til fots. Det var orgelspill, og sannsynligvis harmonilære og kontrapunkt, som stod på timeplanen, og blant lærerne hadde han Gustav Frederik Lange. Islandsmoen trivdes godt på Konservatoriet, men faren hans var litt kritisk. Han hadde en klar mening om at Sigurd måtte få seg en skikkelig utdanning som kunne gi han en jobb med lønn nok til å kunne brødfø han og en fremtidig familie. Etter farens råd valgte han å avslutte studiene ved konservatoriet i 1902 etter bare ett semester, og søkte seg heller inn på lærerskolen på Elverum.

Islandsmoen reiste den lange veien tilbake fra byen. Da han omsider kom over åsen ved Leirskogen kunne han endelig se gården Islandsmoen ligge der nede i dalen. Det var på dette tidspunktet at han fikk idéen til den melodien som han tonesatte Jørgen Moe sitt dikt med – sangen han ble aller mest kjent for – «Det lysnet i skogen».

⁵⁰ Bråten 2014, s. 12.

⁵¹ Hermundstad 1965, s. 182.

Selv om han sluttet på Konservatoriet la han ikke musikken på hylla. Utpå sommeren i 1902 fikk han nemlig et spilleoppdrag som var langt mer staselig enn han var vant med. Det skulle arrangeres ungdomsstevne i Bagn, og til denne anledningen hadde Islandsmoen invitert den kjente sangeren Thorvald Lammers, som også underviste på Konservatoriet. Islandsmoen akkompagnerte på orgel mens Lammers stod og sang fra galleriet i Bagn kirke. Han var nok både stolt og ærefryktig der han satt og spilte med den store sangeren.⁵²

Da høsten kom reiste han til Elverum. Her ble han i to år, og avla sin eksamen våren 1904. På spørsmål om han hadde gode musikklærere på skolen svarte han: «Båe lærarane gav meg fri dei timane».⁵³ Han flyttet tilbake til Valdres hvor han fikk jobb som lærer i en kombinert stilling, og virket dermed både ved skolen i Garthus og på Dølven – gården Islandsmoen sin nærmeste nabo. I tillegg til lærerjobben fikk han også jobb som organist i Bagn kirke i 1905, delvis sammen med broren Hans.

Som aktiv organist var han nødt til å øve for å holde ferdighetene intakt. Han kjøpte seg derfor et større orgel med pedaler og to manualer som han hadde stående på Islandsmoen. Dirigentvirksomheten lot han heller ikke hvile. Han tok over det lille koret Hølera og Dølven Sanglag, som ble ledet av lærer Thore Aaberg. I tillegg stiftet han et eget sanglag i Bagn i 1904. Med disse to korene hadde han nok å gjøre, og de øvde mye sammen. Det gikk mye tid til øving, og ikke minst til reising mellom øvelsene og hjemmet, for han – han måtte naturligvis gå frem og tilbake dit han skulle.

Senere ble Islandsmoen en av hovedmennene bak Valdres Sanglag. Selve sanglaget ble stiftet i 1908, men opptakten begynte i 1906 på en fest på Fjellheim i Bagn. Her ble det enighet om å samle alle kor i Valdres til et Sangerforbund på et sangstevne, utpå våren. Stevnet ble avholdt den 26. mai 1907 på Fjellheim i Bagn, hvor Islandsmoen dirigerte sine to kor. Etter stiftingen i 1908 ble det utlyst en konkurranse om å skrive en sang til sanglaget. Teksten, skrevet av sakfører Aagaard fra Odnnes, ble tonesatt av Sigurd, og fikk navnet «Sangen». Den ble sunget mye på sangstevner både i Valdres og i Land.⁵⁴

I perioden mellom 1904–1909 hadde Islandsmoen mange jern i ilden, og mye av tiden hans gikk til musikalsk arbeid, enten det var spill til gudstjeneste, dirigering eller egenøving. En viss musikalsk aktivitet var det også i lærerjobben. Likevel hadde han nok større ambisjoner innen musikken, og så kanskje ikke for seg å bli boende i bygda for all tid. I 1909

⁵² Bråten 2014, s. 12.

⁵³ Hermundstad 1965, s. 83.

⁵⁴ Opheim 1968, s. 485–486.

reiste han derfor tilbake til Konservatoriet i Kristiania. Nå gjennomførte han et helt studieår, fortsatt blant annet med læreren Gustav Frederik Lange. Dette året studerte han komposisjon med harmonilære, kontrapunkt og musikalsk formlære, og fikk oppført en strykekvartett på en musikkafte i 1910.⁵⁵ Han uttalte i ettertid at han så på undervisningen med Lange som den mest grunnleggende.⁵⁶ Det kan tyde på at dette var et fruktbart år for han.

Etter hans andre studieopphold ved Konservatoriet flyttet Islandsmoen til Gjøvik i 1910. Her fikk han jobb som folkeskolelærer, en stilling som innebar fire timer sangundervisning hver dag. Blant kollegene ble han kjent med sin fremtidige kone, Ragna Eger (1881–1961). Han engasjerte seg tidlig i kor- og orkestervirksomheten i byen. Blant annet tok han over ledelsen av Gjøvik Håndverkeres Sangforening og Gjøvik Bys Vels Musikkorps.

Islandsmoen var blitt 28 år gammel, og hadde gjennom mange år holdt et høyt musikalsk aktivitetsnivå samt fått formell skoloring fra Konservatoriet. Men dette var ikke nok til å mette ambisjonene han hadde for seg selv. Med en jobb og en stabil tilværelse på Gjøvik var det derfor kanskje drømmeren og idealisten Sigurd Islandsmoen som plana å reise til Leipzig for å studere komposisjon ved Konservatoriet.

Tiden i Leipzig

Uten å kunne språket og uten et sted å bo reiste Islandsmoen til Leipzig i april 1912. De eneste erfaringene han hadde fra bylivet var fra Kristiania og Gjøvik. Slik var vel antagelig situasjonen for mange andre av de norske studentene som hadde studert i Leipzig tidligere. Byen, og miljøet rundt Konservatoriet, må også ha vært kjent med denne problemstillingen, at det kom utenlandske studenter med høye ambisjoner – uten husrom eller språkkunnskaper – fra hele Europa. Det var kjent at en lett kunne skaffe seg husrom i nærheten av Konservatoriet, og blant utleierne kunne en få hjelp til språkopplæringen, om en betalte litt ekstra.

Islandsmoen ble tatt opp ved universitetet den 24. april 1912. Han viste gode håndverksmessige evner og steg raskt opp i gradene i undervisningen. Etter hvert ble han tatt opp i Max Reger sin komposisjonsklasse. Han var, så vidt kjent, den eneste norske studenten Reger hadde. I tillegg til komposisjon, studerte han klaverspill med Oswin Keller, og

⁵⁵ Lindeman 1976, s. 37–38.

⁵⁶ Bråten 2014, s. 7.

orgelspill med musikkdirektør Heynsen. To av Sigurd sine medstudenter var tsjekkeren Jaroslav Kvapil (1892–1958) og Aarre Merikanto (1893–1958), en sønn av den finske komponisten Oskar Merikanto (1868–1924).⁵⁷

Den musikalske påvirkningen han fikk i Leipzig kom naturligvis ikke bare gjennom Konservatoriet. Gjennom studiet fikk han også fribillett inn til orkesterprøvene med Gewandhausorkesteret ledet av den berømte dirigenten Arthur Nikisch.⁵⁸ Han møtte også organisten Karl Straube, som allerede er nevnt flere ganger, og hørte han spille både til gudstjeneste og konsert. Islandsmoen var en stor beundrer av Straube sin musikalitet og hans tekniske spilleferdigheter.⁵⁹ På de mange fredagskonsertene kunne han høre Straube sitt spill, sammen med flere av de andre studentene fra Konservatoriet som også pleide å komme. Som regel satt da studentene ved siden av hverandre og hadde med seg partiturene som de så i, mens Straube spilte.

Flere av de formelle og tekniske detaljene rundt Islandsmoen sitt studieopphold er godt dokumentert, men mange var i ettertid selvfølgelig nysgjerrige på hvordan han selv opplevde tiden i Leipzig. Mange oppfordret han til å skrive om det, men dette ble aldri noe av. Alt av minner og erindringer fra studietiden er derfor blitt muntlig overlevert. En person som stikker seg ut her er en av Islandsmoen sine elever fra Moss, Jan Elgarøy (1930). De to ble gode venner, og holdt kontakt gjennom hele livet. Til Elgarøy fortalte Islandsmoen mye om tiden i Leipzig.

De sterkeste minnene han hadde fra studietiden omhandlet undervisningen og særlig læreren Max Reger, som gjorde sterkt inntrykk på han. I samtiden var Reger en anerkjent komponist i Tyskland og Europa for øvrig. Islandsmoen fortalte hvor imponert han hadde blitt av den enorme arbeidskapasiteten til Reger. Han var alltid opptatt med noe. Dette er også synlig på hans store produksjon over et såpass kort liv – Reger ble drøyt 43 år gammel. Studentene kunne ofte se han på hovedjernbanestasjonen i Leipzig mens han satt fordypet i en komposisjon eller opptatt med korrekturlesing på et av sine partiturer. For Islandsmoen og medstudentene arbeidet Reger tilsynelatende uten pause. Han hadde også evnen til å oppfatte musikken nærmest spontant når han leste et partitur, og forstod straks hva det dreide seg om. Også Reger som utøver gjorde inntrykk. Han var en fremragende pianist, og brukte naturligvis pianoet som hjelpemiddel i undervisningen. Da kunne han bladspille

⁵⁷ Tandberg 2004, s. 651.

⁵⁸ Hermundstad 1965, s. 188.

⁵⁹ Tandberg 2004, s. 660.

orkesterpartitur av svært høy vanskelighetsgrad for studentene. Men hvis han ble bedt om å spille orgel for dem, svarte han at det overlot han til Straube.

For Reger var det viktig at studentene hadde gode ferdigheter i harmonilære, kontrapunkt og formlære. Dette var et absolutt krav for å bli tatt opp til komposisjonsundervisningen hans. Han mente det var de grunnleggende disiplinene innenfor komposisjon som dannet basisen for utviklingen av det personlige tonespråket til studentene. Når ferdighetene var dokumentert, var det den kompositoriske idéen og utførelsen av den som stod i sentrum. Reger kunne komme med forslag til forbedringer og alternative løsninger til studentene, særlig med tanke på orkestreringen. Han var også sjelden opptatt av detaljene og reglene i den grunnleggende satslæren og at disse ble gjort helt korrekt, så lenge det underbygde den kompositoriske idéen.

Reger skrev musikk med et vidt spenn i uttrykket. Som kjent var han meget opptatt av Bach, og skrev mye av orgelmusikken sin, på mange måter, med Bach som ideal. Han var også opptatt av samtidsmusikken, og uttrykket stor respekt og begeistring for Debussy. For Schönberg, derimot, var begeistringen mindre, og i en undervisningstime ble Islandsmoen vitne til at Reger fikk se et partitur med Schönberg sin fritonale musikk. Etter en kort stund hadde han kastet partituret bort i en krok, i full forakt for denne måten å skrive musikk på.⁶⁰

Som noen siste personlige minner Islandsmoen hadde av Reger, var at Reger alltid var å se med en sigar i munnen, og omgitt av røyk. Dette gjaldt overalt, enten det var i inngangshallen til Konservatoriet, i undervisningen eller hvis de møttes på gaten. Han mintes også at Reger hadde en forkjærlighet for varm sjokolade, som han gjerne fikk en av studentene til å hente på kanner ved den nærmeste kaféen, så de kunne drikke i timene. Det er også allment kjent at Reger var glad i alkohol. Om dette fortalte Islandsmoen lite. Han nevnte det kun én gang overfor Elgarøy at han aldri hadde sett Reger i påvirket tilstand.

Mot slutten av studieåret avla Islandsmoen eksamen i klaverspill, orgelspill og komposisjon. Til sistnevnte fikk han oppført sitt eget verk *Norsk Overture*. Som en «premie» fikk han i gave Eulenburgs lille orkesterpartiturutgave i skinninnbinding, av Mendelsohns *Skotske og italienske symfoni* av rektoren ved Konservatoriet, justisråd dr. Paul Röntch. Han fikk også vitnemål med tilbakemelding fra sine tre lærere i deres respektive fag, gjengitt under i oversettelse av Elisabeth Sparstad⁶¹:

⁶⁰ Tandberg 2004, s. 659.

⁶¹ Bråten 2014, s. 10–11.

Pianospill. Herr Islandsmoen interesserte seg først for grunnprinsippene i den kombinerte vekt og fingerspill, gjorde seg fortrolig med tilsvarende øvelser og utvidet og befestet sine tekniske ferdigheter frem til skalaen og enklere akkordpassasjer. Hans musikalske begavelse overstiger de tekniske ferdigheter betydelig. Han spilte etyder av Czerny, op. 299 og Berlini, op. 100 og G-dur sonaten av Beethoven, op. 49 til min tilfredshet.

Oswin Keller.

Orgelspill. Herr Islandsmoen har bedrevet orgelspillet med alvorlige og fremgangsrike bestrebelse. På dette grunnlaget er han i løpet av det ene øvingsåret nådd så langt at han nå kan ta fatt på studiet av større og store foredragsstykker.

Musikkdirtør Heynsen.

Musikkteori og komposisjon (hovedfag). Har gode evner. Har arbeidet flittig og oppnådd tilsvarende pene resultater. En ouverture av ham kom under den offentlige eksamen til oppførelse.

Reger.

Tilbakemeldingen Islandsmoen fikk av Oswin Keller i pianospill kan danne en viss forståelse av hans tekniske ferdighetsnivå. At hans «musikalske begavelse overstiger de tekniske ferdighetene betraktelig» kan tyde på at han ikke akkurat var noen virtuos. Likevel er det rimelig å tro at han var en habil instrumentalist, ettersom han spilte G-dur sonaten fra Beethovens op. 49 til Kellers tilfredshet. Vurderingen til Heynsen i orgelspill er vag, og gir lite informasjon om Islandsmoens ferdighetsnivå. Ut ifra det han skriver, forbedret Islandsmoen seg mye gjennom året, men mer nøyaktig hvilket nivå eller hvilke stykker han spilte skriver han ingenting om. Tilbakemeldingen til Reger er kortfattet, men positiv. Også i dette faget har Islandsmoen tydeligvis gjort en god innsats.

Den 15. mars 1913 endte Islandsmoen sine studiedager i Leipzig. Studieoppholdet må utvilsomt ha vært givende for han, og han funderte på tanken om å reise ned igjen senere for å studere mer.

Tilbake på Gjøvik

Islandsmoen kom tilbake til Gjøvik høsten 1913, og gikk i gang med sitt arbeid igjen. Han hadde tanker om å forbedre hele byens musikkapparat. Med dette mål for øyet tok han initiativet til stiftelsen av et musikalsk selskap. Noe av hensikten var å få til en større

sammenslutning og en fastere ledelse innen musikklivet i byen, hvor opplæring skulle prioriteres. De unge måtte tilbys undervisning i musikkteori og harmonilære og de voksne måtte lære å bruke stemmer og instrumenter riktig.⁶²

Han sa seg villig til å overta undervisning og administrasjonen i selskapet gratis, mot at økonomiske midler for dekking av foredragsholdere, lærere og instruktører ble bevilget. En sum på 1000 kroner fra kommunen og brennevinsslaget mente han var nok. Han hadde klare planer for hvordan byens musikkonstellasjoner skulle se ut: et mannskor, et blandet kor, et guttekorps på 40 og dertil byens orkester.⁶³ Han hadde dessuten planer om å opprette et janitsjarkorps på 20 mann, da samarbeidet mellom Byens Vel og musikkorpset ikke hadde vært så godt.

I selskapet skulle det dannes et hovedstyre som skulle sette opp program for året og forvalte økonomien, og det ble også tilsluttet en dramatisk avdeling til selskapet. Selskapet ble et vellykket tiltak noe som førte til en blomstringstid for musikklivet i byen. Islandsmoen er omtalt i boken *Gjøvik bys historie*, hvor det avsluttes slik:

Det tegnet seg til å bli en ærerik periode for byens musikkliv. Og når Gjøvik seinere fikk ord for å være musikkbyen blant norske småbyer, kan det først og fremst føres tilbake til det grunnleggende arbeidet Sigurd Islandsmoen la ned her.⁶⁴

Etter noen år på Gjøvik, fikk Islandsmoen stillingen som organist i Moss kirke, noe han takket ja til. Han flyttet aldri tilbake til Gjøvik, men opprettholdt et godt forhold til byen. I 1938, etter en konkurranse om å skrive en sang til byen, vant Elise Fliflet med sin tekst, som Islandsmoen tonesatte på oppdrag fra kommunen. Han ble også invitert som hedersgjest under Gjøvik bys 100-års jubileum i 1961. Islandsmoen ble også beæret med «Sigurd Islandsmoens veg», som går mellom Amrudvegen og Harmonien på Almsfeltet litt utenfor byen.

Islandsmoen flyttet fra Gjøvik til Moss i 1916. Samme år døde Max Reger, og Sigurd reagerte med sorg og skuffelse. Tankene om å reise tilbake til Leipzig slo han nå fra seg.⁶⁵

⁶² Mollgard 1961, s. 294.

⁶³ Mollgard 1961, s. 294.

⁶⁴ Mollgard 1961, s. 294.

⁶⁵ Tandberg 2004, s. 660.

Moss – dirigent, organist og lærer

Med en fast organiststilling, og kjæresten Ragna med, hadde han sannsynligvis bestemt seg for å slå rot i Moss. Han ville slå seg til ro og skape seg et livsverk, og han begynte så fort han kom. Da overtok han ledelsen for Moss Sangforening etter Karl Billington.

Sigurd og Ragna giftet seg i 1919. Samme år kjøpte de seg et hus i Herfordtsgate på Skarmyra. Herfra hadde han gangavstand inn til kirken, og sentrum for øvrig. I andre etasje hadde han arbeidsrommet sitt hvor komposisjonsarbeidet foregikk. Med huset fulgte også en liten hage som Ragna holdt frodig med frukt og grønsaker. Gresset var det Sigurd som slo – med ljå. Sammen fikk de barna Randi Ingebjørg (1920–2004) og Per (1922–1989).

Ragna ble Sigurd sin viktigste støttespiller. Hun var flink til å holde hjemmet ryddig og møblert, og stod for bevertning når som helst på døgnet når Sigurd tok med seg musikkvenner eller andre kjente hjem. Siden Sigurd ikke var den mest praktisk anlagte, og dessuten svært opptatt med sitt arbeid, var det Ragna som ble ansvarlig for husholdningen og for vedlikehold av huset. Det er også blitt fortalt at Ragna var den som bar handleposene de gangene hun og Sigurd var inne i byen for å gjøre ærend. Han måtte ha begge hendene ledige – en til å svinge spaserstokken og en til å løfte på hatten for å hilse på kjente og ukjente.⁶⁶

Etter å ha bodd og jobbet i Moss noen få år, var Islandsmoen blitt bedre kjent med byens folk og musikkliv. Han dirigerte som sagt sangforeningen, men han var interessert i å stable på beina et enda større kor med et høyere nivå og bedre repertoar. Derfor begynte han å samle inn og verve sangere fra andre kor i byen i tillegg til Moss Sangforening. Han hentet medlemmer blant annet fra kirkekoret, det tidligere Holstekoret og koret Brage. Til sammen ble dette et større kor som ble stiftet i 1920, og fikk navnet Moss Korforening. Sammen med Moss Korforening holdt Islandsmoen jevnlig konserter. Ofte holdt de på med stoff av enklere grad, men omtrent annethvert år dro de i gang med et prosjekt av større omfang. Det var gjerne oratorier eller andre korverk av samme vanskelighetsgrad. Til sammen var Islandsmoen med å oppføre 49 storverk med koret. Blant dem var Cherubinis *Requiem* i c-moll, Händels *Messias* og Max Bruchs *Sangen om klokken*.⁶⁷ Han benyttet også koret til oppførelsen av egen musikk. Hans første oratorium *Israel i fangenskap* (1931) ble tilegnet koret, og til dette prosjektet leide han inn Filharmonisk Selskaps Orkester. Han fikk også

⁶⁶ Bråten 2014, s. 31.

⁶⁷ Andre storverk det er kjent ble oppført, var Händels *Judas Maccabeus*, Haydns *Årstidene* og *Skapelsen*, Mendelssohns *Elias*. Informasjon hentet fra Sandvold 1943, s. 4.

fremført sitt andre oratorium, *Heimatt frå Babel* (1934) og sin *Missa Solemnis* (1954), med hjelp fra koret.

Moss Korforening ble et virksomt kor, og et av Islandsmoens viktigste beskjeftigelser. Konsertvirksomheten begrenset seg ikke bare til tettstedene og byene i Østfold, men også i Vestfold og Oslo. I *Moss bys historie* kan vi lese: «[...] det var Moss Korforening som lå Islandsmoens hjerte nærmest, for bare de kunne fremføre ‘hans’ musikk.»⁶⁸ Av alle ensembler han arbeidet med og ledet, kan en derfor påstå at Korforeningen ble det viktigste for han. Det ble et viktig verktøy for å få hans egen musikk oppført.

Etter hvert som korforeningen hadde virket noen få år, var Islandsmoen interessert i å utvide sine musikalske bedrifter i byen, men nå med orkesteret for øyet. I 1924 skulle Moss Korforening sette opp Händels oratorium *Judas Maccabeus*. For denne anledningen samarbeidet Islandsmoen med Oscar Ørmen og hans orkester. Ørmen var klarinettist og hadde noen år tidligere startet et lite orkester med ni strykere og seks blåsere, som gikk under navnet Klang. Under prøvene til oratoriet skjønnte Islandsmoen at orkesteret var for lite, og hentet derfor inn flere krefter blant byens musikere. Det fantes nemlig et annet orkester i byen, kalt Seljeviks Orkester, ledet av Osvald Seljevik (1891–1976). Seljevik kom fra Halden og slo seg ned i Moss i 1917 sammen med sin kone Bergljot. Hun var pianist, og sammen spilte de musikk til stumfilmene som ble vist, ved to av byens kinoer. De spilte også flere konserter rundt om i byen, samt i flere andre av byene i Østfold. Seljevik ble også en travel dirigent med flere ensembler å lede.⁶⁹

Oppførelsen av *Judas Maccabeus* ble en suksess, og under to måneder etter, samlet Islandsmoen medlemmer fra både Ørmen og Seljevik sine orkestre, sammen med flere andre musikere, til et konstituerende møte for å danne sitt eget orkester: Moss Orkesterforening.

Islandsmoen gjorde seg svært aktiv som dirigent i sine første år i byen. I tillegg til de nevnte, hadde han også den musikalske ledelsen for, og var en av initiativtakerne bak Moss Ungdomskorps fra 1925. Han dirigerte også Moss Skolemusikkorps mellom 1924–1945, og la ned mye arbeid for flere av byens andre korps. Fra 1937 ledet han Moss Arbeidersangforening, og i 1947 stiftet han Islandsmoen Mannskor. Dette koret ledet han frem til sin død, og det eksisterer den dag i dag. Med dette koret sitt fikk han oppført mange av sine egne komposisjoner og arrangementer for mannskor. På det meste dirigerte

⁶⁸ Ringdal 1994, s. 208.

⁶⁹ Ringdal 1994, s. 207–208.

Islandsmoen sju kor og orkestre, og på dager som 17. mai var han travelt opptatt fra tidlig om morgenen til sent på kvelden. Da fartet han fra det ene dirigentoppdraget til det andre, ikledd sangerlue og gabardinkappe, mens han bar på en slitt notemappe.⁷⁰

Sammen med Islandsmoen ble den nevnte fiolinisten Seljevik en viktig drivkraft for byens musikkliv. Selv om begge dirigerte flere ensembler, var de på ingen måte konkurrenter, men samarbeidet til tider svært tett. Seljevik var for eksempel førstefiolinist og konsertmester i Moss Orkesterforening mens Islandsmoen dirigerte, og flere av musikerne i Seljeviks Orkester spilte i orkesterforeningen. Med et slikt nært samarbeid hadde de to god oversikt over hvilke krefter som fantes i musikklivet i Moss. Dette styrket dem begge og gjorde at de fikk utrettet mye. Dette påpekes ettertrykkelig av Ringdal i *Moss bys historie*: «Det er hevet over enhver tvil at Seljevik og Islandsmoens virksomhet førte til en intens musikalsk blomstring i byen. Sammen oppnådde de kanskje langt mer enn de ellers kunne ha fått til hver for seg.»⁷¹

Som vi har sett, var dirigentgjerningen en stor del av Islandsmoen sitt musikalske virke. Han arbeidet både med amatører og profesjonelle – fra Moss Ungdomskorps til Filharmonisk Selskaps Orkester. Under øvelsene kunne han være både skarp og ironisk, og i så måte streng med musikerne for å få fremførelsen slik han ville. Men han ble i tillegg oppfattet som både lun og omgjengelig.⁷²

Islandsmoen var naturligvis også aktiv som organist, både med spilling, undervisning, sensorarbeid og forbundsarbeid. Mellom 1931–1947 var han styremedlem i Norges Organistforbund, og hadde verv som nestformann mellom 1936–1947.⁷³ Han ble også utnevnt til æresmedlem av forbundet.

Som gudstjenesteorganist ble Islandsmoen høyt verdsatt. Han spilte regelmessig til gudstjeneste, bryllup og gravferd i Moss kirke, og til bisettelse i krematoriet. Organiststillingen beholdt han til han var 80 år gammel! For han var kanskje musikken det viktigste i gudstjenesten, uten at vi skal spekulere for mye i dette. En liten anekdote, fortalt av Islandsmoens barnebarn «Vesle Sigurd», forteller i hvert fall at Islandsmoen en gang gikk ut i trappa, opp til kirketårnet, for å røyke pipe under prekenen.⁷⁴ Han var tydeligvis ikke alltid like interessert i alt som foregikk i gudstjenesten.

⁷⁰ Bråten 2014, s. 14.

⁷¹ Ringdal 1994, s. 209.

⁷² Bråten 2014, s. 15.

⁷³ Kjelsen 1954, s. 44.

⁷⁴ Bråten 2014, s. 12–13.

Islandsmoen var nok en dyktig organist. Dette er rimelig å anta basert på den skoleringen han fikk, samt den stillingen han hadde i Moss kirke gjennom så mange år. Noen stor virtuos solist var han antagelig ikke. Han skrev flere orgelverk som krever gode ferdigheter, men overlot spillingen til andre, særlig eleven Jan Elgarøy, som fremførte musikken hans både til kirkekonsserter og i radio. Ingen kilder har fortalt om Islandsmoen selv holdt orgelkonsserter.

Elgarøy fikk en spesiell plass i Islandsmoen sitt liv. Etter at Sigurd hadde flyttet til Moss ble han ettertraktet som pedagog av flere. En av elevene han hadde var guttungen Jan Elgarøy. Det var naturligvis trange kår like før, og under krigen, men undervisningen kunne ikke være gratis. Han fant imidlertid en løsning på det, ved å la faren til Elgarøy, som var skomaker, reparere skoene til familien Islandsmoen, mot at sønnen hans fikk undervisning i orgelspill og musikkteori. De to ble gode venner livet ut, og Elgarøy brukte Islandsmoen som en slags musikalsk mentor.⁷⁵ Han rådførte seg med Islandsmoen så lenge Islandsmoen levde, selv om Elgarøy til slutt overgikk læreren både med tanke på musikalsk skolering og tekniske spilleferdigheter.

I tillegg til privatundervisningen i Moss, underviste Islandsmoen også ved Musikkonservatoriet i Oslo en periode. Her var han lærer i instrumentasjon. Dette blir påpekt i en artikkel i *Norsk musikk* nr. 1 fra 1944. Her blir Islandsmoen intervjuet i forbindelse med hans oratorieproduksjon, hvor det blir presisert «Vi treffer Sigurd Islandsmoen på Musikkonservatoriet, der han er lærer i instrumentasjon.» Han står likevel ikke oppført i læreroversiktene i Trygve Lindeman sin bok *Musikkonservatoriet i Oslo 1883–1973* (1976). Muligens hadde Islandsmoen en deltidsstilling eller et midlertidig vikariat.

Kontakt med Valdres

Selv om Islandsmoen bodde mesteparten av livet på Moss hadde han hele tiden god kontakt med hjemstedet. Valdres ble viktig for han musikalsk sett på grunn av folkemusikken som fantes der. Allerede som ung noterte han ned flere folkemelodier. Også senere dro han på innsamlingsturer, i 1934, 1946 og i 1949, sammen med lærer og historiker Knut Hermundstad. På disse turene samlet han inn totalt 142 melodier, hvorav flere ble benyttet i hans egen musikk. Turen i 1949 gav han flere av melodiene til *Missa Solemnis* og turen fra 1934 gav han de viktigste melodiene til *Requiem*. Dette skal vi komme tilbake til.

⁷⁵ Tandberg 2004, s. 658.

I 1939 døde Ole, broren til Sigurd. I 1914 hadde Ole bygget en hytte på Blomstølen, på åsen ovenfor Bagn, og på denne hytta likte Sigurd seg godt. Hit reiste han opp fra Moss sammen med familien hver sommer, for å være på hytta noen uker. Etter brorens død var det Sigurd som overtok hytta.

Hytta på Blomstølen ble et sted hvor han kunne hvile og få litt avstand til de hektiske sidene ved komposisjonsarbeidet. Den lå fint til i idylliske omgivelser med god utsikt utover den lange flate åsen med horisonten langt i det fjerne, og med dalen som et søkk i granskogen ved siden av. Her kunne han skue utover åsene og drømme seg bort. På hytta satte han sitt lille hjemmelagde harmonium, og hang ess-kornetten på en krok på veggen. Noen ganger, når det begynte å bli mørkt, tok han kornetten ned fra veggen, gikk ut på en liten høyde like bortenfor hytta, og spilte rosinalet for kvelden.

Han var også glad i å snakke med bygdefolk når han var på tur. Da var det mange som var interessert i å vite hva han holdt på med for tiden. Når han ble spurt snudde han nærmest ryggen til og snudde praten over på noe annet. Han var ikke interessert i å snakke om seg selv, men var gjensidig nysgjerrig på hva folket i bygda dreiv med.⁷⁶ Slikt sett var det mange som opplevde Islandsmoen som en beskjeden mann. Sandvold påpekte også dette i programheftet til urfremførelsen av *Requiem*. Her kommer Sandvold med noen karakteristika av Islandsmoen basert på hvordan Sandvold opplevde han. De to var godt kjente, både gjennom sensorarbeid og gjennom Organistforbundet. De samarbeidet også ved oppføringen av flere av Islandsmoens verker. Han skriver: «Som menneske er Islandsmoen en ekte valdris: beskjeden, lun, traust, liketil, gjestfri og et jern i alt sitt arbeid, en organisatorisk kraft av høy rang, respektert og avholdt av alle som er kommet i berøring med ham.»⁷⁷

På eldre dager

Etter lang tid i musikkens tjeneste ble Sigurd Islandsmoen, den 18. oktober 1948, utnevnt til ridder av 1. klasse av St. Olavs orden for sin innsats i kulturlivet. Samme år, samt i august 1950, mottok han også arbeidsstipend av Det Kongelige Kirke- og undervisningsdepartement. To år senere, fra 24. juli 1952, ble han også tildelt kunstnerlønn fra staten etter søknad fra O. M. Sandvik og Arild Sandvold.⁷⁸ Islandsmoen hadde utvilsomt markert seg som en betydelig person i musikklivet, og han ga seg ikke selv om alderen steg.

⁷⁶ Bråten 2014, s. 29.

⁷⁷ Sandvold 1943, s. 4.

⁷⁸ Hermundstad 1965, s. 201.

Som sagt beholdt han stillingen som organist til han var 80 år gammel, i tillegg til at han komponerte livet ut. Dirigentarbeidet var også noe han drev med til langt utpå sine eldre dager. Sommeren 1961 døde Ragna. Hennes to siste leveår hadde vært vanskelige for begge to. Mens hun var mye på sykehuset var Sigurd hjemme med seg selv. Da hadde han fått hjelp av en husholderske, samtidig som Per og Randi besøkte faren så ofte de kunne.⁷⁹ Oppi alt dette arbeidet han med sitt siste verk, og kanskje det største i omfang – en opera. Operaen *Gudrun Laugar* op. 54 hadde tre akter, og ble urfremført på Parkteateret i Moss den 16. mars 1964 – da var Sigurd 82 år gammel. Det var han selv som stod for innøvingen og dirigeringen ved fremførelsen. Også librettoen hadde han skrevet selv. Den skrev han på nynorsk med utgangspunkt i den gamle islandske sagaen om Laksdølene. Urfremføringen ble gjennomført til stor begeistring fra publikum. Mange var nok bevisst Islandsmoen sin høye alder, og etter applausen hadde stilnet oppstod det visstnok en merkelig stemning i rommet. Da tok Sigurd ordet, og takket for innsatsen til deltakerne, før han avsluttet med: «... så får dere fortsette videre».⁸⁰ Han skjønnte kanskje at dette kom til å bli hans siste storverk.

Den siste dagen Islandsmoen levde, den 30. juni 1964 fikk han besøk fra Amerika. Det var en fjern slektning, presten Thomas Herbrandsen, som kom. Islandsmoen tok han med på tur rundt omkring i Moss og for å treffe noen gamle venner. Kommunikasjonen gikk på tysk, da det var det ene språket de begge kunne. «Vesle-Sigurd», som var 16 år gammel, var på besøk hjemme hos bestefaren sin den kvelden. Islandsmoen hadde hatt en lang og hard dag. «Vesle-Sigurd» fortalte at da de skulle legge seg, gikk bestefaren inn på arbeidsrommet sitt, på vei til soverommet. Der la han seg ned på sjeselongen, hvor han så mang en gang – gjennom 48 år – hadde hvilt og samlet tankene. Morgenen etter lå han der fortsatt, og legen kunne fortelle at han hadde vært død i flere timer. Hjertet til Sigurd Islandsmoen hadde, etter et langt liv i musikkens tjeneste, sluttet å banke. I nekrologene som ble publisert i Moss avis 2. juli 1964, står det skrevet:

Sigurd Islandsmoen var et beskjedent menneske – allikevel likte han ikke at man tråkket for mye i hans sirkler. Han hadde sine bestemte meninger. Han var oppofrende, forlangte ikke så meget for seg selv. Det var en velsignet enkel godlyntet over ham, og det gode humør fulgte ham hvor han stod og gikk. Som menneske var han like ærlig og sann som han var kunstner.⁸¹

⁷⁹ Hermundstad 1965, s. 205.

⁸⁰ Bråten 2014, s. 16.

⁸¹ P.S. 1964.

Den respekt og anerkjennelse Islandsmoen hadde i sin tid, er udiskutabel. Men en viktig side står igjen for å belyse vår problemstilling, nemlig å bli bedre kjent med selve kunstneren. Hva slags musikk skrev han? Hva er karakteristisk for Islandsmoens musikalske stilretning? Og hvilken resepsjon fikk han i sin samtid? I det følgende skal vi ta for oss *komponisten* Sigurd Islandsmoen, og gå nærmere inn på hans musikalske produksjon, da særlig hans store vokalverker – oratoriene *Israel i fangenskap* og *Heimatt frå Babel* og hans *Missa Solemnis*. Vi vet at Islandsmoen hadde et aktivt engasjement for denne musikk sjangeren, noe som gjør det interessant å se nærmere på. Det er også en åpenbar sjangermessig likhet mellom de nevnte verkene og *Requiem*, noe som gjør dette svært relevant. Vi skal også se nærmere på noen av Islandsmoen egne uttalelser om musikk, og se dette delvis i sammenheng med gjennomgangen av vokalverkene, for å oppnå større forståelse og innsikt i hans kunstneriske syn.

Komponisten

På tross av Islandsmoen sin travle hverdag som organist, dirigent, sensor og lærer, tok komposisjonsvirket en stor del av tiden hans. Den tiden som var igjen etter at dagens pliktarbeid var unnagjort gikk med til den dominerende trangen til å komponere. På spørsmål om hvor han fikk tiden fra, svarte han kort: «Natten er lang.»⁸² Det må derfor også antas at kveldstunder med familien var en sjeldenhet.⁸³ Men Islandsmoen hadde likevel familien nært ved seg, der han satt på arbeidsrommet sitt i Herrfordsgaten, hvor han kunne jobbe fritt.

Islandsmoen sin musikalitet hadde som sagt rotfeste i folkemusikken fra barndommen av, og fulgte han gjennom hele livet. Som voksen dro han på flere turer rundt om i Valdres for å samle og skrive ned folketonen. Dette stoffet arbeidet han systematisk med, og brukte mange av melodiene i komposisjonene sine. Det var likevel den klassiske musikken som ble Islandsmoen sin uttrykksform, det han lærte ved Konservatoriet i Kristiania og i Leipzig. Som svar på spørsmål om hvem som hadde hatt størst betydning for hans musikalske utvikling, svarte han Max Bruch, Händel og Beethoven.⁸⁴ Dette speiles i hans personlige tonespråk, som er forankret i det tradisjonelle romantiske uttrykket, skrevet innenfor de klassiske rammene. Islandsmoen skal også ha vært skeptisk til de arkaiske tendensene som dukket opp i den

⁸² Mais 1944, s. 11.

⁸³ Bråten 2014, s. 32.

⁸⁴ Bull (red.) 1963, s. 1421.

norske kirkemusikken. Det var derfor meningsløst for han å benytte renessansens vokalpolyfoni og Palestrinastilen som grunnlag for undervisningen sin.⁸⁵

Når vi tar for oss den samlede musikkproduksjonen til Islandsmoen, ser vi en allsidig og produktiv komponist. Selv om han kanskje gjorde seg mest profilert gjennom sine storverker, skrev han også mye for orgel. Orgelmusikken hans føyer seg inn i rekken av tradisjonell tyskinspirert orgelmusikk hva dissonansbehandling, polyfoni og klare formstrukturer angår. Av orgelverker finner vi både toccataer, preludier, fantasier, fuger, sonater samt instruktive stykker med pedagogiske formål. Han skrev også mye for kor og strykeorkester. Her benyttet han flere av folkemelodiene han samlet som utgangspunkt for komposisjonene. Folkemelodiene behandlet han generelt sett noe fritt. Han bevarte deres egenart, samtidig som de kunne tilpasses de klassiske rammene han arbeidet innenfor. Etter en samletur han utførte sammen med Knut Hermundstad, skrev han i ettertid til Hermundstad: «Jeg har latt underbevisstheten og fantasien spille og skal villig innrømme at motivene ofte er behandlet noe fritt, men det har vært nødvendig for den tematiske utviklingen av stoffet.»⁸⁶ På opuslisten hans finner vi også flere verker i kammerformat. Her kan vi nevne en sonate for fiolin og klaver op. 5, klavertrio i e-moll op. 37 og tre strykekvartetter. Av verker for større besetninger kan vi trekke frem en fiolinkonsert op. 67, *Eyvind Bolt* – symfonisk dikt for stort orkester op. 45, *Min harpeleik* – fantasi for harpe og strykeorkester op. 33 og to symfonier.⁸⁷

Dessverre er lite av Islandsmoen sin musikk spilt inn, og den blir i dag sjelden fremført. For å si noe sikkert om musikken hans må vi derfor først og fremst forholde oss til notene. Men vi kan også få en god pekepinn på musikkens karakteristiske trekk ved å lese avisomtaler etter konsertene. Her får vi også en god indikasjon på resepsjonen Islandsmoen fikk blant publikum og kritikere. Av konsertomtaler er det hans største verker som har fått mest oppmerksomhet, naturlig nok. Dette gjelder i særlig grad *Requiem*, men også oratoriene *Israel i fangenskap*, *Heimatt frå Babel*, og hans *Missa Solemnis*.

Israel i fangenskap (1931) var hans første oratorium, og tok han seks år å ferdigstille. Det står som første del av to i fortellingen om det babylonske fangenskapet av jødene. Librettoen skrev han selv fritt etter den nynorske bibeloversettelsen til professor Seippel. Verket ble omtalt av Hampus Huldt-Nystrøm i 1969, hvor han poengterer en konservativ retning i musikken, samt flere temaer med folkemusikalsk karakter:

⁸⁵ Tandberg 2004, s. 658.

⁸⁶ Gaukstad 1973, s. 90.

⁸⁷ Se opuslisten bakerst i oppgaven.

Til den konservativt, tilbakeskuende retning må også Sigurd Islandsmoens oratorium *Israel i fangenskap* sies å høre. [...] En kan si at utgangspunktet for verket nok er barokkens oratorieforn, men ellers var det mange ulikheter. Det var rikere på kontraster og mer dramatisk, samtidig som flere av temaene hadde en dâm som kunne minne om folkemusikken vår.⁸⁸

Det var Islandsmoen selv som dirigerte ved urfremførelsen i Moss kirke, hvor han ledet Moss korforening, Filharmonisk Selskaps Orkester og solistene Ingeborg Sandvik-Kristensen (sopran), Dagny Constance Knutsen (alt), Sigurd Hoff (tenor) og H. Becker-Ericksen. Arild Sandvold satt ved orgelet.

Publikumsoppmøtet var godt og det syntes å være stor begeistring for verket. Det fikk også god kritikk i avisene, og vi kan lese av David Monrad Johansen sin omtale i *Aftenposten* 6. mars etter konserten i domkirken i Oslo:

Islandsmoen viser i dette verk at han er en gedigen musiker og samtidig en fin kunstner. Rent stilistisk støtter han sig til de store kirkemusikere og deres polyfone behandling av stoffet. Men dette synes slettes ikke å ha hemmet ham. Alt virker ekte og selvoplevet enten han tumler med de mest kompliserte stilistiske problemer som fugen eller han skriver for en solostemme med ledsagende orkester.⁸⁹

Monrad Johansen omtaler altså verket i svært rosende ordelag. Han kaller det også en seier av dem man sjelden opplever i norsk kirkemusikk. Hans eneste innsigelse er at verket manglet samlende hovedlinjer i storformen og at det derfor av og til kunne virke litt stillestående.

Dagbladets kritiker Odd Grüner-Hegge, var også generelt sett positiv og roser Islandsmoen for en godt skrevet og fyldig polyfon sats, som vitnet om stor dyktighet. Han skryter også av Islandsmoen sine «respektable teoretiske kunnskaper». Videre fortsetter han:

Men en ting er kunnskaper, en annen ting er skaperevne, og den hadde komponisten tydeligvis mindre av. At han helt er uberørt av den voldsomme utvikling tonekunsten har gjennomgått i de siste hundre år og vel så det, skulde gjerne vært tilgitt, om man hadde funnet nok av virkelig verdifulle bærende musikalske ideer. Men dessverre, den melodiske oppfinnsomhet var mager, stoffet i almindelighet temmelig utflytende og opstykket, uten tilstrekkelig pregnans i strukturen og dertil ganske ordinært både i modulasjon og harmoni. Det var således ikke lett å holde interessen vedlike i de to timer oratoriet varte.⁹⁰

⁸⁸ Huldt-Nystrøm 1969, s. 274.

⁸⁹ Johansen 1931.

⁹⁰ Grüner-Hegge 1931.

Grüner-Hegge er langt mer krass i sin kritikk enn Monrad Johansen, når han kaller det melodisk magert, utflytende, oppstykket og i grunnen uinteressant. Meningene var altså delte. Dersom vi ser på omtaler av verket fra senere fremføringer, ser vi noen av de samme tendensene. Etter en fremføring i november 1948 roses hans håndverkstalent, særlig med tanke på verkets gjennomgående polyfoni og gode korsats. Islandsmoens konservative musikalske innstilling blir også poengtert, og omtalt som rotfestet i den romantiske tonefølelsen.⁹¹ Samtidig trekkes det assosiasjoner til Händels oratoriestil som *Israel i fangenskap* synes å være modellert etter. Han får derfor også kritikk for lite originalitet, og for at han i for stor grad følger sine klassiske forgjengeres fotspor. Meningene om hans første oratorium var altså delte blant kritikerne, selv om det gjennomgående var en positiv tone med mye ros.

Tre år etter var oppførelsen av *Heimatt frå Babel* (1934) klar – andre og siste del i beretningen. Urfremførelsen skjedde også her i Moss kirke, og publikum fylte kirkens kapasitet på tusen personer til siste plass. Det ble omtalt som en storartet suksess.⁹² Senere kom verket til Oslo, og høstet lovord også her, særlig for sin vakre melodikk. Men verket fikk også flere kritiske tilbakemeldinger. Ifølge *Aftenposten* sin anmelder, Torolf Voss, var det ikke fullt på høyde med *Israel i fangenskap*. Verket manglet karakteristikkk og var for langt: «[...] en del strykninger hist og her måtte kunne foretas uten skade, det vilde tvert imot skape en konsentrasjon som vilde bli til fordel for helhetsinntrykket av Islandsmoens nye oratorium.»⁹³

Det kan virke som *Heimatt frå Babel* i det hele tatt ikke ble like godt mottatt som hans første oratorium. I tillegg til at omtalen ikke var like positiv fikk det heller ikke like mange fremføringer, ut ifra det jeg har funnet. Og da Islandsmoen ble spurt av *Musikkens verden* i 1963 om hva han anså som sine hovedverk, utelukket han *Heimatt frå Babel*, og svarte *Israel i fangenskap*, *Requiem* og *Missa Solemnis*.⁹⁴

I 1954 fikk *Missa Solemnis* sin urfremførelse i Moss kirke den 26. oktober og sin andreoppførelse i Oslo i Universitetets Aula den 29. oktober. Dagen etter kunne man lese en svært positiv omtale i *Dagbladet* av Hampus Huldt-Nystrøm, som skrev at: «[...] her hadde komponisten atter gitt norsk kirkemusikk en verdifull tilvekst.»⁹⁵ Videre fortsetter han:

⁹¹ Fischer 1948.

⁹² *Aftenposten*, 1934.

⁹³ Voss 1934.

⁹⁴ Bull (red.) 1963 s. 1422.

⁹⁵ Huldt-Nystrøm 1954.

Islandsmoen kan dette mer kor. Han skriver en klingende korsats. Den kan være homofon eller formet som et kunstferdig polyfont flettverk – alltid løper det naturlig og ubesværet, og er midt i de innviklede fugeringer likevel folkelig i ordets beste forstand.

Igjen får Islandsmoen skryt for sitt talent for det polyfone, og for stemmeføringene i koret. Han påpeker også det melodiske materialet i verket, som han karakteriserer som rikt og sprudlende. Det er også svært lite kritikk i Huldt-Nystrøm sin omtale, men heller skryt for innsats og godt arbeid, noe han avslutter sin omtale med. Han viser særlig begeistring for Moss Korforening som imponerer han med sitt høye klanglige nivå på tross av besetningen av amatørsangere.

Aftenposten sin kritiker, Dag Winding Sørensen, setter fingeren på noen svakheter ved verket:

Som komposisjon har den sine svakheter. Formen savner til tider de kraftige konturer et fem kvarters verk bør ha, der forekom enkelte forbigående perioder hvor den tilsiktede avspenning truet med å dø hen i en slags preludering uten bestemt mål. Det kan også anføres at selve instrumentasjonen kunne være svært tettpakket. Når alle orkesterfarver blandes i ett går det utover det klanglige relief som et så stort format krever.⁹⁶

Kritikken til Winding Sørensen går på orkestreringen og på det formmessige. Han savnet en tydeligere ramme og retning i verket, og skriver at enkelte deler kunne virke litt målløse. Likevel avslutter han omtalen sin svært positivt og sier at verket gjorde sterkt inntrykk på publikum. Han kaller oppførelsen «en stor seier for den høyt fortjente komponist.»

Som vi kan lese av omtalen Islandsmoen fikk av sine verk, ser vi en gjennomgående karakterisering av hans tonespråk som tradisjonsbundet, romantisk og konservativt. Grüner-Hegge setter dette særlig på spissen når han skriver at Islandsmoen ikke har vært påvirket av den musikalske utviklingen «de siste hundre år og vel så det». Som vi har sett var 1930-tallet et tiår med mye musikalsk aktivitet og fornyelse i Norge. Irgens Jensen, Brustad, Sæverud, Groven, Egge og Tveitt var godt representert på konsertprogrammet, og var alle i 20–30 års alderen i 1930. Flere av disse dyrket og representerte ulike og mer moderne retninger, og hadde allerede fått verkene sine fremført i flere år – ved urfremføringen av sitt første storverk *Israel i fangenskap*, var Islandsmoen 49 år gammel.

⁹⁶ Sørensen 1954.

«Moderne musikk – historisk, akustisk og estetisk belyst av komponisten Sigurd Islandsmoen»

At Islandsmoen ikke trykket de moderne musikalske strømningene til sitt bryst er tydelig når vi ser på musikken han skrev. Enda tydeligere blir det når vi leser det han skriver om den moderne musikken. I en artikkel tar han nemlig for seg spørsmålet om den moderne musikken i forhold til den tradisjonelle. Artikkelen mangler årstall, men den er skrevet etter den andre verdenskrig, ettersom han refererer til Schönbergs flytting til Amerika i forbindelse med «den siste krigen». Artikkelen ga han navnet «Moderne musikk – historisk, akustisk og estetisk belyst av komponisten Sigurd Islandsmoen».

Her angriper han den atonale musikkens kunstneriske verdi med bakgrunn i en naturvitenskapelig forklaring på det tradisjonelle toneartssystemet. Etter å ha trukket inn flere av de akustiske aspektene ved lyd og toner, som Pythagoras' utforskninger av strengens svingninger og overtonenes naturlige struktur, fortsetter han med:

Vitenskapen har aldri helt ut kunnet analysere en tone. Deres form i luftlaget blir ofte framstilt grafisk, men farven oppfattes kun med øret, og bestemmes med overtonenes sammensetning. [...] Men dette veldige farvespektrum slår den ultra moderne retning vrak på. Den suppler hele greien inn i en kromatisk skala – med utflytende partialtonemisbruk – og rører det om til en grå masse. Modulasjoner og kadenser eksisterer ikke: nutidsmusikkens største svakhet. En annen svakhet er den arkitektoniske reisning og flukt mangler fullstendig hos de fleste. Det er skjelettet som bestemmer en persons karakteristiske utseende, og naturen forlanger at alt har sammenheng og er proporsjonalt – hvis ikke blir det et monstrum.

Islandsmoens fokus på «den naturlige sammenheng» i musikken – fra dissonans til konsonans – som hovedargument for god kunst er gjennomgående i artikkelen.

Videre fortsetter han:

Den gamle lære var at musikk består av tre deler: melodi, harmoni og rytme, men en inspirert og pregnant melodi – eller et tema – inneholder både harmoni og rytme i seg selv. Atonalistene benytter sig av konstruerte hopp og sprett i den kromatiske skala – halvtonerekken – og kommer på den måte langt utenfor den Pythagoreiske lov. En atonal melodi av verdi er derfor ganske utenkelig.

Artikkelen er tett med krasse utsagn og til dels komiske metaforer som tydeliggjør

Islandsmoen sin forakt for den atonale musikken. Han kaller det dødfødt hjernemusikk, og

«[...] en rommelig sekk som også gir de talentløse gode arbeidsforhold».

Som kunst betraktet er moderne musikk uhyre primitiv. Et «vræl» i et orkesterinstrument med en efterfølgende dissonanssprøit og et piati-slag er nok til å illudere sorg og lidelse i en opprevet menneskesjel, og tordenværet i Beethovens Pastorale-symfoni vil en moderne komponist klare fint med vindmaskin og stortromme.

Han trekker også inn den impresjonistiske musikken kort, som han anser for å være forgjengeren til atonaliteten: «Fransk impresjonisme – som bygger på inspirasjon, men som er løsrevet fra den nedarvede kunsttradisjon, som bygger på arkitektonisk skjønnhet og estetisk reisning, – er den moderne musikk forløper.» Ut ifra det han skriver opplever vi ikke Islandsmoen som noen tilhenger av den impresjonistiske retningen heller.

Gjennom artikkelen avdekker Islandsmoen sitt syn og holdninger om den moderne og den tradisjonelle musikken. Dette forteller oss også noe om hans egne verk, ettersom artikkelen er skrevet etter den andre verdenskrig. Dette synet hadde han derfor sannsynligvis også da han skrev *Israel i fangenskap* (1931), *Heimatt frå Babel* (1934) og sist men ikke minst *Requiem* (1943).

1930-tallet kan regnes som hans mest betydningsfulle og produktive år som komponist. På grunn av de konservative holdningene han hadde ble han nok ansett som en av de eldre, noe han også var sett ut ifra alderen hans. Med bakgrunn i det som ble skrevet om han, og ikke minst det han skriver selv, var han nok også klar over dette selv. Etter at eleven Jan Elgarøy selv hadde begynt å komponere musikk, våget han nesten ikke vise læreren musikken han hadde skrevet. Han var redd for at Islandsmoen skulle stemple han som «modernist».⁹⁷

En kort oppsummering

Gjennom den biografiske fremstillingen har vi blitt bedre kjent med *mennesket* Sigurd Islandsmoen, og som vi har sett hadde han en mangesidig rolle i musikklivet. Han utviklet seg til å bli en driftig person i kulturlivet, både i Valdres og på Gjøvik. Han slo seg ned på Moss hvor han ble særlig innflytelsesrik på musikklivet, i kraft av sin posisjon som organist, lærer og ikke minst dirigent. Disse stillingene holdt han ved til langt utpå sine eldre dager.

Islandsmoen kom ifra enkle kår oppvokst i en bondefamilie i en liten bygd, i gode omgivelser for hans musikalske vekst. Det var særlig folkemusikken som ble viktig for han de

⁹⁷ Tandberg 2004, s. 658.

første årene, men også det han lærte av Gustav Frederik Lange ved Konservatoriet i Kristiania og ikke minst av Reger i Leipzig.

Som vi har sett hadde Islandsmoen også en virksom karriere som komponist, og hans verker fikk god mottakelse blant kritikerne. Han fikk også flere kritiske tilbakemeldinger, blant annet for lite originalitet og for sitt konservative tonespråk – musikken hans var kanskje ikke spennende nok for flere i det moderne publikumet.

Det er ikke feil å si at Islandsmoen hadde en profil som konservativ romantiker blant komponistene i samtiden. Dette var han kanskje også klar over selv. Meningene hans kommer i hvert fall godt til syne i artikkelen han skrev som et polemisk innlegg i kunstdebatten.

Jeg ønsker å avslutte kapittelet om Sigurd Islandsmoen med nok et sitat fra Islandsmoen selv. Sitatet kan vi ta med oss når vi beveger oss videre til neste kapittel hvor vi skal oppnå større innsikt i Islandsmoens kompositoriske valg og fremgangsmåte. I forbindelse med den biografiske teksten om han i *Musikkens verden* får han spørsmål om musikalsk grunnsyn eller kunstnerisk tro. Han svarer:

Et menneskeliv er et harmonisk eller uharmonisk samspill mellom sjel og legeme – ånd og materie. Samspillet lar seg ikke definere: det er et mysterium. I all kunst er der et gapende svelg mellom inspirasjon og konstruksjon, – men tross dette finnes der også en intim forbindelse, idet et menneske ved egen vilje kan trenge inn i inspirasjonens verden.⁹⁸

⁹⁸ Bull (red.) 1963, s. 1423.

KAPITTEL 3 – REQUIEM OP. 42

Rekviem-messen

Rekviem er benevnelsen for den katolske dødsmissen, *missa pro defunctis*. Ordet «rekviem» kommer fra det første ordet i den første tekstlinjen i messen: «requiem aeternam» («evig hvile»). Dødsmissen følger i utgangspunktet de ordinære messeleddene – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus og Agnus Dei – bortsett fra Gloria og Credo som blir utelatt. Samtidig tas andre tekster inn i tillegg til de ordinære, noe som varierer fra messe til messe. Rekviemene kunne være viet til spesielle personer eller anledninger, men messen fikk også innpass som fast liturgi ved «alle sjelers dag» den 2. nov. Denne dagen markerer de døde sjelene det enda ikke har blitt lest sjelemesse over, og som dermed får sin hvile gjennom den liturgiske seremonien.

Selv om rekviem-messen fortsatt er en levende liturgi i den katolske kirke i dag, er det kanskje ikke slik rekviemet er mest kjent for ikke-katolikker. Gjennom årenes løp – særlig på 1800-tallet – er messetekstene også blitt interessante for komponister som hadde sitt virke hovedsakelig utenfor kirkerommet. Komponister som Cherubini, Mozart, Verdi, Dvorák og Fauré har skrevet storslåtte rekviem, som alle overgår de praktiske rammene for messen. Her tenker vi først og fremst på verkenes lange varighet, men også på deres store besetning. Formatet gjør det urealistisk å fremføre disse rekviemene i ordinær messe-sammenheng. Vi må derfor anse disse som konsert-rekviem, og se den vesentlige forskjellen mellom disse og de opprinnelige liturgiske rekviemene.

Islandsmoen sitt verk er utvilsomt et konsert-rekviem. I tillegg til at han følger de gamle mesternes verk hva omfang og besetning angår, var ikke Islandsmoen katolikk og Norge heller ikke et katolsk land med tradisjon for slike skikker – *Requiem* op. 42 var det første norske rekviemet som ble skrevet. Det er derfor naturlig å spørre seg hvor han fikk idéen fra. At han var godt kjent med rekviem-sjangeren er sikkert, da han tidligere hadde oppført Cherubini sitt *Requiem* i c-moll sammen med Moss Korforening. Sandvold påpeker også at Islandsmoen i stor grad har fulgt teksten i den form vi finner den i Cherubini sitt verk.⁹⁹

I *Norsk musikk* nr. 1 fra 1943 kan vi lese en artikkel som handler om Islandsmoens *Requiem*. Her kan vi lese hans egne ord om noe av bakgrunnen for verket, og hvor han fikk

⁹⁹ Sandvold 1943, s. 5.

idéen fra. Han refererer til innsamlingsturen han utførte i 1934 med Knut Hermundstad, hvor han samlet flere av folketonene som ble sentrale i verket:

Da det alle meste av det som ble funnet var religiøse folketoner med til dels dårlig tekst, lå tanken ganske nær, at disse motiver muligens var anvendelige til tematisk behandling i et større kirkelig korverk. Da de fleste bibelske sujetter er benyttet før, og da det blant annet fantes en meget god folketone til Petter Dass' salme «Herre Gud, ditt dyre navn og ære», som på mange måter slekter inn på den veldige tekst *Dies Irae*, lå det nær å tro at den gamle requiemtekst muligens kunde benyttes.¹⁰⁰

Her begrunner han benyttelsen av rekviem-tekstene ved assosiasjonen han fikk av salmetonen på «Herre Gud, ditt dyre navn og ære». I tillegg skriver han at de fleste passende bibelske tekster allerede var brukt, og at det derfor var nærliggende å vurdere benyttelse av rekviem-teksten. Han var tydeligvis interessert i å gjøre noe nytt.

Samtidig med interessen for å anvende nye tekster, hadde han en forkjærlighet for det latinske språket. Dette mente han var svært godt egnet til å skrive musikk over, med sine betoner som ligger fint til for å synges.¹⁰¹ Han uttalte også at den fine vokalsammenstillingen gjorde det gunstig for komponistene å skrive gode melodier. Slik kunne et enkelt ord dekke en stor idé eller tanke ved en god melodisk utheving.¹⁰²

Arbeidet med *Requiem* begynte han i 1934, samme år som *Heimatt frå Babel* hadde sin urfremføring. Islandsmoens storprosjekter på 1930-tallet gikk slag i slag! Verket var ferdig i 1936, etter en arbeidsperiode på kun to år. Sammenlignet med tiden han brukte på *Israel i fangenskap*, som tok seks år å fullføre, er dette raskt. Den korte arbeidstiden ble også påpekt i et intervju med Islandsmoen, hvor det ble skrevet: «For et almindelig menneske er 700 dager en god del av et menneskeliv, men for en musikkens idealist virker det nærmest som et lite pust.»¹⁰³ Islandsmoen påpekte også selv ved en annen anledning om arbeidsprosessen sin, at han enten ikke fikk til noe ellers gikk det i en rasende fart.¹⁰⁴

Urfremføringen

Verket hadde sin urfremføring den 14. januar 1943 i domkirken i Oslo. I forkant av fremføringen fikk verket god dekning i avisene. Her kan vi finne flere annonser for konserten,

¹⁰⁰ *Norsk musikk* nr. 1 1943, s. 4.

¹⁰¹ Hm. 1951.

¹⁰² *Valdres* (avis) 1946.

¹⁰³ Mais 1944, s. 11.

¹⁰⁴ Gaukstad 1973, s. 90.

samt et intervju om oppførelsen med dirigenten Arild Sandvold. I tillegg hadde fire av verkets satser allerede blitt fremført i Frogner kirke den 1. november 1942, med Rolf Karlsen på orgel. Han spilte også på urfremføringen.

På grunn av den tyske okkupasjonen dukket det opp flere utfordringer i forkant av konserten. En av utfordringene var at alle solistene måtte underskrive en avtale med Statens Teaterdirektorat. Gjennom denne avtalen forpliktet de seg til å medvirke i Norsk Rikskringkasting sine utsendinger. Hvis de ikke gjorde det kunne de ikke være med i fremføringen av verket. En av solistene som skulle være med ville ikke skrive under, og ble dermed byttet ut.¹⁰⁵ De endelige solistene var Gunvor Mjelva (sopran), Svanhild Richvoldsen (alt), Sigurd Hoff (tenor) og Øystein Sinding-Larsen (bass).

Kor og orkesterstemmer ble spilt av Cæciliaforeningen og Filharmonisk Selskaps Orkester.

Krigen farget også omstendighetene rundt urfremføringen på andre måter. Organist Karlsen forteller om hva han selv opplevde i forbindelse med konserten den dagen:

Jeg husker at jeg ruslet nedover den mørklagte Ullevålseveien for å være ute i god tid. Da med ett går flyalarmen Jeg greide å komme meg ned på «Konsen» uten å bli jaget ned, og jeg hadde det jo hyggeligere der enn jeg ville hatt i en fremmed kjeller. En halv time senere gikk signalet for «Faren over». Til kirken gikk det nå en jevn strøm av publikum, sangere og musikere, og ca. kl. 21 kunne vi begynne med fullstappet kirke. Det var en eiendommelig stemning i kirken med disse norske tonene. Verket grep sterkt.¹⁰⁶

Okkupasjonen satte et tydelig preg på stemningen, både for de medvirkende og for publikum. Den vanskeliggjorde også opprettholdelsen av kulturlivet på mange andre måter, med regjeringens strenge sensur og beslagleggelse av flere konsertlokaler. I så måte stod kirkene i en særstilling, da de ikke var nødvendige å leie av nazimyndighetene for bruk til kulturvirksomhet. Kirkene ble dermed aktivt benyttet som konsertlokaler gjennom hele krigen.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Libæk 1979, s. 113.

¹⁰⁶ Libæk 1979, s. 115.

¹⁰⁷ Vollsnes (red.) 2000, bnd. 4, s. 204–205.

Opptakt til analysen

Før vi tar fatt på selve analysen er det nødvendig med noen kommentarer til fokus og fremgangsmåte. I tillegg skal vi drøfte noen tanker som kan være fruktbare å ha med inn i gjennomgangen av verket.

Denne analysen angriper verket på et nokså allment nivå. Ettersom det ikke er blitt gjennomført noen nærgående analyse av *Requiem* tidligere har det vært hensiktsmessig å forsøke å bevare et vidsyn, og til en viss grad tilpasse analysens fokus og perspektiv på hver enkelt sats. Om en skulle undersøkt *Requiem* med et fokus og perspektiv som var veldig snevert, ville ikke analysen lenger vært interessant eller fruktbar. Grunnlaget for analysemetoden er derfor ikke avgrenset til én bestemt, smal analyseteori, som for eksempel Schenkeranalyse eller lignende. Likevel ligger det noen fundamentale føringer til grunn. Noen fokusområder kommer helt naturlig, og skriver seg fra tradisjonell form-, tonalitäts- og motivisk–tematisk analyse, med røtter tilbake til A. B. Marx, Hugo Riemann og Rudolf Reti. Andre er mer spesifikke for verket, og har i noen tilfeller dukket opp ettersom forståelsen av verkets egenart har blitt større. Dette skal komme litt tilbake til.

Det har også vært viktig å ta for seg alle satsene for å se verket som et hele. Dette har også hatt sine følger for analysen, ettersom *Requiem* er et såpass stort verk med varighet på omkring en time. Jeg har derfor forsøkt å trekke ut det jeg mener har vært det viktigste og mest interessante å påpeke fra hver enkelt sats. Enkelte satser, og deler av satsene, er derfor gjennomgått mer summarisk enn andre for å tydeliggjøre de mest sentrale poengene.

Islandsmoen sin behandling av teksten har vært et av de viktigste fokusene i analysen. Verkets mening ligger i budskapet som blir formidlet gjennom teksten. Teksten inngår dermed som en fundamental del av verkets natur. Det er derfor interessant å undersøke Islandsmoens musikalske håndtering av denne. Er det ord som stikker seg frem og blir aksentuert musikalsk? Hva formidler teksten og strofene, og på hvilken måte gjenspeiles dette i musikken? Og ikke minst formidlingen av sangerne – hvem synger, og hvilken betydning har det for forståelsen av meningsinnholdet?

Et annet fokus i analysen går på det rent musikalske, hvor form og motivisk–tematisk behandling og utvikling står i sentrum. Hvordan utarter musikken seg, og hvordan er den satt sammen? Kan formen i de enkelte satsene berike formidlingen av budskapet? Eller kan vi finne noe i storformen som er interessant for vår opplevelse av verket? Her vil også toneartsgang være interessant. Kan dette si noe om, understreke, tolke eller berike budskapet?

Alt som er å påpeke av musikalske elementer i analysen må også, naturligvis, sees i sammenheng med teksten.

Et annet fokus som er mer spesifikt for verket er hvordan folkemelodiene opptrer. Dette er særlig interessant med tanke på verkets sjanger – en katolsk dødsmesse. På den ene siden har vi folkemelodiene som er særnorske. Disse kan benevnes som noe nært og svært steds spesifikt. På den andre siden har vi dødsmissen og de latinske tekstene som noe fjernt og universelt – det angår alle i hele verden. Her får vi en motsetning mellom det nære og det fjerne, det steds spesifikke og det universelle. Hvordan opptrer folkemelodiene – det norske – i den universelle sammenhengen? Er denne motsetningen tydelig, kanskje som to motstridende krefter, eller syntetiseres de i en enhet? Islandsmoen brukte først og fremst kortere fragmenter fra folkemelodiene i verket sitt, gjerne på to eller fire takter. Selv kalte han dette «periode» og «halvperiode».¹⁰⁸ Han kommenterte også bruken av folkemelodier i en artikkel i *Norsk musikk*. For han var det viktig at de ble utnyttet på rett måte:

Anvendelsen av norsk folkemusikk i dette verk er imidlertid ikke et vanlig potpurriarrangement. Teknisk sett vilde det vært en umulighet, og kunstnerisk sett vilde det være en forbrytelse å benytte kjente norske folkemelodier – også verdslige – til denne veldige og alvorsfulle tekst på en så primitiv måte. Det er motiver som ikke er benyttet før, og de aller fleste er av dyp religiøs natur. Det er selvsagt at nesten ingen av dem passet inn i latinens metrikk, men måtte underkastes omformingens prosess ved en symfonisk behandling av motivene.¹⁰⁹

Her får vi noen av tankene hans om bruken av folkemelodiene i verket. *Requiem* er ikke et «potpurriarrangement» av folkemelodiene, noe han sier ville være en kunstnerisk forbrytelse. Han har heller brukt melodiene på grunn av deres dype religiøse natur, og omformet dem litt slik at de skal passe inn og fungere i sammenhengen. På den måten tar han med seg folkemelodiene sin musikalske egenart, geografiske nærhet samt religiøse tyngde inn i «den universelle» dødsmissen, for å gi verket karakter og egenart. Som vi etter hvert skal se er dette et felt som interesserte noen av kritikerne, og kan leses som en del av den aktuelle debatten om det nasjonale – Islandsmoen selv uttalte ikke noe om sitt syn på det nasjonale, så vidt meg kjent. Dersom vi skulle ha undersøkt dette i detalj, ville det derfor vært problematisk. Det ville også kreve så mye tid og plass at det ville sprengte rammene for

¹⁰⁸ Sandvold 1943, s. 6.

¹⁰⁹ *Norsk musikk* nr. 1 1943.

oppgaven totalt. Vi nøyer oss derfor med noen mer generelle betraktninger fra dette perspektivet angående Islandsmoens bruk av folkemelodier i messe-sammenhengen.

Et siste moment jeg ønsker å trekke inn før analysen, er Islandsmoen sine uttalelser om *Missa Solemnis* (1954). Disse virker interessante for vårt prosjekt. Elleve år etter urfremførelsen av *Requiem*, i oktober 1954, ble hans verk *Missa Solemnis* urfremført. På samme måte som *Requiem* er *Missa Solemnis* basert på messeledd fra den katolske tradisjonen, med latinske tekster. Islandsmoen har også benyttet folketonen fra Valdres som han selv skrev ned.

Noen dager etter urfremførelsen skriver Islandsmoen et innlegg i avisen *Nationen*. Her beklager han at programheftet til oppførelsen ikke kom i den orden han ønsket, og at det var ufullstendig skrevet. Videre fortsetter han med det som antageligvis skulle ha stått i programheftet. Han kommer med en redegjørelse av verket og gir noen tanker og forklaringer på hva han har gjort. Mye av det Islandsmoen skriver er interessant, og jeg mener flere av tankene han har omkring *Missa Solemnis* enkelt kan overføres på *Requiem*. Dette er det flere grunner til – det mest åpenbare er den sjangermessige likheten mellom verkene. Her kan sjanger-begrepet være dekkende i bred forstand. Både *Requiem* og *Missa Solemnis* er kirkemusikalske verk, med en tradisjonsbunden liturgi og latinsk tekst. Det tekstlige innholdet er også i stor grad likt, da tematikken i hovedsak sentreres rundt liv og død. I tillegg er besetningen identisk. Begge verkene er også tilnærmet like i omfang, og kan benevnes som «helaftens verk». I tillegg benytter Islandsmoen seg, som sagt, av folketonemelodier fra Valdres i *Missa Solemnis* slik som i *Requiem*. Når vi i tillegg til disse åpenbare fellestrekkene kan se en overføringsverdi i det Islandsmoen skriver om *Missa Solemnis*, til *Requiem*, gjør dette redegjørelsen hans enda mer relevant. Så hva er det han skriver om *Missa Solemnis*?

Islandsmoen går systematisk gjennom flere av satsene og trekker ut enkelte elementer fra dem som understreker budskapet og tematikken han ønsker å formidle – *den gjennomgående idéen om dualiteten mellom det gode og det onde*. Dette er sentralt i tekstene og dermed i musikken, også i den kristne tro for øvrig. Dette er ifølge Islandsmoen «verkets idé»! Dette skriver han:

Den gamle messetekst er ikke av meg benyttet som en dosering av dogmer og trossetninger. Den danner grunnlaget for en dualistisk framstilling av menneskelivet i Kristi menighet. [...] Ja, smak og oppfatninger er forskjellig, og det er heldig det er slik. Min *Missa Solemnis* er

ikke en bekjennelse til dette eller hint trossamfunn, men en generell framstilling av dualismen – denne veldige makt – som jager menneskeheten mot det endelige mål: freden.¹¹⁰

Islandsmoen skriver at han benytter messeteksten som grunnlaget for en dualistisk fremstilling av menneskelivet. Det er altså spenningen i motsetningen mellom det gode og det onde som ligger til grunn, og som Islandsmoen ønsker å formidle gjennom verket.

Han tar også opp et interessant moment som vi allerede har drøftet litt, om forskjellen på et liturgisk verk og et konsertverk, og hvilken stilling han tar til dette i *Missa Solemnis*:

De store gamle mestere komponerte messetekstene for å understreke prestens preken – eller for å utdype den. Til det kreves en teologi. En annen sak er det å la disse tekster danne grunnlaget for et filosofisk-dramatisk musikkverk – en dristig idé! Det tilvante sakrale og tradisjonelle faller da vekk og meget vil bli uforståelig og meningsløst for folk med den gamle innstilling.

Her påpeker han hvordan messetekstene ble benyttet før, i teologisk sammenheng, for å utdype prekenen. I motsetning til dette benytter han tekstene som grunnlag for et «filosofisk-dramatisk musikkverk», hvor det «tilvante sakrale og tradisjonelle» faller bort – verket må altså forstås utenfor messe-sammenhengen. Vi vet at det samme gjelder for *Requiem*, og det er interessant å se hans egen bevissthet rundt dette. Det er med på å understreke den verdslige kunstneriske verdien i verket, og skiller det fra et verk som er skrevet helt og holdent med teologisk hensikt.

Islandsmoen sine refleksjoner over *Missa Solemnis* virker svært relevante også for *Requiem*. På grunn av likhetene mellom verkene er overføringsverdien også stor. Hans uttalelser om dualismen kan leses på mange måter og observeres på flere ulike plan i så vel *Missa Solemnis* som *Requiem*. Vi kan kanskje se det helt spesifikt i hans behandling av et tema og/eller motiv, eller i et større omfang, i satsdelene eller satsene i seg selv. Dualismen kan derfor være synlig både i en enkelt takt og i verkets storform.

Hans andre uttalelse, verket som et filosofisk-dramatisk musikkverk, må vi se i et større perspektiv. Denne forståelsen av verket ser vi neppe på mikroplan, i en enkelt takt, men som en overordnet ramme for hele verket.

¹¹⁰ Islandsmoen 1954.

Analyse

I det følgende skal vi gå systematisk gjennom de 15 satsene i *Requiem*. De norske oversettelsene av tekstene som er lagt inn ved hver enkelte sats er hentet fra programheftet til urfremføringen. Det var altså denne oversettelsen som ble vist til publikummet i domkirken i Oslo, 14. januar 1943. Det er også rimelig å tro at det var denne oversettelsen Islandsmoen forholdt seg til under arbeidet med verket. Oversettelsene er gamle, og kan sikkert kritiseres for å være dårlige, men er likevel brukt for å lese teksten slik den ble lest i samtiden og sannsynligvis av Islandsmoen selv.

Analysen er skrevet slik at den skal være forståelig uten lydlig referanse. Jeg har derfor lagt inn noter. Skulle CD-innspillingen med Boye Hansen fra 2006 være tilgjengelig er det selvfølgelig å foretrekke å lese analysen sammen med lytting til denne. Spilletiden som er lagt inn i satsoversikten under er hentet fra denne innspillingen.

Notene som er lagt inn fortløpende har jeg skrevet ut fra det reviderte partituret til Boye Hansen. Disse er tilpasset poengene som fremmes og er derfor, av praktiske hensyn, ikke skrevet ut med den fullstendige orkestreringen fra partituret. Det ville tatt unødvendig mye plass å inkludere alle stemmene.

Satsoversikt – *Requiem* op. 42

	Sats	Besetning	Toneart	Takter	Spilletid
1	«Canto funébre»	Orkester	d-moll	56 t.	4:09
2	«Introitus»	Kor	f-moll	72 t.	4:01
3	«Graduale»	Tenor, bass og kor	F-dur	41 t.	2:27
4	«Dies irae»	Solister og kor	f-moll	140 t.	4:21
5	«Kyrie eleison»	Kor	f-moll	105 t.	3:34
6	«Recordare»	Alt	Ass-dur	60 t.	2:49
7	«Preces meae»	Solister	Dess-dur	33 t.	2:30
8	«Confutatis»	Kor	c-moll C-dur	68 t.	2:15
9	«Oro supplex»	Sopran og tenor	a-moll	26 t.	1:50
10	«Lacrymosa»	Solister og kor	b-moll	58 t.	4:51
11	«Domine, Jesu Christe»	Bass og kor	B-dur	42 t.	1:51
12	«Sanctus»	Kor	F-dur	64 t.	1:52
13	«Benedictus» («Sanctus»)	Solister	c-dorisk	41 t.	4:26 (inkl. «Sanctus»)
14	«Pie Jesu»	Solister og kor	f-moll	86 t.	5:13
15	«Agnus Dei»	Kor	f-moll	98 t.	4:58

«Canto funébre» – orkester

Som førstesats har Islandsmoen valgt å sette inn en instrumentalsats som står for seg selv. Denne kaller han «Canto funébre», som er latin og betyr «begravelsessang». Hvor han har fått denne tittelen fra, er uvisst. Den hører hverken til i den tradisjonelle rekviem-messen eller andre messer. Å finne instrumentale forspill i konsert-rekviem, er vanlig, men at det instrumentale tar plass som en egen separat sats med en egen tittel er spesielt. Som fenomen må dette naturligvis forstås som et bidrag til den kunstneriske verdien av verket og ikke den liturgiske.

Denne førstesatsen blir en slags ouverture eller en introduksjons-sats til det resterende verket. Den fungerer for å skape atmosfære og for å bygge opp forventninger hos lytteren. Samtidig antydes tematikken i tittelen på satsen, men også i musikken, noe vi skal se nærmere på. Gjennom satsen presenteres enkelte musikalske tema og motiv som vi får senere i verket, i tillegg til større deler av satsens form og melodiske stoff som kommer igjen i verkets nest siste sats «Pie Jesu», da med sangere. På denne måten spenner Islandsmoen en bue i verket hvor han forbinder begynnelsen med slutten, og skaper dermed en ramme i verkets storform. Samtidig får disse to satsene en felles musikalsk enhet. Dette skal vi komme tilbake til under gjennomgangen av «Pie Jesu».

Musikalsk sett er det flere elementer i denne satsen det er interessant å sette fingeren på. For å begynne med noen generelle bemerkninger er uttrykket svært dynamisk og variert – nesten polarisert. Dette kan sees på variasjonen i styrkegradene, teksturvariasjonen i orkestreringen og naturligvis det motivisk-tematiske materialet som benyttes. Dette siste er sentralt for satsen, og poengteres med stor tydelighet fra komponisten.

Det interessante med det motivisk-tematiske materialet er måten Islandsmoen setter tema og motiv opp mot hverandre på. Satsen er i hovedsak bygget opp og formet rundt ett tema. Temaet er en forkortet variant av en folkemelodi som Islandsmoen selv skrev ned i 1934 hos Ola K. Rudibråten i Øystre Slidre i Valdres – en versjon av «Brynnings vise» («Det var en gang en ridder»). Den er gjengitt under i sin helhet:



Melodien går i ren moll og er sanglig idiomatisk med mange trinnvise bevegelser og ellers enkle sprang. Den har en relativt stor ambitus, på en stor none. Med dette som utgangspunkt har Islandsmoen laget et tema som er kortere enn det opprinnelige, men lik i karakter:

Allegretto e rubato

Fra det opprinnelige temaet, henter han ut et kort motiv. Dette motivet ser vi to ganger, i t. 9 og t. 13, hvor det kommer på hvert sitt sted i mollskalaen, henholdsvis fra G og fra A. Dette motivet benytter også Islandsmoen to ganger i sitt tema, henholdsvis i t. 4 og 6. Motivets bruker han gjennom hele satsen, og behandler det som et motstykke, eller et svar, til temaet. Motivets bruker han også igjen senere i verket.

Vi sitter nå med to melodiske elementer: et langt, sangbart tema og et kort, men konsist motiv, som er hentet ut fra temaet – to ganske ulike figurer, både i innhold og retorisk uttrykk.

Gjennomgang

Satsen åpner med en eksposisjon av temaet, og er skrevet i en homofon sats. Tonearten er d-moll. Etter at Islandsmoen har etablert temaet tydelig, kommer motivet for første gang i takt 17, spilt av klarinett, horn, cello og kontrabass med pizzicato i strykerne og styrkegrad piano. Dette oppleves som et lite brudd, ettersom det kommer én takt etter at temaet er i ferd med å gjentas. Motivets avbryter altså temaet. Likevel trer motivet frem på en diskret og subtil måte, mye som en følge av den lave styrkegraden. Også pizzicatoen i strykerne bidrar til dette – å aksentuere motivet, men likevel skjule det litt i bakgrunnen av orkesterbildet. Allerede her aner vi en spenning mellom tema og motiv.

Etter at motivet er blitt presentert, blir dette brukt som byggematerialet for resten av satsen. I t. 23 trer motivet frem på en tydelig og aksentuert måte, og fra t. 25 benyttes det for å bygge opp til et klimaks. Her spilles motivet staccato hovedsakelig i cello og kontrabass, også her delvis med pizzicato. Islandsmoen bygger nå opp spenning og forventninger om et kraftig musikalsk klimaks. Like før klimakset setter Islandsmoen inn en G-dur i t. 30, og gjør altså en dorisk harmonisk vending. Dette gir en lysere klang- og harmonisk farge til det tunge motivet

i den ellers mollbaserte harmonikken. Ved dette bryter Islandsmoen med forventningene han bygget opp om det kraftige klimakset. I t. 31 går han umiddelbart ned i dynamikk, og tynner ut orkesterteksturen i stor grad slik at harpen trer tydelig frem. Vi får med andre ord en litt vag, og nærmest skuffende avrundning på den oppbygde spenningen som ikke samsvarer med forventningene.

Islandsmoen forlater ikke motivet, men benytter det umiddelbart videre som materiale over de neste taktene, mens han bygger opp til at temaet skal komme igjen, i t. 40. Her får vi temaet med tutti orkester, spilt av fløyte, obo, fiolin og bratsj, spilt med tremolo i strykerne. Sammen med den kraftige dynamikken gir dette et intenst og dramatisk uttrykk. Islandsmoen bryter også denne spenningen etter bare to takter, ved å gå ned i dynamikk og tynne ut orkestreringen.

Fra t. 44 benytter han motivet for andre gang til å jobbe seg frem til et klimaks gjennom en lengre oppbygning. Her får vi motivet på samme måte som tidligere, spilt aksentuert med stakkato over flere takter mens uttrykket intensiveres. I t. 49 skriver Islandsmoen den endelige «utblåsningen» ved spenningstoppen på passasjen, som vi har ventet på. Her blir motivet unisont fremført av tutti orkester i fortissimo styrkegrad, hvor den siste tonen er notert med en fermate:

The image shows a musical score for measures 44, 45, and 46. The score is written for a full orchestra. The instruments listed are Fl. Ob. Cl., Fag., Cor., Trb. Trbn. Tba., Timp., Harp, Vln. Vla., and Vlc. Cb. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a dynamic shift from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano) at measure 46. The notation includes various rhythmic patterns, including staccato and accents, and a fermata at the end of measure 46.

47 48 49 **Largo** *lunga*

Fl. Ob. *ff* *p*

Cl. *ff* *p*

Fag. *ff* *p*

Cor. *ff* *p*

Trb. *ff* *p*

Trbn. Tba. *ff* *p*

Timp. *ff* *p*

Hp. *f* *p*

Vln. Vla. **Largo** *lunga*

Vlc. Cb. *ff* *p*

Herfra runder Islandsmoen av satsen i form av en slags coda, i et langt roligere tempo enn tidligere. Uttrykket tilsier nærmest at all energi ble brukt opp i «utblåsningen». Her bruker Islandsmoen temaet sine to første takter, etterfulgt av motivet som et svar, spilt av harpe og pizzicato i strykerne. Her får vi en endelig syntese mellom temaet og motivet, som gjennom satsen har opptrådt som motstykker med sine individuelle og motstridende krefter, til tross for at de opprinnelig hører sammen:

52 53

Fl. Ob. *p*

Cl. Cor. *p*

Vln. Vla. *pizz.*

Vlc. Cb. *p*

Kommentarer

Forløpet i denne satsen er interessant, og kan være avgjørende for forståelsen av verket som helhet. Dette er særlig når vi ser denne introduksjonssatsen i funksjon av å sette rammene for det følgende – den gir oss et utgangspunkt og et perspektiv. I «Canto funébre» ser vi et dramatisk forløp der to motstridende, polariserte krefter – fra samme enhet – kjemper mot

hverandre, og forenes til slutt. Selv om denne analogien nå ble svært spesifikk, og neppe oppfylles til minste detalj gjennom verket, danner det likevel grunnlaget for en teori. I denne teorien står den dualistiske tanken, og spenningen mellom de to motstridene krefter, sentralt. I dette tilfelle kan komponisten selv være med å støtte oppunder teorien, ved å trekke inn hans uttalelser om *Missa Solemnis*. I *Missa Solemnis* stod fremstillingen av dualismen som verkets bærende idé, og det er ikke urimelig å tenke at det også gjelder for *Requiem*. At dualismen er synlig i «Canto funébre» og har en betydning for satsens oppbygning er i hvert fall et faktum. Det var altså motivet og temaet som fungerte som det formskapende elementet i satsen. Interaksjonen mellom dem skapte spenning og avspenning som igjen skapte energi, fremdrift og form.

«Introitus» – kor

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis;
te decet hymnus, Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem;
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Kyrie eleison, Christe eleison,
Kyrie eleison.*

*Evig hvile gi dem, herre,
og evig lys lyse for dem.
Deg tilkommer lovsang, Gud i Sion,
og til deg avlegges løfte i Jerusalem,
hør min bønn,
til deg kommer alt kjød.
Evig hvile gi dem, Herre,
og evig lys lyse for dem.
Herre, forbarm deg, Kriste forbarm deg.
Herre, forbarm deg.*

Etter introduksjonssatsen, begynner Islandsmoen behandlingen av den første messeteksten. Teksten som blir brukt i introitus er den eldste teksten i rekviem-messen, og er hentet fra fjerde Esra (2,24-35) av de apokryfe skriftene.¹¹¹ Der er en bønn til Gud, som ber han om å gi evig hvile og evig lys til *dem* – de døde.

Islandsmoen behandler også kyrie-teksten i «Introitus». Denne teksten er også svært gammel, og er blant de eldste tekstene i rekviem-messen. Å behandle disse to tekstene i en og samme sats er ikke uvanlig. Det er blitt gjort i flere konsert-rekviem gjennom tiden. Tekstene behandler Islandsmoen svært ulikt musikalsk sett, og setter dermed et tydelig skille mellom dem.

På tross av introitus-teksten sin tydelige ABA-form skriver Islandsmoen en variert og gjennomkomponert sats. Det er lite tegn til gjentakelse av det musikalske materialet utover de få umiddelbare imitasjonene i de fugerte passasjene. Vi ser likevel en form for tredeling av

¹¹¹ Chase 2003, s. 2.

teksten i det musikalske uttrykket. Vi deler her inn teksten i tre deler: Første del med ordene «requiem aeternam dona eis, Domine», andre del, med ordene «et lux perpetua [...] caro veniet» og siste del «requiem aeternam [...] luceat eis». Første del er dominert av moll, andre del er dominert av dur og i tredje del er vi tilbake i moll, sagt på en forenklet måte.

Kyrie-teksten står også, som sagt, for seg selv musikalsk sett. Denne behandles kort med sitt egne melodiske materiale. Kyrie-teksten har også en klar tredeling, noe vi også kan se i musikken. Denne delen er imidlertid så kort at vi ikke rekker å få en ordentlig formfølelse på det før det hele er over. Kyrie kommer også tilbake senere i verket, som femte sats. Vi utsetter derfor videre drøfting av denne til da.

Også i denne satsen benytter Islandsmoen folketonen fra Valdres. To av melodiene blir påpekt av Arild Sandvold i programheftet til urfremførelsen, som korte fragment, og er gjengitt under. Ifølge Sandvold kommer begge melodiene fra Bagn.



Melodien Islandsmoen benytter på kyrie-teksten er også en folkemelodi. Dette blir den mest fremtredende melodien gjennom hele verket. Han benytter den også i «Dies irae», «Kyrie eleison» og siste sats «Agnus Dei». Vi venter derfor med videre utgreiing av denne melodien til gjennomgangen av «Dies irae», hvor den blir mer sentral.

Islandsmoen benytter også temaet fra «Canto funébre» kort som en instrumental innledning, og binder dermed de to satsene sammen.

Gjennomgang

Satsen begynner med temaet fra «Canto funébre», presentert i en legato utforming. Tonearten er endret fra d-moll i førstesats til f-moll i denne satsen. Koret kommer inn i t. 9, og synger de to første ordene i den første delen av teksten, «requiem aeternam», i en homofon stil. Her benytter Islandsmoen de to folkemelodiene fra Bagn i sopranstemmen, t. 9 og t. 11–12.

Melodien i t. 9 bruker han kun en gang før han forlater det. Han benytter imidlertid rytmikken fra melodien videre gjennom satsen. Ved ordene «dona eis, Domine» skriver Islandsmoen polyfont for koret, hvor stemmene imiteres og fugeres. Hele den første tekstlinjen gjentas flere ganger – «requiem aeternam» i hovedsak homofont, og «dona eis, Domine» i hovedsak polyfont.

Videre, i tekstens andre del, deklameres verselinjene fra «et lux perpetua» til og med «votum in Jerusalem» i en homofon sats. Her blir en stor del av teksten unnagjort på kort tid, sammenlignet med den tidligere bruken av melismer og gjentakelser. Ved ordene «ad te omnis caro veniet» («til deg kommer alt kjød») bryter Islandsmoen den homofone satsen ved å skrive en kort fugert passasje. Her gjentas teksten og melodien i de ulike stemmene. Denne setningen vektlegger altså Islandsmoen med de polyfone gjentakelsene, inntil han avslutter passasjen med et samlet kor i en tydelig markert homofon avslutning. Etter denne avslutningen på tekstens andre del, tar Islandsmoen for seg den tredje delen i teksten. Her går han tilbake til det samme uttrykket som tidligere, i moll.

Midt under deklamasjonen av den tredje delen i teksten, i t. 48, bygger Islandsmoen spenning gjennom en kort akselererende orkestersekvens. Denne bryter med det foregående og har et svært dramatisk uttrykk. Sekvensen bygger opp til t. 54, hvor han tar både tempo og dynamikk helt ned. Deretter setter han inn koret med ordene «et lux perpetua luceat eis» («og evig lys lyse for dem»), som resiteres på tonen C fordelt på alle sangerne. Uttrykket er lavmælt og verdig, og gir en sakral stemning. I bakgrunnen av sangen hører vi også bratsjen spille motivet fra det andre melodifragmentet som Sandvold pekte på, t. 3 i noten over. Vi hører det også i horn i t. 56, bare snudd opp ned, noe som får det til å ligne på motivet vi hørte i «Canto funébre», men nå i en annen rytmisk utforming. Islandsmoen setter i gang en ny akselererende orkestersekvens som er identisk den forrige. Dette skaper en ramme rundt disse

ordene «et lux perpetua luceat eis» («og evig lys lyse for dem») ved å innlemme dem mellom de to orkestercrescendoene.

I den aller siste delen av satsen behandler Islandsmoen kyrie-teksten kort. Teksten synges homofont i et hurtig tempo, før satsen avsluttes på en F-dur-akkord.

Kommentarer

Islandsmoen sin «Introitus» har et variert uttrykk, og er preget av den relativt store mengden av melodisk materiale han har brukt. Formmessig ser vi også en seksjonsvis inndeling med en tredeling av introitus-teksten, og med kyrie-teksten som en egen enhet. Islandsmoen benytter originalt materiale for de ulike delene, og går i liten grad tilbake for å gjenta melodisk stoff. Denne behandlingen har til sammen skapt den gjennomkomponerte formen vi ser i satsen. Dette gir de ulike tekstdelene sin unike musikalske kontekst, noe som er med å underbygge deres respektive budskap og mening. Islandsmoen bryter altså opp enheten i teksten og dyrker de ulike delene for seg selv.

Koret benytter han i sin helhet, gjennomgående i satsen. Teksturvariasjonene i koret ligger derfor i vekslingen mellom den homofone og den polyfone satsen, som vi så. Vi så også en variasjon i tekstformidlingen ved ordene «et lux perpetua luceat eis» («og evig lys lyse for deg»). Disse ble deklamert rolig og resitativisk, noe som underbygde det sakrale og som ga ordene en særegen retorisk tyngde.

«Graduale» – tenor og bass

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis,
in memoria aeternam erit justus,
ab auditione mala non timebit.*

*Evig hvile gi dem, Herre,
og evig lys lyse for dem,
den rettferdige vil minnes evig,
og dårlig ry vil han ikke frykte.*

Teksten i graduale har blitt brukt siden 800-tallet, og ble i de tidlige messene deklamert svært melismatisk av sangeren. Det var da ingen liturgisk handling under fremførelsen av sangen, noe som gjorde det passende med et mer solistisk innslag.¹¹² I Islandsmoen sin «Graduale» benytter han også solister for første gang i verket, henholdsvis tenor og bass.

Hovedtemaet i satsen er en folkemelodi fra Bagn. Ifølge Sandvold er den hentet fra en pinsesalme.

¹¹² Chase 2003, s. 3.



«Graduale» er skrevet for tenor- og bassolist med kor. Et gjennomgående kompositorisk prinsipp er derfor vekslingen mellom solistene og koret. Dette skal vi se nærmere på.

Gjennomgang

Bassolisten begynner i satsens første takt. Her deklameres teksten «requiem aeternam» over hovedtemaet, i satsens toneart F-dur. Umiddelbart etter setter Islandsmoen inn koret som et svar, med teksten «dona eis, Domine». I t. 5 kommer tenoren inn og deklamerer samme tekst med den samme melodien som bassen, men nå i a-moll. Koret svarer umiddelbart også her, likt som tidligere, tilbake i F-dur.

Slentando

Ved tenorens inntreden distanserer altså Islandsmoen seg raskt fra F-dur og til mediantplanet, og skaper en toneartsmessig spenning tidlig i satsen. Det gjør også opplevelsen av teksten svært forskjellig ved å høre den to ganger, belyst i to ulike tonearter med en slik tonal

avstand. Vi oppfatter dermed en tosidighet i betydningen av utsagnet «requiem aeternam» («evig hvile»), på godt og vondt. Dette kan tolkes som det gode i frelsen som gir evig hvile, og det vonde med døden som fører en dit – et dualitetsprinsipp som også var bærende i «Canto funébre».

Koret får også en viktig funksjon her ved sin stabilitet – de synger nøyaktig det samme etter begge solistene. Det bidrar til at spenningen mellom tonika og mediantplanet forholder seg like sterk. Det som fremføres av solistene får altså noe å forankre seg i, både musikalsk og tekstlig semantisk. Dette prinsippet ser vi gjelder videre i «Graduale». Bass og tenor synger hver for seg gjennom hele satsen – aldri sammen. Hele tiden settes koret inn etter solisten er ferdig med sin frase, og synger en etterfølgende frase – alltid homofont. På denne måten blir det hele tiden et samspill mellom solist og et stabilt samlet kor, eller i overført betydning, menneske og menneskehet.

Satsen avslutter etter at koret har sunget «dona eis, Domine» helt alene, etterfulgt av hovedtemaet spilt av strykerne. Islandsmoen skriver inn en plagal kadens med moll-subdominant som en mild og endelig slutt.

Kommentarer

Det er flere likheter mellom «Graduale» og «Introitus». Blant annet har de begge en nokså enkel form hvor det først og fremst er teksten som danner utgangspunktet for den musikalske utformingen. Musikken drives også stadig videre med nytt materiale, og har lite repetisjon av det foregående. Dette gir satsene et utviklende og gjennomkomponert preg. På samme måte som i «Introitus» bruker Islandsmoen også i rytmikken fra hovedtemaet gjennomgående i satsen. Dette bidrar til å gi «Graduale» som helhet et tydeligere enhetlig preg med bakgrunn i melodien, selv om den bare opptrer to ganger i sin opprinnelige form – først og sist.

For første gang i verket har Islandsmoen formidlet teksten av både solister og kor. Dette gav mulighet for større variasjon i formidlingen, og følgelig en mer variert tolkning. Der vi i «Introitus» kunne oppfatte budskapet fra koret som et kollektivt uttrykk fra menneskeheten, får vi i «Graduale» inn individet. Dette gir rom for et samspill mellom individ og kollektiv, noe Islandsmoen baserer «Graduale» på. Dette samspillet skaper mye av den spenningen vi opplever i musikken, selv om vi ikke ser noen uenighet mellom solistene og koret i satsen. Koret støtter alltid oppunder solistene, og det er ingen tegn til konflikt mellom dem.

«Dies Irae» – solister og kor

*Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in favilla,
teste David cum Sybilla.*

*Vredens dag, den dag
oppløser verden i aske,
som David og Sybilla forutså.*

*Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!*

*Hvilken skjebne vil det bli
når dommeren er kommet
for strengt å skille det forbundne!*

*Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.*

*Idet basunen sender ut en vidunderlig Klang
gjennom vredens graver,
tvinger den alle fram for tronen.*

*Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.*

*Døden og naturen vil under seg
når skapningen reiser seg
for å avlegge regnskap for dommeren.*

*Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.*

*Den skrevne bok tas frem,
i den står alt
som verden skal dømmes etter.*

*Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil in ultimum remanebit.*

*Når dommeren har tatt sete
vil alt skjult komme for dagen,
intet vil forbli ustraffet.*

*Quid sum miser tunc dicturus?
quem patronum rogaturus?
cum vix justus sit securus?*

*Hvad skal jeg da arme svare?
Hvilken talsmann skal jeg anrope?
Når selv den rettfærdige knapt er sikker?*

*Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.*

*Konge, du frykteligen opphøyede
som nådig frelser den som skal frelses,
frels meg, du nådens kilde.*

Dies irae-sekvensen er den nyeste, og den siste teksten til å bli satt inn i den tradisjonelle rekviem-messen. Den er skrevet som en kommentar til den bibelske teksten fra Sefanja kapittel en fra vers 14, og har et dramatisk og billedlig innhold. Dette gjør dies irae-teksten ulik alt annet som finnes av tekst i den ortodokse tradisjonen, og i det hele tatt unik i den romerske katolisismen.¹¹³ Forfatteren er imidlertid ukjent. Den er blitt tilskrevet den italienske fransiskanermunken Tomas av Celano (ca. 1190–1255), men det er i dag en allmenn oppfatning at teksten er eldre. Celano kan muligens ha revidert det i noen grad.

¹¹³ Chase 2003, s. 4.

Dies irae-sekvensen er inndelt i 19 strofer, hvor Islandsmoen bruker de åtte første i sin sats. Han bruker flere strofer fra teksten senere i verket som selvstendige satser¹¹⁴, og benytter i alt 15 strofer fra sekvensen i sitt rekviem.

Som innholdet i teksten tilsier, er dette den mest dramatiske satsen i verket. Uttrykket har en overordnet høy intensitet og er i hovedsak notert med sterke styrkegrader. Islandsmoen benytter hele besetningen gjennom satsen, og skriver for tutti orkester i flere partier. Han bruker også alle sangerne, både kor og solister, som synger mye sammen og i veksling mellom hverandre som grupper. Vi får også korte innslag av enkeltsolister.

Når det gjelder det motivisk-tematiske materialet, er det én melodi som er fundamental – en melodi som har blitt nevnt tidligere, og som vi hørte en gang i «Introitus». Melodien er salmetonen over teksten «Herre Gud ditt dyre navn og ære» som Islandsmoen skrev ned hos Ola K. Rudibråten i Øystre Slidre i Valdres. Dette var melodien som fikk Islandsmoen inn på tanken om å skrive et rekviem. Melodien er gjengitt i sin opprinnelige helhet under:



Fra denne melodien er det de fire første taktene, samt motivet fra t. 10 Islandsmoen benytter som hovedtema i «Dies irae» og i *Requiem* for øvrig. Disse to melodiske elementene er gjennomgående i satsen, og er byggematerialet til mye av den intensiteten vi opplever, særlig ved sitt rytmiske driv.

Ellers oppleves det musikalske forløpet også i «Dies irae» svært variert og gjennomkomponert, slik vi har sett i de tidligere satsene. Islandsmoen er heller ikke her bundet til en spesifikk formtype. Han følger de formmessige føringene som ligger implisitt i teksten og dens strofiske inndeling. Dette har så langt vist seg å være en tendens i de vokale satsene i *Requiem*, og har gitt en viss opplevelse av intuisjon og spontanitet i musikkens form og uttrykk.

¹¹⁴ Strofe 9 og 10 i «Recordare», s. 14 i «Preces meae», s. 16 i «Confutatis», s. 17 i «Oro supplex», s. 18 og 19 i «Lacrymosa» og s. 19 igjen i «Pie Jesu».

Gjennomgang

På grunn av tekstens inndeling skal vi gå strofevis gjennom satsen. «Dies irae» innledes med et 24-takter langt orkesterforspill i satsens toneart f-moll. Her presenterer Islandsmoen hovedtemaet, og varierer det sammen med flere av dens tilhørende motiv gjennom passasjer med dramatiske orkestrale effekter. Gjennom innledningen setter Islandsmoen tonen tydelig an for denne dommedagsfremstillingen. Koret settes inn i t. 25 og synger første strofe homofont, med noen gjentakelser. Her er det hovedtemaet som er det dominerende melodiske stoffet.

25 26 *ff* 27 28 29

S
A
Kor
T
B

Di - es i - rae di - es il - la di - es il - la

Di-es i - rae di - es il - la

The image shows a musical score for the beginning of 'Dies irae'. It features three vocal parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor/Bass (T/B). The score starts at measure 25 and continues through measure 29. The key signature is F major (one flat), and the time signature is 3/2. The music is marked with a forte (*ff*) dynamic. The lyrics are 'Di - es i - rae di - es il - la di - es il - la'. There are triplets indicated by a '3' over a bracketed group of notes in measures 27, 28, and 29.

Solistene overtar i t. 44, og begynner på andre strofe. Her skriver Islandsmoen en polyfon sats som bryter med den foregående homofone satsen i koret. Han benytter også nytt melodisk materiale. Koret kommer inn igjen med sopran- og altgruppen i t. 48, med det rytmiske motivet fra første takt i hovedtema.

Samtidig får vi et annet rytmisk motiv i bassolisten. Dette kan tolkes som et motiv avledet fra triolbevegelsen i hovedtemaet, men som i denne altererte formen mister sin opprinnelige karakter, og oppleves som et nytt motiv. Melodien i motivet er heller ikke det samme som i triolbevegelsen, og endres fra gang til gang det blir fremført.

48

B. solo

est fu - tu - rus

The image shows a musical score for a bass solo. It starts at measure 48. The key signature is F major (one flat), and the time signature is 3/2. The lyrics are 'est fu - tu - rus'. The melody consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note.

Vi finner dette motivet også tidligere i orkesterforspillet, i t. 21 spilt av fløyte, men her ligger det gjemt bak i orkesterbildet.

Etter korets inntreden påvirkes de følgende melodiene av hovedtemaet og dets rytmikk. Islandsmoen veksler også mellom hovedtemaet og det rytmiske motivet i sangerne

fra t. 54 og ut strofen, til t. 64. Dette gjøres med stor tydelighet. Strofen avsluttes i fortissimo styrkegrad, og oppleves som et høydepunkt.

Tredje strofe begynner i t. 67 og synges homofont av koret. Denne fremføres nærmest utelukkende på motivet fra salmetonen (t. 10). Her skriver Islandsmoen a cappella for koret i et par takter, noe som er med på å løfte frem motivet:

69 70 71 72

S
A
Kor
T
B

spar-gens so - num per-se pulc - ra re - gi-on - um *ff* co - get om - nes

Den doriske harmonikken skinner tydelig gjennom her, på grunn av det høye 6. trinnet i motivet. Dette gir en lysere klangfarge på strofen.

Umiddelbart etter kommer strofe fire, som synges homofont vekselvis mellom kor og solister, med hovedtema som melodisk materiale. Dette er også tilfelle i strofe fem, men her med tenoren som solist hvor han synger første verselinje «liber scriptus proferetur» («den skrevne bok tas frem») før kor og de resterende solistene kommer inn.

I den sjette strofen setter Islandsmoen i gang en trestemt polyfon del hos solistene, henholdsvis sopran, alt og tenor. Her får vi melismer og umiddelbare imitasjoner i stemmene, og det melodiske materialet er tilsynelatende helt nytt. Vi finner imidlertid hovedtemaet i augmentert form, sunget av alt og bass i koret. Mot slutten av strofen finner vi igjen det rytmiske motivet vi pekte på over, i t. 103 og 104, sunget av kor, noe som gir også denne delen et dorisk innslag.

Etter at strofe seks er sunget ferdig «stjeler» Islandsmoen første verselinje fra strofe sju, som avrundning på delen. De to neste verselinjene i strofe sju får vi som en ny del og synges av solostemmene alt og sopran i en dempet dynamikk: «quem patronem rogaturus? Cum vix justus sit securus?» («hvilken talsmann skal jeg anrope? Når selv den rettferdige knapt er sikker?»)

Siste strofe skiller seg ut uttrykksmessig, og tar ikke i bruk hovedtemaet før siste verselinje. De to første linjene synges av bass, både kor og solist, med en gjennomgående triolfigur. Resten av sangerne kommer inn på førsteslag i hver takt med ordet «rex» («konge»). Gjennom denne harmoniske sekvensen modulerer Islandsmoen til c-moll. Tilsatt

gjentas første strofe sammen med de to første verselinjene i andre strofe. Her går Islandsmoen tilbake til det samme musikalske materialet han benyttet på strofen først i satsen. Vi får en kraftig avslutning med tutti orkester, og satsen slutter på en C-dur akkord.

Kommentarer

Som vi har sett er salmetonen over «Herre Gud ditt dyre navn og ære» fundamental i «Dies Irae». Den opptrer gjennomgående og på forskjellige måter, helt eller delvis, i alle av tekstens strofer. Vi ser også en tydelig inndeling av de ulike delene i satsen, basert på den strofiske formen i teksten. «Dies irae» har altså en variert strofisk form, der hver strofe er karakteristisk musikalsk og skiller seg fra den neste. Dette er med unntak av første verselinje i strofe sju som Islandsmoen behandlet sammen med strofe seks.

Når det gjelder formidlingen av teksten benytter Islandsmoen både solister og kor. Ved å gjøre dette sitter Islandsmoen med muligheten til å skrive varierte og effektfulle uttrykk, noe han også gjør. Kor og solister opptrer først og fremst som separate enheter som veksles, og synger parallelt med hverandre. Kor- og solistsatsene er for det meste skrevet homofont, men Islandsmoen legger inn enkelte polyfone partier, særlig hos solistene. Vi finner også innslag av enkeltsolister. Fra tekstens innhold på disse utvalgte stedene, og den ut ifra den musikalske konteksten, ser det ikke ut til å ligge en dypere mening bak dette. Dette må betraktes som grep for å skape variasjon i formidlingen, og nødvendigvis for å trekke frem individet. Kor og solister står sammen om budskapet, og formidler dette i enighet, for å si det litt enkelt.

I «Dies irae» var også den doriske harmonikken tydelig. Denne harmonikken kom fra motivet i salmetonen, og satte et tydelig preg på satsens karakter.

«Kyrie eleison» – kor

*Kyrie eleison, Christe eleison,
Kyrie eleison.*

*Herre, forbarm deg, Kriste forbarm deg,
Herre forbarm deg.*

Etter «Dies irae» behandler Islandsmoen kyrie-teksten igjen, her som en selvstendig sats. Islandsmoen benytter samme melodi som tidligere i «Introitus» og «Dies irae», men skriver her en fuge, slik flere andre komponister har gjort i behandlingen av kyrie-teksten tidligere. Dette kan det være flere grunner til. På samme måte som teksten, er også fuge-formen svært gammel, og har lenge hatt høy status i kirkemusikken. Samsvaret mellom tekst og form kan

altså være noe av grunnen som gjør dette passende. I tillegg er det tekstlige materialet i kyrie knapt, men av stor semantisk og teologisk betydning. Fugen innehar muligheten til å strekke ut og gjenta ordene med sitt polyfone imitasjonsprinsipp, og dermed tillegge dem mer oppmerksomhet og tyngde enn de ellers ville ha fått. Dette er også et av fugens musikalske prinsipp, å lage noe stort – en fuge – av noe lite – et fugetema.

Det melodiske materialet er nok en gang hentet fra salmetonen fra Valdres over «Herre Gud ditt dyre navn og ære».

1 2 3 4 5 6 7 8

Ky - ri - e e - le - - - i so - n Chri - ste e - le - i - son

Detailed description: This musical notation shows the first eight measures of a melody in 3/4 time, F minor. The notes are: 1. F4, 2. G4, 3. A4, 4. Bb4, 5. C5, 6. Bb4, 7. A4, 8. G4. Measure 8 contains a triplet of G4, A4, Bb4. The lyrics are written below the notes.

De fire første taktene fra den opprinnelige melodien danner fugetemaet. Motivet fra t. 10, her vist etter dobbeltstreken, benyttes senere i satsen.

Gjennomgang

«Kyrie eleison» begynner i f-moll, med presentasjon av fugetemaet i tenorgruppen, doblet av bratsj. Deretter setter Islandsmoen inn de andre stemmene, en etter en på tradisjonelt vis, mens hele teksten deklameres. Fugetemaet settes stadig inn, og gjentas hele veien frem til t. 65. Nå har Islandsmoen beveget seg fra f-moll til Ab-dur, og vi når et lite klimaks i t. 66 og 67. Her legger Islandsmoen inn en samlet homofon del i koret som bryter markant med den ellers polyfone satsen. Koret synger motivet fra salmetonen likt slik vi har sett i både «Introitus» og «Dies irae», med teksten «Christe eleison» («Kriste, forbarm deg»). Også her kommer den doriske harmonikken tydelig fram:

66 67

S
A
Kor
T
B

ff

Chri - ste e - le - i - son Chri - ste e - le - i - son

Detailed description: This musical notation shows measures 66 and 67 for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time, Ab major. The melody is a triplet of notes: G4, A4, Bb4. The lyrics are written below the notes. The dynamic marking is *ff*. The notation includes a double bar line between measures 66 and 67.

I t. 68 settes fugetemaet umiddelbart inn igjen i bassgruppen, og i t. 69 i tenorgruppen. Vi får nå en stretto-del som varer frem til t. 86 hvor koret samles homofont. Her bygger Islandsmoen kort opp til en ny deklamasjon av «Christe eleison» i t.94 og 95, lik den forrige. Islandsmoen forlater temaet, og vi får en avrunding av frasen mellom t. 99 til 102, i fortissimo styrkegrad på dominanten C. Like etter tar han dynamikken ned til pianissimo, der koret synger det siste ordet «eleison» homofont på en F-dur akkord.

Kommentarer

Som vi har sett skriver Islandsmoen en tradisjonell fuge over teksten i «Kyrie eleison», hvor salmetonen dannet grunnlaget for det melodiske materialet. Den polyfone satsen var ikke gjennomgående, da vi så to homofone innslag som aksentuerte teksten «Christe eleison». Her brøt Islandsmoen med polyfonien og benyttet annet melodisk materiale. Også harmonisk skiller denne delen seg ut med den doriske fjerdetrinnsakkorden. Denne stakk seg frem, som vi også har sett tidligere, og ga et lysere musikalsk uttrykk.

Vi kan også, nok en gang, trekke inn avsenderen av budskapet i teksten – koret, eller menneskeheten. Islandsmoen bruker koret fremfor solistene for å understreke det kollektive i budskapet. Rent praktisk hadde det vært enklere å skrive denne fugen for solister, med tanke på den krevende ornamentikken i stemmene, men det gjør han altså ikke. Det kunstneriske har trumfet det praktiske. Ved å gjøre det på denne måten stiller Islandsmoen høye krav til koret. Dette kunne han også gjøre, da han hadde med Cæciliaforeningen, som var et av Norges beste oratoriekor, på urfremføringen i 1943.

«Recordare» – alt

*Recordare Jesu pie,
Quod sum causa tua viae,
Ne me perdas illa die.*

*Kom ihu, du barmhjertige Jesus,
at du har gått din veg for min skyld,
Så du ikke forderver meg på denne dag.*

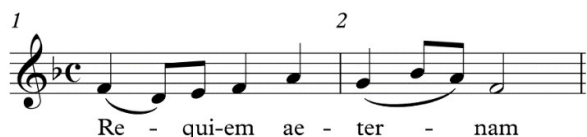
*Quarens me sedisti lassus,
Redemisti crucem passus;
Tantus labor non sit cassus.*

*Trett søkte du meg,
frelste meg idet du tok korset,
La ikke så stor møyen være spilt.*

Etter «Kyrie eleison» går Islandsmoen tilbake til dies irae-sekvensen, strofe ni og ti. Dette er den første satsen hvor Islandsmoen skriver for én solist, men kanskje viktigst, den første satsen uten kor. Dette harmonerer med innholdet i teksten, som blir fremsagt av enkeltindividet «meg». Det er dessuten forholdet mellom enkeltindividet og Jesus som er det

viktige i teksten. Islandsmoen velger derfor vekk koret og bruker kun én solist, noe som gjør uttrykket nært og personlig.

Melodien som benyttes i «Recordare» er vakker og behagelig, og har en karakteristisk rytmisk figur som er gjennomgående i satsen. Tonene er hentet fra den samme folketonen som dannet utgangspunktet for melodien i «Graduale». I «Recordare» er rytmikken endret. Se noten under – melodien til «Graduale» er satt inn øverst.



Gjennomgang

Islandsmoen begynner satsen med en orkesterinnledning. Her blir hovedtemaet presentert, og atmosfæren satt. Det blir raskt tydelig at «Recordare» skiller seg fra «Dies irae» sin voldsomme dramatik og «Kyrie eleison» sin mørke og polyfone stil. «Recordare» er lett, lys og minner mer om en rolig romanse. Tonearten er Ass-dur.

Altsolisten kommer inn i t. 17 og synger de to første verselinjene syllabisk, med unntak av triolfigurene som gjennomgående ornamenterer ordene. Fra t. 21 repeteres den andre verselinjen, «quod sum causa tuae viae» («at du har gått din veg for min skyld»), hvor Islandsmoen gjør et kort utsving til ab-moll. Dette gir oss, på samme måte som i «Graduale», en tvetydighet i utsagnet ved at det blir fremført etter hverandre i to ulike tonearter. Sett ut ifra konteksten ser vi derfor to ulike perspektiver setningen kan tolkes fra: det ene, hvor takknemlighet og glede over Jesu offer ligger til grunn, og det andre hvor sorg over hans smertefulle død og skjebne ligger til grunn.

Etter repetisjonen er Islandsmoen raskt tilbake i Ass-dur etter en kort modulerende passasje med kromatisk nedgang i kontrabass og cello. Islandsmoen gjentar de to første verselinjene før han legger inn et kort mellomspill i orkesteret. I mellomspillet benytter han

fortsatt melodien som materiale. Han et kort utsving til F-dur, før solisten kommer inn igjen i t. 33.

Neste strofe synges med lik form og melodi som den første. Også her skisserer Islandsmoen opp en dobbeltbetydning av den andre verselinjen «redemisti crucem passus» («frelste meg idet du tok korset»). Her aksentueres nok en gang den følelsesmessige tosidigheten ved Jesu offer og lidelse: sorg over hans død, men glede og takknemlighet over hans offer.

Til slutt runder Islandsmoen av satsen med orkesteret som spiller nøyaktig det samme som i innledningen.

Kommentarer

I «Recordare» setter Islandsmoen individet i fokus. Dette farger formidlingen av teksten i stor grad, og gjør at satsen får et personlig uttrykk. Vi så også hvordan han brukte harmoniske utsving for å fremstille teksten på ulike måter ved å gi rom for en tvetydig tolkning.

Det melodiske materialet er også avledet av tidligere stoff, fra «Graduale». Ved dette ser vi en sammenheng mellom de to satsene, uten at det nødvendigvis har større betydning enn den musikalske enheten som naturlig oppstår mellom dem. Tekstene i «Graduale» og «Recordare» er ikke fra samme opprinnelse, og heller ikke særlig like, hverken i form eller innhold.

«Recordare» er en enkel sats, med en strofisk form og et innhold som er vakkert og iørefallende. Sett ut ifra verkets storform fungerer den derfor som et etterlengtet avbrekk etter «Dies irae» og «Kyrie eleison».

«Preces meae» – solister

*Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.*

*All min bønn er ikke verdig,
men du, gode, la de skje i nåde,
så jeg ikke brennes i evig ild.*

Teksten i «Preces meae» er, på samme måte som i «Recordare», hentet fra dies irae-sekvensen. I denne korte satsen behandler Islandsmoen kun strofe 14, som er et uttrykk for menneskets ydmykhet til Gud og hans nåde.

Musikken er rolig, behagelig og avbalansert, og stykket har en enkel form. «Preces meae» ligner derfor mer på «Recordare» enn noen av de andre satsene så langt. Det er to

melodier som er fremtredende, og begge er tilsynelatende helt nye. Den første benyttes kun instrumentalt, først og sist i satsen, i de instrumentale partiene:

Andante sostenuto

Den andre melodien synges av solistene og benyttes to ganger i satsen, begge gangene på ordene «preces meae non sunt dignae» («all min bønn er ikke verdig»). Melodien i seg selv er ikke spesielt interessant, men har et enkelt preg som bidrar til det milde uttrykket:

Gjennomgang

I begynnelsen av satsen skriver Islandsmoen en kort fire-takter lang orkesterinnledning i satsens toneart, Dess-dur. Her får vi den første melodien spilt vekselvis mellom de ulike instrumentgruppene, før de fire solistene kommer inn i t. 5. De synger den første verselinjen syllabisk og homofont, som vist over, noe som gir frasen et koral-preg. Etter dette blir de to neste verselinjene sunget to ganger, både polyfont og homofont.

I t. 15 gjentar Islandsmoen den siste verselinjen, «ne perenni cremer igne» («så jeg ikke brennes i evig ild»). Denne oppleves som en ny frase. Her er vi tilbake til firstemt syllabisk og homofon sang, og med en sterkere dynamikk. I tillegg gjør Islandsmoen et lite utsving til mediantplanet, f-moll, noe som fremhever linjen ved den harmoniske spenningen som oppstår. Videre gjentas verselinjen to ganger til, gjennom en oppadgående og delvis kromatisk linje i sopranen:

15 16 17

S
A
Soli
ne pe-ren - ni cre - mer i - gne, ne pe-ren - ni
f *pp*

18 19 20

S
A
cre - mer i - gne, ne pe-ren - ni cre - mer i - gne.
mp

T
B

Her beveger Islandsmoen seg innom tonikas submediantplan, b-moll, men ender i Dess-dur på tonen Ass, som blir opptakt til neste frase. Dette er verselinjen Islandsmoen aksentuerer tydeligst gjennom hele satsen – den mest alvorstunge tekstlinjen i strofen.

Etter dette, fra t. 21, gjentar Islandsmoen hele strofen, syllabisk og homofont, med samme melodi som tidligere i den første verselinjen. Den resterende teksten fremføres på en enkel og, i stor grad, trinnvis melodi. Satsen avsluttes med et instrumentalt etterspill i orkesteret. Her spilles det samme som i innledningen, men med en noe endret orkestrering.

Kommentarer

«Preces meae» er en enkel og vakker sats, og står i sammenhengen som et sidestykke til «Recordare». I storformen av verket er vi nå omtrent halvveis. Disse to satsene står derfor sterke sammen for å skape det rolige, lyse og milde uttrykket som hører inn i midten av verkets dramaturgi. Slik sett ser vi at begge satsene skiller seg fra de foregående «Dies irae» og «Kyrie eleison», men også den neste satsen, som vi nå skal se på – «Confutatis».

«Confutatis» – kor

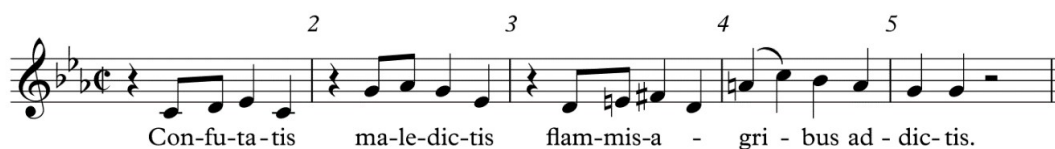
*Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.*

*Når du har sønderknust de fordømte,
og overgitt dem til flammene,
kall meg da til deg sammen med de frelste.*

Den åttende satsen i verket er «Confutatis». Teksten er hentet fra strofe 16 i dies irae-sekvensen. Her poengteres skjebnen til de som ikke blir frelst, noe som er utgangspunktet for den dramatiske musikken vi får høre i Islandsmoen sin sats. Han setter også et markant skille i

teksten etter de to første linjene, og behandler siste verselinje som en egen del. I denne delen er det frelsen som er i fokus, noe Islandsmoen også markerer ved å endre uttrykket i musikken. En slik behandling av de ulike verselinjene ser vi også blant annet hos Mozart, Verdi og Dvorák.

I programheftet til urfremførelsen peker Sandvold også på «Confutatis». Her viser han til en melodi han sier kommer fra Aurdal, som danner grunnlaget for hovedtema i satsen. Noten under viser et utdrag fra det opprinnelige temaet¹¹⁵, etterfulgt av Islandsmoen sin versjon:



Gjennomgang

Satsen begynner brått med en dramatisk figur spilt i et mørk register av strykerne og fagott. Denne figuren er avledet fra hovedtemaet:



Videre skisserer Islandsmoen opp noen voldsomme lydbilder gjennom orkestrale effekter. Her bruker han blant annet raske løp i strykerne, markante triolfigurer i messing og artikulererte slag i pauke, stortromme og cymbal, som avslutning på enkeltpassasjene i innledningen.

I t. 13 kommer sangerne inn gruppevis i en fugato-del. Altgruppen begynner alene og synger de to første verselinjene over hovedtemaet (fugetemaet). Når tenorgruppen kommer inn til slutt i t. 25, slutter de andre stemmene. De kommer inn igjen fra t. 29 og frem til en

¹¹⁵ Noten er hentet fra programheftet, hvor punkteringen på første c i første takt ikke er notert. Dette er antageligvis en trykkfeil.

sekvens som Islandsmoen setter i gang fra t. 33. Denne sekvensen følges av en stretto-del fra t. 38.

I t. 47–49 synges de to siste ordene i den andre verselinjen «acribus addictis» homofont og syllabisk, med lange noteverdier, som en avslutning på den første og dramatiske delen av satsen. Islandsmoen gjør en kort avrundning i orkesteret ved å senke tempoet og dynamikken betraktelig. Han skifter også fra c-moll til C-dur – atmosfæren er totalt endret.

Islandsmoen setter inn koret igjen i t. 55 med den siste verselinjen, «voca me cum benedictus» («kall meg da til deg sammen med de frelste»). Denne linjen repeteres tre ganger og synges homofont og syllabisk, med noen melismer. Melodien er ny og er sanglig idiomatisk. Den er også gjennomkomponert. Dette kan gjøre den vanskelig å umiddelbart gjøre seg kjent med, ettersom den er fri for repetisjon. Det viktige med denne melodien er derfor dens enkle karakter som bidrar til å underbygge atmosfære rundt teksten.

Islandsmoen ender satsen med en kort avslutning i orkesteret. Her spilles en melodi av klarinetten, før det hele rundes av i en plagal kadens som lander på en C-dur.

Kommentarer

Islandsmoen sitt valg av å dele tekststrofen i to legger sitt preg på den helhetlige satsen. Vi ser en todelt form, der hver del står for seg selv, i stor kontrast til hverandre. Denne kontrasten blir markert ved flere ulike aspekt, som skifte i tempo, skifte i dynamikk, toneartsbytte (fra c-moll til C-dur) og skifte fra polyfon til homofon sats. En slik behandling av teksten finner vi også blant annet hos Mozart. Vi kan også se et tydelig likhetstrekk mellom Mozart og Islandsmoen sin «Confutatis» i det dramatiske uttrykket.

Vi møter også fugeprinsippet her, slik som i «Kyrie eleison». Også her kan vi si at Islandsmoen bruker fugen for å bygge noe stort av noe lite, da han kun har to verselinjer å jobbe med. Fugens stretto og sekvensering er også elementer som fungerer svært effektivt til intensivere uttrykket, noe vi ser i «Confutatis». Dette aksentuerer tekstens dramatiske budskap.

«Oro supplex» – sopran og tenor

*Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.*

*Jeg ber bønnfallende bøyet,
hjertet er knust til støv,
ha omsorg for min skjebne.*

Teksten i «Oro supplex» er hentet fra strofe 17 i dies irae. Innholdet fremsies av en ydmyk bedende som underkaster seg Gud. Teksten er mørk og tung, noe som gjenspeiles i musikkens nokså ensidige uttrykk. «Oro supplex» er en av verkets korteste satser.

Islandsmoen benytter et tydelig hovedtema i denne satsen. Melodien er ukjent, og tilsynelatende ny i verket:

Quasi adagio
mf

S. solo

O - ro sup-plex et ac - cli - nis, cor - con - tri - tum

Islandsmoen benytter to solister i satsen: sopran og tenor. Gjennom disse blir individet fra teksten løftet frem og representert ved både mann og kvinne. I tillegg bidrar de to solistene til å ivareta en mer transparent tekstur enn om han skulle ha brukt alle fire solistene. Dette bidrar til satsens vare uttrykk.

Gjennomgang

Satsen går i a-moll, og har dermed en toneartsmessig forbindelse til den foregående satsen som sluttet i C-dur. Teksten i «Oro supplex» er også strofen etter «Confutatis» i dies irae-sekvensen.

Islandsmoen begynner satsen med sopranen, som synger hele strofen. Tenoren kommer inn i t. 8, og synger strofen på nytt med en tilnærmet lik melodi. Her synger sopranen over, fra t. 9, med en kontrapunktisk obligatstemme. Islandsmoen fordeler teksten og stavelsene ulikt mellom stemmene, slik at de synger forskjellig, men gjør at de møtes i t. 10 over teksten «cor contritum». I denne passasjen mellom t. 10–12 bruker Islandsmoen melodien til å gjøre et lite utsving til d-moll, der vi får A-dur som dominant. Herfra synger de sammen ut strofen.

Fra t. 15 synger tenoren strofen på nytt over samme melodi som i begynnelsen. Omtrent det samme forløpet gjentar seg: Sopran kommer inn i t. 18, og de to stemmene møtes ved «cor contrinum» i t. 20, som nå synges i parallelle terser. Her gjør Islandsmoen også et kort utsving til d-moll. Han fullfører strofen, og avslutter satsen i A-dur etter en plagal kadens (dm/A – A).

Kommentarer

Gjennom hele satsen er individet fra teksten tydelig. Stemmene behandles individuelt, men møtes likevel på enkelte steder, som ved den parallelle tersføringen i t. 20–21. Dette overføres naturligvis på formidlingen av teksten. Budskapet kommer fra begge, både sammen og hver for seg – et kollektivt uttrykk formidlet gjennom individet.

«Lacrymosa» – solister og kor

*Lacrymosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicantus homo reus.
Huic ergo parce Deus:*

*Tårerik blir denne dag
når av asken gjenoppstår
mennesket for å bli dømt.
Vær da nådig, Gud:*

*pie Jesu, domine, dona eis requiem.
Amen.*

*milde herre, Jesus, gi dem hvile.
Amen.*

«Lacrymosa» er en av de lengste satsene i Islandsmoens *Requiem*. Teksten er de to siste strofene fra dies irae, og er en siste bønn til Gud som en avslutning på den lange sekvensen. Her uttrykkes sorg over døden, og bønn om at Gud må være mild mot de som skal komme til han for å dømmes. Budskapet er allment, og teksten fremhever et bredt spenn i det menneskelige følelsesregisteret.

Det melodiske materialet er en av folketonene Islandsmoen skrev ned på en av sine innsamlingsturer i Valdres – en verdslig melodi fra Aurdal.



Melodien, som er noe omformet, blir fremtredende gjennom store deler av satsen:



Islandsmoen har også gitt melodien en tilhørende obligatstemme som benyttes i stor grad:



Gjennomgang

Islandsmoen begynner satsen med en kort orkesterinnledning. Koret settes inn i t. 5, og melodien synges av soprangruppen mens de andre stemmene harmoniserer melodien i koralstil. Melodien gjentas to ganger, a cappella, over de to første verselinjene i første strofe.

Videre får vi noe som kan minne om en fugatodel. I t. 9 slutter koret, og Islandsmoen gjentar den samme melodien og teksten sunget av bassolisten. Her supplerer sopranen med den kontrapunktiske obligatstemmen. I t. 13 gjentas tekst og melodi i korets bassgruppe, med obligatstemmen i soprangruppen, men her brått modulert til f-moll, altså til dominantplanet. I t. 15 setter Islandsmoen inn tenorsolisten med obligatstemmen, før melodien i bass er ferdig sunget. Dette gir følelse av stretto. I t. 17 får vi sopran- og altsolist med melodi og obligatstemme, tilbake i b-moll. Gjennom dette partiet ser vi altså flere av fugens typiske elementer, som også har vært fremtredende tidligere i verket.

Islandsmoen beveger seg videre i teksten, og fra t. 21 får vi en ny del. Sopransolist og fullt kor synger samtidig, men med ulik tekst. Sopranen fortsetter med tredje verselinje i første strofe «judicandus homo reus», mens koret begynner å synge den siste verselinjen i strofen: «huic ergo parce Deus, pie Jesu, Domine». Her setter Islandsmoen inn en dorisk vending, i t. 22 av koret, hvor vi får en Ess-dur akkord.

Derved aksentueres tekstlinjen, og bidrar til å skape en overgang til neste del. Melodien i koret skiller seg fra den vi har hørt før, men er lik i karakter, særlig med tanke på rytmen og den syllabiske deklamasjonen. Likevel er det tydelig at Islandsmoen nå trer inn i et nytt parti som skiller seg fra det foregående.

Fra t. 25 gjentar Islandsmoen den samme tekstlinjen med koret, men setter også inn solistene, med en annen rytme og melodi. Den vokale satsen er fyldig, og gir sammen med orkesteret et uttrykk som er stort og pompøst. Etter dette høydepunktet demper Islandsmoen dynamikken fra t. 29, og setter inn obligatstemmen i obo. Ordene «dona eis requiem» veksler han mellom kor og solister som en avrunding på delen. Det melodiske stoffet er avledet fra hovedtemaet og obligatstemmen.

Islandsmoen vender tilbake til hovedtemaet og obligatstemmen og de to første verselinjene i første strofe i t. 35, sunget av alt- og tenorgruppen i koret. Solistene overtar i t. 39 med ordene «judicandus homo reus». Her skriver Islandsmoen inn satsens andre doriske vending, og fargelegger de samme ordene på samme måte som tidligere.

Fra t. 41 gjør han en kort spenningsoppbygning over ordene «pie Jesu Domine»:

SA
Kor
og
soli

TB

41 *p* 42 43 *mf* 44 *f*

Solister ut

Pi - e Je - su Do - mi - ne, — Do - na e - is re - qui - em

Pi - e Je - su Do - mi - ne, — Do - na e - is re - qui - em

Her synger både kor og solister syllabisk og homofont.

Etter denne lille spenningsstoppen veksles ordene fra siste strofe mellom kor og solister, hele tiden homofont og i et rolig rytmisk tempo. Vekslingen gir en ekkolignende effekt. «Amen» synges av alle i t. 53 og 54 som en avsluttende kadens for sangerne.

Orkesteravslutningen gjøres elegant og verdig gjennom noen få takter. Oboen settes inn med obligatstemmen til hovedtema i t. 54. Obligatstemmen er her den mest fremtredende melodien i lydbildet. Islandsmoen avslutter satsen i B-dur, etter en toneartsveksling og en plagal kadens: ess-moll – B-dur – Ess-dur – B-dur.

Kommentarer

I «Lacrymosa» benytter Islandsmoen både kor og solister for å deklamere teksten. Sangerne opptrer først og fremst som fullstendige stemmegrupper som synger med og mot hverandre – som to enheter. Vekslingen mellom dem skjer hyppig og gir ingen åpenbar dybde i tolkningen eller budskapsformidlingen. Islandsmoen gir ikke stemmegruppene klare roller i tilknytning

til teksten. Vekslingene må derfor forstås som understreking av mangfoldet av mennesker som enes rundt bønnen.

Hovedtemaet og obligatstemmen er sentrale som satsens melodiske stoff. Disse melodiene opptrer gjennomgående, enten i sin opprinnelige form eller som varianter. Dette bidrar til å underbygge satsens musikalske enhet. Det er også interessant å se på den tematiske utviklingen, hvor satsen begynte med hovedtema og avsluttet med obligatstemmen. Islandsmoen endret altså det melodiske fokuset, som om hovedtemaet og obligatstemmen skiftet roller. Vi så også to tilfeller av doriske innslag. Disse var like både i tekst og musikk, og hadde funksjonene av å drive forløpet videre.

«Domine Jesu Christe» – bass og kor

*Domine Jesu Christe! Rex gloriae!
Libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni
et de profundo lacu!*

*Herre Jesus Kristus! Ærens konge!
befri alle tro avdødes sjele
fra helvedes straff
og fra den dype avgrunn!*

Etter at Islandsmoen har behandlet dies irae-sekvensen gjennom flere satser, går han videre til «Domine Jesu Christe». Dette er en sats hvor teksten er hentet fra en ny del av rekviem-messen, nærmere bestemt fra offertoriet. Denne teksten ble opprinnelig sunget i messen mens offeret ble brakt frem til alteret. De fleste offertoriumtekster er hentet fra salmene i Bibelen, men teksten i rekviem-messen stammer fra den gallikanske kirkeskikken, og var viktig i den romersk-katolske liturgien mellom ca. år 800–1000.¹¹⁶ Fra hele offertoriumteksten benytter Islandsmoen bare noen få verselinjer.

I satsen er teksten behandlet i henholdt til en ABA-form. Den første verselinjen synges av fullt kor, først og sist i satsen (A), mens de resterende tre linjene deklameres resitativisk av bassen (B). Satsen har en enkel og tydelig form som bidrar til å få frem dualiteten i teksten.

Det melodiske materialet er nytt. I A-delen kan vi redusere stoffet ned til to figurer som gjentas ved ulike tonehøyder, som en form for sekvensering:



¹¹⁶ Chase 2003, s. 7.

I B-delen skriver Islandsmoen et gjennomkomponert resitativ, her et utdrag:

Resitativ, quasi tempo

B. solo

19 *mf* 20 21 22

Li-be-ra a-ni-mas o-mni-um fi-de-li-um de-func-to-rum

Gjennomgang

Satsen settes i gang brått, og koret synger med fra første takt med ordene «Domine Jesu Christe». Tonearten er B-dur. Musikken har et lyst preg og tempoet er nokså hurtig med en fanfare-aktig karakter. Den korte melodiske figuren sekvenseres oppover tre ganger før vi får det enda kortere melodiske motivet. Dette sekvenserer Islandsmoen også tre ganger med teksten «rex gloriae». Motivets sekvenseres nedover. Deretter gjentar Islandsmoen den første melodifrasen på nytt som en avrunding, med den samme teksten som i begynnelsen.

Nå er vi kommet til resitativet, hvor Islandsmoen modulerer til Dess-dur, parallelltonearten til b-moll. Melodien her er, som vi så over, helt ny, og teksten deklameres syllabisk. Som begrepet resitativ tilsier er det effektiv tekstdeklamasjonen som er viktig her. Den høyeste tonen, og høydepunktet i resitativet, setter Islandsmoen inn i t. 23 med tonen Dess ved ordene «poenis inferni» («helvedes straff»). Herfra beveger han seg raskt innom b-moll etter et kort tonalt utsving, før han lander på en F-dur akkord, som fører tilbake til B-dur.

Islandsmoen avslutter satsen med en nøyaktig repetisjon av de første 16 taktene.

Kommentarer

«Domine Jesu Christe» er karakteristisk med sitt lystige uttrykk, særlig i A-delen. Her er det lovprisingen av Herren Jesus Kristus som aksentueres av koret med sin utrettelige jubel. Koret får her funksjonen av å representere menneskeheten. Vi får også en viss kontrast til dette ved bassolisten sitt resitativ-parti. Her er det de mørke sidene av teksten som deklameres. Denne kontrasten underbygges av Islandsmoen med en modulasjon til Dess-dur/b-moll, og ved hans melodiske utheving av ordene «poenis inferni» («helvedes straff»).

Sammenlignet med flere andre komponister, som Verdi, Cherubini og Dvorák, benytter Islandsmoen svært lite av teksten fra offertoriet. Han vier også lite tid til den lille teksten han har tatt ut. Om en bruker avspillingstid som måleenhet ser vi at de nevnte

komponistene skriver offertoriesatser som er henholdsvis ca. 10 minutter, ca. 15 minutter og ca. 25 minutter lange. Dette står i kontrast til Islandsmoen sin sats, som varer i 1 minutt og 51 sekunder på CD-innspillingen. Verdi og Dvorák deler også teksten inn i to satser, hvor til sammen all tekst blir fremsagt.

«Sanctus» – kor

*Sanctus, sanctus, sanctus Dominus
Deus Sebaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.*

*Hellig, hellig, hellig er herren,
Gud Sebaoth.
Himlen og jorden er full av din ære.
Hosianna i det høye.*

Sanctus-teksten har vært i bruk siden 400-tallet, og mye tyder på at den tidlig ble innlemmet som en del av liturgien. Historikeren Josef Jungman (*The Mass of the Roman Rite*) mener at teksten kan ha blitt tatt fra den galliske liturgien, og blitt en del av den romersk-katolske liturgien mellom 1300- og 1500-tallet.¹¹⁷ Sanctus er fortsatt en del av den ordinære katolske messen.

Teksten i «Sanctus» er hentet fra Jesaja 6, 3: «sanctus, sanctus, sanctus Dominus» («hellig, hellig, hellig er Herren»). Det melodiske materialet i satsen kommer fra en salmetone fra Aurdal. Den er gjengitt under, sammen med Islandsmoen sin ornamenterte variant fra t. 5:

San - - tus san-ctus san-ctus Do-mi-nus De-us Se-ba - oth__

Sandvold peker på denne melodien i programheftet, og kommenterer dens lystige karakter og hvordan den fungerer i sammenhengen: «Den litt gregoriansk-pregede melodi er ved koleraturen gitt mer liv og bevegelighet, og satsens lysere stemning danner en meget virkningsfull kontrast til de mange dystre og langsomme satser et requiem alltid vil være så rikt på.»¹¹⁸

¹¹⁷ Chase 2003, s. 7.

¹¹⁸ Sandvold 1943, s. 8.

Gjennomgang

Satsen begynner med en kort orkesterinnledning, og går i et hurtig tempo. I innledningen presenterer Islandsmoen hovedtemaet kort.

Musical score for the beginning of the piece, marked "Moderato e marcato". The score is in 3/4 time and features two staves: the upper staff for Flute, Oboe, Clarinet, and Cor (Fl. Ob. Cl. Cor.) and the lower staff for Trumpet, Viola, Violin, and Cello/Double Bass (Trb. Vla. Vln. Vlc. Cb.). The music consists of rhythmic patterns with accents and slurs, including a trill in the second measure. The tempo is marked "Moderato e marcato" and the dynamics include accents and slurs.

Den karakteristiske ornamenterte oppadgående bevegelsen i hovedtemaet og det etterfølgende rytmisk pregnante motivet i t. 2 og 3, skal vi bite oss merke i.

Etter innledningen setter Islandsmoen i gang en fugato-del, noe vi har sett han har gjort flere ganger tidligere i verket. Temaet presenteres av tenorgruppen i t. 5, som også dobles av bratsj og fagott. I t. 8 settes bassgruppen inn med hovedtema på dominantplanet. Deretter kommer soprangruppen inn i t. 11 og altgruppen i t. 14. Denne delen varer til t. 36, hvor hovedtemaet veksles mellom stemmene med stadig nye innsatser.

Her benytter også Islandsmoen det rytmiske motivet vi så i orkesterinnledningen, først i tenorstemmen i t. 14, deretter videre i de andre stemmene etter tur. Islandsmoen behandler motivet på mange måter likt som hovedtemaet i måten han gjentar og viderefører det på. Sakte men sikkert blir motivet mer fremtredende som melodisk materiale, og i t. 33 blir det aksentuert i stor grad, da det synges av både sopran og tenor over teksten «Dominus Deus» («Herren Gud») som en avrunding på fugatodelen. I løpet av denne delen har Islandsmoen behandlet de to første tekstlinjene, og ved imitasjon og stretto gjentatt tekstlinjene flere ganger.

Fra t. 37 går Islandsmoen over til en ny del, både tekstlig og musikalsk. Her behandler han den neste tekstlinjen med en melodi med det rytmiske motivet. Denne delen blir sunget syllabisk og homofont av koret.

37 **Pesante** 38 39 40 41 42 43 44

S
A
Kor
T
B

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a

Islandsmoen han nå beveget seg fra F-dur til B-dur. Dette er skrevet for tutti orkester og kor, og oppleves som høydepunktet i satsen. Partiet repeteres, andre gang med kraftigere styrkegrad og mer utfyllende orkestrering. Første runde avslutter Islandsmoen på en D-dur akkord (dominant til g-moll), mens andre runde avslutter han på en d-moll akkord. Denne etterfølges av A-dur, som tar det tilbake til F-dur i siste frase.

I denne siste delen tar Islandsmoen kort for seg den neste og siste tekstlinjen: «Hosianna in excelsis» («Hosianna i det høye»). Denne avslutter han på en F-dur akkord etter en autentisk kadens. Dette er den mest lydsterke delen i hele satsen, og er notert med forte fortissimo i koret. Dette gir en voldsom og opphøyet avslutning på den korte, hurtige og jublende satsen.

Satsen avsluttes med en plagal kadens fra b-moll til F-dur.

Kommentarer

I «Sanctus» er det, som Sandvold påpekte, den lyse stemningen som er satsens helhetlige uttrykk, og er virkningsfull som kontrast til de dystre og langsomme satsene i verket. Budskapet i teksten er allment og deklameres av hele koret, igjen ved utbredt bruk av imitasjon og gjentakelse i en polyfon sats. Nok en gang ser vi Islandsmoens benyttelse av fugens elementer. Han benytter også den homofone stilen tydelig ved de to siste tekstlinjene. Her står koret sammen om teksten, og deklamerer det høyt med en sterk retorikk.

«Benedictus» – solister

*Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.*

*Velsignet være den som kommer i Herrens navn.
Hosianna i det høye.*

«Benedictus» skiller seg markant og umiddelbart fra «Sanctus». Satsen er rolig og går i stor grad i c-dorisk. Det er også solistene som synger her, i forhold til i «Sanctus» hvor det var kor, noe som bidrar til den dempede dynamikken og transparente orkesterbildet.

Teksten er hentet fra Matteusevangeliet 21, 9: «benedictus qui venit in nomine Domini» («velsignet være den som kommer i Herrens navn»).

Av det musikalske materialet er det noen få elementer som bør påpekes. Som nevnt gjør Islandsmoen en utbredt bruk av den doriske harmonikken. Dette skriver seg direkte fra hovedtemaet som innehar det forstørrede sekst-intervallet. Melodien blir først presentert i bass i t. 5:

B. solo *mp*

5 6 7 8

Be - ne-dic-tus qui ve - nit in no-mi-ne Do - mi - ni

Denne melodien er gjennomgående i satsen, da særlig den rytmiske figuren fra første takt.

Gjennomgang

Orkesterinnledningen spilles ferdig på fire takter. Her benytter Islandsmoen en fem-toners figur i fiolin, som sekvenseres oppover.

Andante solo 2

Ob.

Vln. pizz.

Vla. Vlc. Cb. s.

Denne figuren leder opp til en autentisk kadens i t. 4, men med en F-dur før dominanten. Allerede her introduseres altså den doriske harmonikken.

Bassen settes inn i t. 5 og synger den første tekstlinjen over hovedtemaet, som vist over. Sopran tar over i t. 9 og synger samme melodi og tekst, men i et annet toneleie. Her gjør Islandsmoen et utsving til g-moll, og lar sopranen begynne melodien over en D-dur akkord. I dette partiet endrer Islandsmoen c-moll til C-dur, som blir den doriske fjerdedetrinnsakkorden i

g-moll. Til sammen utgjør dette en sterk toneartsmessig spenning, noe som aksentuerer tekstlinjen. I t. 15 lander Islandsmoen omsider på tonika i c-moll, og begynner hovedtema på nytt, delt mellom alt og tenor. Gjennom dette har Islandsmoen dvelt ved den første linjen i teksten, og brukt tonale utsving til å intensivere uttrykket.

Mellom t. 19 og 25 bruker Islandsmoen det første rytmiske motivet fra hovedtemaet som materiale frem mot et nytt parti fra t. 25. Her bruker han en ny melodi over den andre tekstlinjen. Det er sopranen som begynner, med opptakt til en trestrøken c – den høyeste tonen i satsen.

S. solo

mf 25 26 27 *f*

Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na

Denne melodien får vi gjentatt i bassen med samme tekst, før Islandsmoen vender tilbake til hovedtemaet.

I t. 35–37 får vi en homofon avslutning av alle solistene, før orkesteret runder av satsen med det samme materialet de spilte innledningsvis.

Etter «Benedictus» repeteres hele «Sanctus», før vi får neste sats.

Kommentarer

I «Benedictus» formidler Islandsmoen teksten gjennom solistene. Budskapet er utvetydig, og kommer klart frem. Også her bruker Islandsmoen tonale utsving for å intensivere uttrykket, ikke for å skape tvetydighet, noe vi så for eksempel i «Graduale».

Den doriske harmonikken er også fremtredende i «Benedictus». Det forhøyede sjettetrinnet i melodien gir musikken små løft der den opptrer med jevne mellomrom, og legger sitt preg på den helhetlige karakteren i satsen.

«Pie Jesu» – solister og kor

*Pie Jesu, Domine, dona eis requiem sempiternam. Milde Jesus, Herre gi dem evig hvile.
Amen!*

«Pie Jesu» er den nest siste satsen i *Requiem*. Her går Islandsmoen nok en gang tilbake til dies irae-sekvensen, selv om han allerede har behandlet teksten tidligere, i «Lacrymosa». Flere andre komponister har også behandlet denne teksten i en separat sats. Islandsmoen følger

både Cherubini, Dvorák og Fauré når han setter den inn som nest siste sats mellom «Sanctus» og «Agnus Dei». Likefult er det et brudd i liturgien å trekke inn tekst fra dies irae her.

Som vi var inne på tidligere benytter Islandsmoen mye av det samme musikalske materialet i «Canto funebre» her. Dette gjelder først og fremst det motivisk-tematiske stoffet, men også flere av formstrukturene. Det melodiske materialet er fra den samme folketonen som i «Canto funebre» – «Brynningsvise». Fra denne melodien benytter han de samme to elementene som i «Canto funebre»: melodien, som hovedtema og det korte rytmiske motivet. Se analysen om «Canto funebre» for nærmere informasjon om melodien.

Gjennomgang

Islandsmoen begynner satsen med en kort eksposisjon av hovedtemaet i orkesteret. Her utformer han melodien langt mer stillferdig enn tidligere, blant annet ved bruk av orgelpunkt i strykerne. Dette skaper en vesentlig annen atmosfære rundt hovedtemaet og bidrar til å underbygge den demrende erindringsopplevelsen vi får ved å høre det igjen etter flere satser. Tonearten er f-moll, likt «Introitus».

Den første tekstlinjen synges over melodien fra t. 5, først av tenorsolist, deretter homofont av alle solistene med samme melodi. Fra t. 17 setter Islandsmoen koret gradvis inn, som overlapper solistene med en lignende melodi. Det korte rytmiske motivet setter Islandsmoen inn for første gang i bassgruppen i koret, ved ordet «Domine» («Herre») i t. 23. Bassgruppen synger dette unisont med cello og kontrabass, som aksentuerer motivet med bruk av pizzicato.

På samme måte som i «Canto funebre» får vi en oppbygningsdel hvor motivet ligger til grunn. Denne delen begynner i t. 32, hvor det er koret som synger:

32 33 34 35

Fl. Ob. Cl.

Fag. Cor.
Trb. Tba.

S
A
Kor
T
B
Pi - e Je - su Do - mi-ne, do - na e - is

Vln. Vla.

Vc. Cb.

36 37 38

Fl.

Bsn.

S.
B.
re - qui-em sem - pi - ter - nam
sem - pi - ter - nam, sem - pi - ter - nam

Vln. 1

Vc.

Etter dette forlater Islandsmoen motivet, og går over til et kort parti fra t. 38 sunget homofont av alle solistene. Dette bryter med forventningene som han bygget opp under oppbygningsdelen. Fra t. 43 begynner han en ny oppbygningsdel i koret. Her benyttes motivet, på samme måte som tidligere, som et intensiverende element. Islandsmoen bygger

her opp enda sterkere spenning, men gjør et definitivt brudd på forløpet allerede i t. 46. Her demper han dynamikken, og lar altsolisten tre inn med teksten «pie Jesu Domine» i en svak styrkegrad. Like etter setter Islandsmoen i gang nok en oppbygningsdel som overgår de to foregående hva intensitet angår. Her deklameres den resterende linjen «dona eis requiem sepiternam» av alle sangerne, igjen med motivet som byggstein. Endelig gir Islandsmoen utløp for den spenningen som har blitt bygget opp gjennom de tre partiene.

Mellom t. 52–67 skriver Islandsmoen et instrumentalt mellomspill. Dette er den lengste rene instrumentale delen i samtlige av verkets vokale satser. Gjennom denne delen benytter han melodien og motivet fra satsen i en lang rekke variasjoner og sekvenser. Han modulerer også til b-moll/Dess-dur, men gjør hele veien andre små tonale utsving. En stabil følelse av tonika får vi derfor ikke før i t. 64 hvor Islandsmoen lander på en Dess-dur-akkord. Instrumentaldelen ender i en unison bevegelse på tonen C, etterfulgt av paukevirvel alene en hel takt, før motivet spilles av strykere og fagott.

The image shows a musical score for measures 64 and 65. The score is written for seven instruments: Fl. Ob. Cl., Fag., Cor. Trb., Trbn. Tba., Timp., Vln. Vla., and Vlc. Cb. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 6/8. Measure 64 begins with a dynamic marking of *pü* (pianissimo) and *f* (forte). The Fl. Ob. Cl. part has a 3-measure rest. The Vln. Vla. part starts with *ff* (fortissimo) and ends with *mf* (mezzo-forte). The Vlc. Cb. part starts with *ff* and ends with *mf*. Measure 65 continues the instrumental texture with various dynamics and articulations.

66 67

Fl. Ob. Cl. *mf* *mp*

Fag. *mf*

Cor. Trb. *p*

Trbn. Tba.

Timp. *sf*

Vln. Vla. *pizz.* *arco*

Vcl. Cb. *mp*

Med denne avslutningen ebber den voldsomme spenningen som ble bygget opp i den instrumentale delen ut.

Sangerne settes inn igjen i t. 68, med teksten «requiem sempiternam» i homofon veksling mellom kor og solister. Dette synges rolig og med andakt, i hovedsak på tonen F. Her har vi en F-dur akkord, som i sammenhengen blir dominant til b-moll. Tempoet er langsomt og uttrykket er rolig og lavmælt. Fra t. 79 synges siste ord, «amen», av alle sangerne, over b-moll og F-dur. Gjennom dvelingen på denne akkordvekslingen snur Islandsmoen tonaliteten, og gjør F-dur til tonika.

Satsen avsluttes instrumentalt med en b-moll etterfulgt av F-dur, altså nok en plagal kadens med moll-subdominant.

Kommentarer

Som vi har sett er det mange felles likhetstrekk mellom «Canto funébre» og «Pie Jesu». Dette gjelder både det melodiske, med bruk av samme hovedtema og motiv, og det formmessige, der de spenningoppbyggende delene basert på motivet, utgjorde en sentral del av satsen.

Likevel er det flere forskjeller på et mer grunnleggende nivå. For det første har vi nå sangere og tekst, noe som gir en bokstavelig mening til budskapet i satsen, i forhold til «Canto

funébre». Denne satsen hadde kun tittelen, «begravelsessang», som en mer generell beskrivelse for hele satsen. Også på det musikalske nivået er det noen grunnleggende forskjeller. I «Canto funébre» så vi satsens grunnleggende idé lå i interaksjonen og spenningen mellom hovedtemaet og motivet og den endelige syntesen mellom dem. I «Pie Jesu» ser vi dette derimot mer som en overfladisk observasjon – vi har både tema og motiv, men det er ingen åpenbare tegn til spenning mellom dem. Vi får heller ingen syntese mellom dem på slutten, noe som var tydelig i «Canto funébre». I «Pie Jesu» er det teksten som står i sentrum.

Den rene instrumentaldelen mot slutten av satsen er også verdt å legge spesielt merke til. Denne skiller seg ut i sammenhengen, først og fremst med tanke på fraværet av sangerne. Det er også noe med måten musikken ebber ut i en rolig paukevirvel, som gir den funksjonen som avrunding. Her markerer den slutten på satsen, men den fungerer også som en avrunding av hele verket. Dødsmissen nærmer seg slutten, og instrumentaldelen bidrar til å konkludere alt det foregående, og forberede den endelige avslutningen.

«Agnus Dei» – kor

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.*

*Lux aeternam luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.*

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

*Guds lam som bærer verdens synd,
gi dem evig hvile.*

*Guds lam som bærer verdens synd,
gi dem evig hvile.*

*Evig lys lyse for dem, Herre,
med dine hellige i evighet,
ti du er god.*

*Gi dem evig hvile, Herre,
og evig lys lyse for dem.*

«Agnus Dei» er den siste satsen i verket. Teksten i denne satsen henter Islandsmoen fra det siste liturgiske leddet i messen, Agnus Dei, og teksten som ble brukt under nattverden (communion). Agnus Dei (Guds lam) er en del av den ordinære messen og har vært i bruk i kristendomsdyrkelsen siden før kirkens tid. Lammet er et bilde som symboliserer Kristi offer. Teksten synges derfor i forbindelse med nattverden. I Tyskland, ble den opprinnelig sunget under selve utdelingen, mens den i Frankrike og Italia ble sunget under brytingen av brødet.¹¹⁹ Innholdet i communion-teksten er i stor grad en rekapitulasjon av introitus, med evig lys og hvile som tematikk. Etter communion følger en kort bønn som fremsies ved den tradisjonelle

¹¹⁹ Chase 2003, s. 8.

rekviem-messen: «requiescant in pace. Amen». Denne bønner erstatter «Ite missa est, Deo gratias», som blir brukt i de ordinære messene.¹²⁰ Islandsmoen benytter ikke denne bønner i sitt verk.

På samme måte som teksten i communion rekapitulerer innholdet i introitus, fungerer satsen «Agnus Dei» som en rekapitulasjon av det foregående verket. Det motivisk-tematiske innholdet, og delvis det formmessige, er stoff som tidligere er blitt benyttet i andre satser, henholdsvis «Introitus», «Lacrymosa» og «Kyrie eleison». Siden dette allerede er kjent melodisk stoff skal vi påpeke det fortløpende i gjennomgangen fremfor å presentere det her.

Gjennomgang

Satsen åpner på samme måte som «Kyrie eleison», med det samme fugetemaet og en svært lik kontrapunktstemme. Dette danner grunnlaget for fugen hvor hele teksten i Agnus Dei deklameres. Ved t. 39 får vi et brudd hvor koret samles og synger den første tekstlinjen i communion over motivet fra salmetonen: «lux aeternam luceat eis» («evig lys lyse for dem, Herre»). Dette så vi også i «Introitus», «Kyrie eleison» og i «Dies irae». Umiddelbart etter går Islandsmoen tilbake til fuge-delen hvor teksten i communion fortsetter fram til og med «cum sanctis tuis in aeternum». Dette synges blandet med teksten fra Agnus Dei. Ved t. 62–64 samles koret og synger homofont, før vi får et taktskifte, fra $\frac{3}{4}$ til c i t. 64, som markerer en ny del.

Her er det de to siste tekstlinjene som deklameres. Disse ordene synges polyfont, blant annet over den karakteristiske obligatstemmen fra «Lacrymosa». Under viser noteutdrag fra t. 65 og 66 hvor vi får denne obligatstemmen i fiolin og fløyte, med en tilhørende melodi i alt.

Andante sostenuto

Fl. Vln.

A. solo

Re - qui - em ae - ter - nam

¹²⁰ Chase 2003, s. 9.

I den følgende delen settes obligatstemmen stadig inn i både vokal- og instrumentalstemmer. Islandsmoen bruker svake styrkegrader, og setter ved flere anledninger inn orgelpunkt i bassinstrumenter og pauker. Samtidig er tonearten forankret i f-moll uten utsving. Dette gir hele partiet et langsomt, dvelende og lavmælt preg. Det hele munner ut i en rolig avslutning hvor vi får det ene motivet fra «Introitus» i horn og bratsj, som etterfølges av en kort melodisk figur alene i horn, før paukene står igjen til slutt. Bassgruppen er også med, og synger teksten «et lux perpetua» med en resitativisk deklamasjon.

The musical score for measures 86-89 is written in F major (three flats) and common time (C). The tempo is marked **Larghetto**. The score includes parts for:

- Cor.** (Horn): Measures 86-89, featuring a melodic line with accents and a final note in measure 89.
- Timp.** (Timpani): Measures 86-89, with a rhythmic pattern of quarter notes and rests, marked *pp* at the beginning and end.
- Perc.** (Percussion): Includes *Grand cassa* and *Tamtam* parts, marked *pp*.
- Harp**: Measures 86-89, with a sustained chordal accompaniment.
- Kor** (Chorus): Measures 86-89, with the lyrics "et lux per - pe - tu - a" under a long slur, marked *a*.
- Vln. Vla.** (Violin/Viola): Measures 86-89, with a melodic line marked *p*.
- Vlc. Cb.** (Violoncello/Double Bass): Measures 86-89, with a melodic line marked *mp*.

Like etter, i t. 90–93, synges teksten «luceat eis» homofont og syllabisk på en tone. Dette fortsetter den resitativiske deklamasjonen i bass t. 86–87, og underbygger en sakral stemning. Dette seg vi også en parallell til i «Introitus», i t. 54–58, ved de samme ordene: «et lux perpetua luceat eis».

Satsen avsluttes svært likt «Lacrymosa», hvor Islandsmoen snur fra f-moll til F-dur, som han dveler på de siste seks taktene. På CD-innspillingen får vi også koret med teksten «requiem aeternam» sunget på tonen F, men dette er noe dirigent Boye Hansen har lagt inn, og er altså ikke del av Islandsmoens originalmanuskript.

Kommentarer

Som den siste satsen i verket sitter «Agnus Dei» inne med muligheten til å konkludere det fullstendige verket. Dette er tydelig i teksten, som i stor grad er en rekapitulasjon av tidligere tekst, men også av selve budskapet i messen. Islandsmoen benytter denne sjansen, og gjør dette tydelig gjennom musikken. Han henter frem igjen flere av melodiene som han har brukt tidligere i verket, og skaper dermed forbindelser mellom flere av verkets enkeltsatser og til den avsluttende satsen. Dette styrker enheten i verket som helhet, ved å bruke sentrale melodier flere ganger. Det bidrar også til å styrke verkets karakter ved å oppsummere det foregående på denne måten. Det musikalske stoffet fester seg bedre i erindringen etter en slik avrundning med tilhørende konklusjon.

Mottakelse

Fremføringen av Islandsmoens *Requiem* ble en stor begivenhet for norsk musikkliv i krigsårene. Det var ikke mange nye norske verk som ble oppført verk under krigen. Da *Requiem* ble urfremført ble det derfor møtt av en fullsatt kirke. Etter konserten kunne en lese omtalene av verket i avisene. Samtlige av omtalene var positive, og viste stor begeistring for komponisten og verket hans. I *Norges handels og sjøfarts Tidene* skriver kritiker Tønnes Birknes:

Når en mann, som man skulde tro, har sin dag godt besatt med sin daglige gjerning som organist, informator, instruktør av kor- og orkesterensembler og liknende kan overkomme å skrive 3 store korverk, og skrive dem imponerende godt, vitner det ikke bare om hans utrettelige flid og fremragende dyktighet, men like meget den ukuelige skapertrang han er besjelet av.¹²¹

Birknes refererer til Islandsmoens tidligere oratorier, som han ser i sammenheng med *Requiem* som «tre store korverk skrevet imponerende godt». Videre fortsetter han:

Og ved siden av den suverene beherskelse av det tekniske blir man betatt av den dype innforlivelse i stoffet og den sikre stilsans som gir seg tilkjenne i hver detalj i det stor verk – visstnok det mest fremragende arbeid som norsk musikk kan oppvise i sin genre.

¹²¹ Birknes 1943.

Han setter fingeren på komponistens tekniske dyktighet, samt innlevelse i stoffet og verkets sikre stilsans – alt under en begeistret tone. Birknes er svært positiv i sin omtale av verket og fremføringen. Også kritiker Jens Arbo i *Morgenbladet* er henrykt, og gir Islandsmoen mye ros. Igjen, som vi har sett i omtalene av både *Israel i fangenskap*, *Heimatt frå Babel* og *Missa Solemnis*, trekkes Islandsmoens talent for gode og polyfone korsatser inn: «Som innsiktsfull musiker har han evnen til å skrive en ypperlig korsats, hvor det kontrapunktiske element spiller en viktig rolle, og han forstår også å behandle orkestret med dyktighet.»¹²²

Arbo kommenterer også folketonene, og mener Islandsmoen har utnyttet disse melodiene på en vakker og kyndig måte. Folkemelodiene, sier han, har et enkelt uttrykk, men med en gripende virkning. Heller ikke Arbo kritiserer verket i nevneverdig grad. Tvert imot kaller han oppførelsen en stor seier, og som burde gjentas:

For komponisten var denne uoppførelse en stor seier, han har skapt et verk som veier tungt i norsk kirkemusikk og som fortjener å oppføres oftere. Det vil være å håpe at denne konsert kan gjentas da det sikkert var mange som å grunn av overfylt hus ikke fikk høre oppførelsen.

Kritiker Trygve Torjussen i *Dagbladet* er også svært begeistret i sin omtale, hvor han blant annet skriver at «[...] Islandsmoen [har] gitt oss et rekviem som bærer sitt navn med rette – en messe i sjelefredens vakre symbol.»¹²³ Men Torjussen setter også fingeren på noe negativt. Han mente at verket, til en viss grad, manglet dramatiske innslag, som ville gitt verket større kontrastvirkning og reisning. Også kritiker Stener Kolstad i *Nationen* pekte på noe han opplevde som negativt, nemlig orkestreringen. Denne mente han svekket opplevelsen av verket, i noen grad:

Når *Requiem* tross alle sine musikalske egenskaper, og tross den tekniske dyktighet som komponisten har nedlagt i det ikke virket så sterkt som det kunde ha gjort, skyldtes det orkesterbehandlingen, som kunde virke både tilfeldig og lite gjennomarbeidet.¹²⁴

Han skriver at orkestreringen ikke alltid virket like godt utført. Kolstad legger også vekt på noe annet, som ikke har blitt nevnt i tidligere omtaler, nemlig motsetningen i materialet, mellom den katolske messeformen med latinsk tekst og de norske folkemelodiene. Flere av omtalene har påpekt folkemelodiene og karakterisert verket som fylt av «norsk følelse» og

¹²² Arbo 1943.

¹²³ Torjussen 1943.

¹²⁴ Kolstad 1943.

«norsk ånd», uten å kommentere dette videre. Kolstad, derimot, formulerer dette som en utfordring for komponisten, der vanskeligheten ligger i å få frem det «spesifikt norske» innenfor messeformen:

Det er en original og verdifull tanke på denne måten å ville skape en helt ut norsk messe, og våre vidunderlige, vemodstunge salmetoner er et materiale som er både stort og rikt på nok til å dannegrunnlaget for et verk av denne art. Vanskeligheten for komponisten blir da først og fremst å tvinge det spesifikt norske i stemning og klang inn i den strenge stil og form som er uomgjengelig nødvendig i et verk som behandler et så dypt religiøst emne, samtidig som det opphøyede og sakrale må bibeholdes i verkets forskjellige deler.

Hvorvidt Islandsmoen mestrer denne utfordringen går ikke Kolstad videre med. Også David Monrad Johansen trekker inn dette i sin omtale i *Aftenposten*. Han reflekterer først over benyttelsen av dette folkemusikalske materialet i messeformen:

Det er en likeså krevende som dristig oppgave Sigurd Islandsmoen har gitt seg i kast med når han har villet skape et norsk requiem. Og hvorfor? Jo fordi vi så og si er uten tradisjon når det gjelder kirkemusikk, det vil si en kirkemusikk som vil gi uttrykk for en spesifikk norsk oppfatning av det religiøse livs mangehånde mysterier. At der fins en slik særskilt religiøs oppfatning som vi tør kalle norsk i vår musikk, det gir våre folketonen de gledeligste beviser for. Og så rikt nyansert er denne religiøse folketoneskatt, så dyp og inderlig, så preget av ekte religiøs hengivelse og trosstyrke at det må forbause en at der ikke tidligere mere planmessig har vært arbeidet for å nyttiggjøre dette materiale direkte eller indirekte i kunstmusikk.¹²⁵

Monrad Johansen er også inne på dette som handler om det spesifikt norske innen kirkemusikken, og kaller det en krevende og dristig oppgave. Han skriver at Norge er et land uten tradisjoner for kirkemusikk som bygger på det spesifikt norske, men at vi likevel har mange folketonen av dyp religiøs natur. Vi vet at Monrad Johansen hadde sterke meninger om de «nasjonale verdiene i vår musikk», noe som blir særlig relevant og interessant når vi leser uttalelsene hans her. Vi vet også at han ikke alltid var like konsekvent i sine meninger – så hva er det Monrad Johansen mener med «det spesifikt norske» i denne sammenhengen? Han fortsetter videre i omtalen:

Ser vi på norsk musikk som helhet, vil vi finne at den for en alt overveiende del er kommet til uttrykk gjennom en homofon stil, det vil si gjennom melodisk-harmoniske midler, og dette har igjen sin grunn i stoffets nære forbindelse med folketonen.

¹²⁵ Johansen 1943.

Videre trekker Monrad Johansen inn Islandsmoens benyttelse av folkemelodiene, og gir han honnør for å kun bruke korte melodier – tema og motiv – fra folketonene. Dette mente Monrad Johansen bidro til å ivareta deres «homofone stil», som var viktig for å uttrykke det «spesifikt norske». På denne måten kunne det norske i musikken komme frem i denne katolske universelle rammen. Likevel ser vi at Islandsmoen benyttet folketonene i både homofon og polyfon sats, og det er lite som tyder på at han bevisst forsøker å uttrykke det «spesifikt norske» gjennom det homofone og det universelle gjennom det polyfone, som om sats-typen var stilt opp mot hverandre, med hvert sitt tilhørende melodisk materiale. Det spesifikke norske og det universelle – det homofone og det polyfone – virker heller syntetisert.

Monrad Johansen hadde også kritikk til verket, nemlig at komponisten ikke alltid maktet å bygge videre på det musikalske materialet, og at, som han skriver, «anslaget lover mer enn utviklingen og helheten klarer å holde». Likevel viser Monrad Johansen stor begeistring, og avslutter, etter kritikken, slik: «Men så er der også partier, og det flere, som er så helstøpte, så frie og utvungent skrevne og dertil så skjønne og inderlige i uttrykket at man fylles av både glede og takknemlighet over å få oppleve en kunst så opphøyet og ekte.»

Senere ble *Requiem* fremført i flere norske byer, blant annet i Trondheim, dirigert av Ludvig Nielsen. Nielsen var svært begeistret, og kalte verket, i et intervju i *Adressa*, det mest betydelige verk i norsk kirkemusikk: «Rent kirkemusikalsk sett mener jeg verket er det mest betydelige vi har foreløpig. Jeg ser da bort fra mer musikkdramatiske verker som inneholder enkelte partier med kirkemusikalsk preg.»¹²⁶

Requiem fikk altså bred og positiv publisitet i landets store aviser. Det ble også oppført i flere norske byer i tiden etter urfremførelsen i Oslo. Cæciliaforeningen alene fremførte verket 11 ganger i sin helhet i perioden mellom 1943–1953. Etter hvert som det hadde fått flere oppførelser i Norge tok koret verket med seg på turné i utlandet både i København, Paris og Brüssel. I tillegg ble det fremført i utdrag ved flere anledninger, da særlig i markeringer og minnegudstjenester etter krigen. Også ved begravelsen til kong Haakon VII ble deler av verket fremført av Cæciliaforeningen, Filharmonisk Selskaps Orkester og Arild Sandvold på orgelet, under ledelse av dirigent Øivind Fjeldstad.

¹²⁶ *Adressa* 1943.

En kort oppsummering

Islandsmoens håndtering av teksten har vært et av de mest sentrale momentene ved analysen. Som nevnt er det messeteksten som danner utgangspunktet for verket. Følgelig ligger det i analysens natur å ta vesentlig hensyn til behandlingen av denne. I det store og hele går Islandsmoen nokså tradisjonelt til verks, både i tekstutvalg og i den musikalske tolkningen av dem. Som Sandvold påpekte følger Islandsmoen teksten i stor grad slik vi finner den i Cherubinis rekviem, et verk som Islandsmoen selv dirigerte flere ganger. Han setter også inn «Pie Jesu» som nest siste sats, slik både Cherubini og Dvorák gjorde, noe som egentlig bryter med rekkefølgen i tekstene. Vi ser også flere likhetstrekk med andre komponister, i enkelte av satsenes form og uttrykk. Han skriver blant annet en fuge over kyrie-teksten, slik flere andre komponister har gjort, blant annet Mozart. Islandsmoen viser også tydelige likhetstrekk med Mozart, i sin behandling av teksten i «Confutatis». Musikalsk sett har både Islandsmoens og Mozarts «Confutatis» flere likhetstrekk, i både form og uttrykk. Men Islandsmoen har også foretatt noen personlige valg i satssammensettingen. Blant annet behandler han kyrie-teksten to ganger, først sammen med teksten i «Introitus», og deretter alene i verkets femte sats. Dette er uvanlig. Han har også satt inn en ren instrumentalsats som står separert fra vokalsatsene, som første sats i verket. Denne kaller han «Canto funébre» og har ingenting med liturgien eller rekviem-tradisjonen å gjøre.

Budskapet i teksten formidler Islandsmoen på mange ulike måter. Blant annet så vi hvordan han understreket viktige ord ved melodisk utheving. Han brukte også tonale utsving for å fremheve, og for å skape tvetydighet i teksten. De tonale utsvingene bidro også til å intensivere det musikalske uttrykket, og dermed underbygge meningsinnholdet. Vi har også sett at det først og fremst er teksten som har vært det formskapende elementet i satsene. I flere av dem har vi sett hvordan enkelte, eller grupperinger av verselinjer har dannet utgangspunktet for musikalske parti som står enhetlige innad i satsen. Etter disse partiene har Islandsmoen hatt en tendens til å bevege seg videre i det musikalske materialet ettersom teksten er blitt deklamert, og partiet er over. Da går han videre i teksten, og videre i musikken, og vi finner lite repetisjon av det foregående materialet. Dette har gitt flere av satsene en gjennomkomponert form, noe vi så i både «Introitus» og «Graduale», men kanskje tydeligst i «Dies irae». Her behandlet Islandsmoen teksten variert strofisk, med stadig skiftende uttrykk og nytt materiale, men med hovedtemaet som var gjennomgående i en eller annen form.

Vi har også sett nærmere på Islandsmoens utnyttelse av sangerne. Han veksler stadig mellom kor og solister, hvor begge gruppene hovedsakelig opptrer enhetlig. I flere tilfeller

kan valget av sangere skrive seg fra teksten og budskapet den formidler. Først og fremst har vi sett dette med forståelsen av koret som representerte menneskeheten og solistene som representerte enkeltmennesket. Dette kunne vi se i «Introitus» med kor som formidlet en kollektiv bønn fra menneskeheten, og i «Recordare» som ble sunget alene av altsolisten, noe som underbygde individet fra teksten.

Islandsmoens utnyttelse av folkemelodiene har også vært interessant. Vi så på flere av folkemelodiene han brukte, og på hvilken måte de er benyttet i satsene, og gjennom verket. Den mest sentrale melodien var utvilsomt folketonen til «Herre Gud ditt dyre navn og ære». Denne opptrer i flere av verkets satser, og er hovedtema i både «Dies irae», «Kyrie eleison» og «Agnus Dei». Melodien tjener dermed som et slags gjennomgangstema, og utgjør kanskje den mest betydelige melodiske enhetsskapende faktoren i verket. Denne melodien har også flere karakteristiske motiv som legger sitt preg på verket. Blant annet så vi den doriske vendingen som lå implisitt i melodien ved det forhøyede sjettetrinnet, som stadig dukket opp gjennom satsene. Den doriske harmonikken så vi også hadde opphav i flere andre av verkets melodier, som for eksempel fra hovedtemaet i «Benedictus» og enkelte fraser i «Canto funébre» og «Lacrymosa». Det doriske ble derfor også et gjennomgående element i verket, og satte sitt preg på verkets karakter.

En annen melodi som gjorde seg gjeldene i *Requiem* var hovedtemaet med tilhørende motiv fra første sats, «Canto funébre». Dette materialet så vi komme tilbake i «Pie Jesu», noe som dannet en ramme i storformen ved å forbinde begynnelsen og slutten. Den motivisk-tematiske behandlingen av dette stoffet så vi også i lys av Islandsmoens uttalelser om *Missa Solemnis*. Her påpekte Islandsmoen dualismen som bærende element i verket, noe vi også kunne se i hans behandling av det melodiske materialet i denne satsen. Her lå kilden til spenning i den oppbygde motsetningen mellom hovedtema og motiv. Ved å forme den første satsen etter en så klar idé setter den også et perspektiv for forståelsen av det resterende verket. Denne «fremstillingen av dualismen», som Islandsmoen formulerte det, er derfor en forklaringsmodell som kan være fruktbar for verket som helhet. Her tenker vi selvfølgelig på den dualismen som ligger i verkets natur – en dødsmesse – *forholdet mellom liv og død*.

Ellers så vi hvordan hovedtemaene fungerte som byggemateriale i satsene. Hovedsakelig var dette folketonen, som i flere tilfeller kun ble spilt noen få ganger i sin originale form. Islandsmoen benyttet deretter rytmiske og kortere melodiske motiv fra hovedtemaet gjennomgående i satsen. Dette gav satsene særpreg med utgangspunkt i hovedtemaet selv om selve temaet kun ble spilt noen få ganger.

På det formmessige er det flere interessante observasjoner ved flere av satsene. Vi har allerede kommentert den gjennomkomponerte formen som vi finner i flere av satsene. Utover dette har flere av de andre satsene enkle formtyper. Islandsmoen deler ofte musikken inn i klart adskilte seksjoner, noe som gjør at vi kan lese dem som ABA-form, strofisk form, eller lignende. De polyfone, og de fugetekniske elementene er også sterkt benyttet av komponisten, og har satt sitt preg på formen i flere av satsene. Vi så flere av fugens elementer og prinsipper i «Confutatis», «Lacrymosa», «Sanctus» og «Agnus Dei», men aller tydeligst i «Kyrie eleison» som var en fullverdig fuge. Den polyfone satsen og bruken av kontrapunktiske obligatstemmer, samt imitasjonsprinsippet har også vært betydelig i nær sagt samtlige av verkets satser.

Det er også flere interessante observasjoner å påpeke i verkets storform. Vi har nevnt verkets instrumentale førstesats, og gjenbruken av dette materialet mot slutten av verket. Gjenbruk av materiale så vi også i «Dies irae» og «Kyrie eleison» hvor folketonen tjente som hovedtema, og i «Agnus Dei» hvor flere av verkets formmessige og melodiske element ble gjentatt. Islandsmoen benyttet også den samme melodien som utgangspunkt for hovedtema både i «Graduale» og «Recordare». Vi kan også se stor variasjon i uttrykket gjennom verket. Flere av satsene er mørke og dramatiske, mens andre er rolige og vakre. I tillegg finner vi et par satser som er lette og lystige. Denne dramaturgien er godt balansert gjennom verket, og bidrar til et helhetlig variert dynamisk uttrykk. Også instrumentaldelen i «Pie Jesu» fikk en vesentlig betydning i storformen. Dette var det lengste instrumentalpartiet i samtlige av verkets vokale satser, og fikk derfor større mening. Måten Islandsmoen utførte den og avsluttet den på gjorde at den opplevdes som et tegn på verkets ende. En siste observasjon som også er interessant i storformen, er at så å si alle satsene avsluttes dur, gjerne etter plagal kadens. Dette gjelder ikke «Canto funébre» som er første sats, og heller ikke «Benedictus». Den sistnevnte avsluttes imidlertid med en umiddelbar repetisjon av «Sanctus». Mollavslutningen i «Benedictus» oppleves dermed ikke som noen avslutning, men som en avrundning på frasen før den endelige avslutningen kom etter «Sanctus», i dur. Ved alle avslutningen i dur kan vi kanskje ane et visst håp i Islandsmoens formidling av budskapet i dødsmissen.

Som vi også så fikk *Requiem* god mottakelse blant kritikerne. Det ble omtalt som helstøpt, ekte og inderlig, og med en sikker stilsans. Nielsen tok det lengst, ved å omtale det som «det mest betydelige verket i norsk kirkemusikk». Samtidig får Islandsmoen nok en gang positive tilbakemeldinger for sin korsats og sitt talent for det polyfone.

Folkemelodiene ble også kommentert, og ble vektlagt av både Kolstad og Monrad Johansen som noe spesifikt norsk innenfor sammenhengen. Det lå en tydelig interesse i dette, å finne frem til «det spesifikt norske» i verket. På grunn av de få tradisjonene Norge hadde for kirkemusikk, noe Monrad Johansen påpekte, ble *Requiem* dermed ansett av noen som et bidrag, ikke bare til den norske kirkemusikken, men også til den *norske* kirkemusikken.

KONKLUSJON

I denne oppgaven har vi presentert og drøftet stoff gjennom tre kapitler: Vi har trukket frem og redegjort for en rekke forhold i det norske musikklandskapet, gjort en biografisk fremstilling av Islandsmoen som menneske og komponist, samt presentert og gjennomført en analytisk gjennomgang av *Requiem* op. 42, alt for å belyse vår problemstilling – *hvilken rolle spilte Sigurd Islandsmoen i sin samtids musikkliv? Hva kjennetegner Islandsmoens tonespråk og hvor plasserer han seg blant de norske komponistene i sin samtid?*

Som vi har sett var musikklivet i Islandsmoens virketid preget av et stort mangfold i det musikalske uttrykket, både i den skrevne og i den fremførte musikken. Flere nye stilistiske retninger, med opphav fra kontinentet, fikk etter hvert betydning for den norskskrevne musikken i tiden etter Grieg. «Det moderne» trengte seg sakte men sikkert gjennom det ellers tradisjonelle, romantiske og konservative laget i musikklandskapet, og ble først og fremst representert ved musikken til de yngre komponistene. Ut fra denne konteksten plasserer Islandsmoen seg blant de eldre og konservative. Dette ser vi både ved hans alder, og på musikken han skrev som kjennetegnes ved det tradisjonelle romantiske tonespråket. Han var også tydelig påvirket av den utbredte konservativismen som var regjerende i musikklivet i hans unge formative år, omkring århundreskiftet. Kanskje kom han allerede her frem til et personlig kunstnerisk standpunkt som skulle vare livet ut. Vi møter i hvert fall en nokså trangsynt og selvsikker Islandsmoen i artikkelen han skrev etter den andre verdenskrig, i godt voksen alder, hvor han angriper den moderne musikkens kunstneriske verdi. Det inntrykket vi sitter igjen med er at Islandsmoen var en komponist som stod støtt i den tradisjonelle romantiske leiren, og som ikke var spesielt interessert i å bevege seg i andre retninger, enten det gjaldt «de moderne retningene» eller tidens aktuelle arkaiske ideal.

Dette underbygges ytterligere av den resepsjonen han fikk i samtiden. Også den gang ble han betraktet av mange som en komponist med et tradisjonsbundet og konservativt syn. Sammen med ordet «romantisk» var dette ord som ble hyppig brukt i omtalene, ved karakterisering av musikken hans.

Likevel kan ingen reise tvil om den respekt og anerkjennelse han hadde i miljøet. For det norske kirkemusikkrepertoaret utgjorde verkene hans en betydelig del til det lille som fantes, da særlig hans store vokalverk. Disse ble mottatt med begeistring og rosende ord, som verdifulle tilvekster til den norske kirkemusikken. Samtidig ble hans kompositoriske

håndverkstalent understreket til stadighet – Islandsmoens høye rang i blant komponistene og kritikere var og er soleklar.

Slik sett hadde Islandsmoen en betydelig rolle i musikklivet som komponist. Vi ser også Islandsmoen i en sterk og handlekraftig rolle som en kirkemusiker av sin tid, i det brede musikklivet. I tillegg til den mangeårige organiststillingen i Moss, hadde han en lang og aktiv karriere som dirigent. Her bidro han altså ikke bare med sine komposisjoner, men også med oppføring av musikk.

Komponisten vi møter i *Requiem* op. 42 harmonerer med Islandsmoen slik vi har sett han her. Han går flere tradisjonelle veier i behandlingen av messetekstene, både ved tekstutvalg og ved den musikalske behandlingen av dem. Disse behandler han innenfor de klassiske rammene, med en utbredt bruk av den tradisjonelle kirkelige polyfone satsen. Men Islandsmoen går også noen egne veier, som vi har sett. Særpreget for *Requiem* kommer først og fremst fra folketonene. Her utnyttet han folketonene for deres musikalske egenart og religiøse natur for å gi verket originalitet. Som vi har sett, var Islandsmoens bruk av folketoner også en aktuell innfallsvinkel blant et par av kritikere, sett i lys av debatten om det nasjonale. Dette er interessant, og *kan* være svært relevant for et videre studie av Islandsmoen og hans musikk, samt mye av den norske musikken for øvrig. Så vidt meg kjent uttalte ikke Islandsmoen noe om dette selv – hvilket syn han hadde på «det nasjonale» i musikken er ukjent.

Selv om det ikke er tydelig hva Islandsmoen mente om «det nasjonale», kan ingen benekte hans store interesse for den norske folkemusikken. Denne arbeidet han systematisk med, ved innsamlingsturer og ved motivisk-tematisk behandling av den i sin egen musikk. Det var denne musikken han vokste opp med, og som fulgte han hele livet ut. Folketonene utgjorde også de fundamentale byggsteinene for hans mest betydelige verk – det første norske rekviem.

Litteratur og andre kilder

- Adressa* (1943). «'Requiem' det betydeligste verk i norsk kirkemusikk», 21.09.1943.
- Aftenposten* (1934). «Heimatt frå Babel», 19.03.1934.
- Arbo, Jens (1943). «Cæciliaforeningen», *Morgenbladet*, (ukjent dato) januar 1943.
- Baden, Torkil (1995). *Toner i tusen år*. Oslo: Verbum.
- Benestad, Finn (1976). «Claude Debussy i norsk musikkliv frem til 1925. Et dokumentarisk arbeidsmateriale», *Studia musicologica Norvegica* nr. 2.
- Benestad, Finn og Dag Schelderup-Ebbe (1980). *Edvard Grieg – mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug.
- Birknes, Tønnes (1943). «Sigurd Islandsmoens 'Requiem'», *Norges handels og sjøfarts Tidene*, (ukjent dato) januar 1943.
- Bjerkestrand, Nils E. (2010). *Veiskiller i nordisk musikk: Frå århundreskiftet til mellomkrigstid*. Oslo: Unipub.
- Bjerkestrand, Nils E. (2015). «Neoklassisisme», <www.snl.no/neoklassisisme> [lest 17.11.2015]
- Boye Hansen, Terje (ukjent årstall). *Sigurd Islandsmoen Requiem*, partitur – revidert utgave. Oslo: Norsk musikkforlag A/S.
- Bråten, Trond (2014). «Organisten, dirigenten, komponisten og mennesket Sigurd Islandsmoen (27.08.1881–01.07.1964)», *Sogn og søge i Søndre Ouhrdal Anno 2014*. Sør-Aurdal: Sør-Aurdal historielag.
- Bull, Sverre Hagerup (red.) (1963). *Musikkens verden*. Oslo: Musikkens verden A.S. forlag.
- Chase, Robert (2003). *Dies Irae, A guide to Requiem Music*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press Inc.
- «Cæciliaforeningens konserter fra 1880», dokument, hentet fra <www.ceciliaforeningen.no/Gammel%20Webside/konserthistorie4.html> [lest 20.01.16].
- Dalaker, Ingrid Loe (2011). *Nostalgi eller nyskaping?* Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.
- Fischer, Trygve (1948). «Kirkekonsert», *Dagen*, 08.11.1948.
- Gaukstad, Øystein (1973). *Toner fra Valdres*. Leira: Valdres Bygdeboks forlag.
- Gjermundsen, Jon Ola (1988). *Gard og bygd i Sør-Aurdal*, bnd B. Leira: Valdres Bygdeboks forlag.
- Grinde, Nils (1993). *Norsk musikkhistorie*. Oslo: Musikk-Husets Forlag A/S.

- Grüner-Hegger, Odd (1931). «Kirkekonsert», *Dagbladet*, 06.03.1931.
- Hamburger, Poul og Hampus Huldt-Nystrøm (1967). *Musikkens historie*. Oslo: Fabritius.
- Hansen, Ivar Roger (2013). *Mot fedrenes fjell*, Oslo: Kolofon forlag AS.
- Hermundstad, Knut (1965). «Sigurd Islandsmoen», *Tidsskrift for Valdres historielag*. Valdres: Valdres historielag.
- Hm. (1951). «Fornøyd 70-åring med musikalske ønskemål», *Aftenposten*, 27.08.51.
- Huldt-Nystrøm, Hampus (1954). «Islandsmoens Missa Solemnis», *Dagbladet*, 30.10.1954.
- Huldt-Nystrøm, Hampus (1969). *Fra munkekor til symfoniorkester*. Oslo: Filharmonisk selskap.
- Islandsmoen, Sigurd (1954). «Missa Solemnis, en redegjørelse om verket», *Nationen*, 11.11.1954.
- Islandsmoen, Sigurd (ukjent årstall). «Moderne musikk – historisk, akustisk og estetisk belyst av komponisten Sigurd Islandsmoen». Artikkel, ukjent om den er publisert.
- Johansen, David Monrad (1931). «Kirkekonsert», *Aftenposten*, 06.03.1931.
- Johansen, David Monrad (1943). «Et norsk requiem», *Aftenposten*, 15.01.1943.
- Kjelsen, Erling (1954). «Historikk», *Norges organistforbund 1904–1954*, s. 9–44. Oslo.
- Kleiberg, Ståle (1998). «En nasjonal musikk med franske midler: David Monrad Johansens *Syv sanger* op. 6», *Studia Musicologica Norvegica* nr. 24, s. 123–136. Oslo.
- Kolstad, Stener (1943). «Førsteoppførelsen av Sigurd Islandsmoens 'Requiem'», *Nationen*, (ukjent dato) januar 1943.
- Libæk, Rudolf (1979). *Norges eldste oratoriekor Cæciliaforeningen gjennom 100 år. 1879–1979*, Oslo: Cæciliaforeningen.
- Lindeman, Trygve og Einar Solbu (1976). *Musik-konservatoriet i Oslo 1883–1973*. Oslo: Tanum-Norli.
- Mais (1944). «Man skriver ikke oratorier for å tjene penger.», *Norsk musikkliv* nr. 5.
- Mollgard, Reidar (1961). *På fedres gamle veier: Gjøvik bys historie gjennom 100 år: 1861–1961*. Gjøvik: Gjøvik kommune.
- Norsk musikkliv* nr. 1 (1943). «Et requiem bygget på norsk folkemusikk».
- Opheim, Ottar (1968). «Valdres sanglag og Valdres musikklag», *Valdres bygdebok 6 : Skule, lag og annan kultur*, Knut Hermundstad (red.), Leira: Valdres bygdeboks forlag.
- P.S. (1964). «Sigurd Islandsmoen», *Moss avis*. 02.07.1964.

- Ringdal, Nils Johan (1994). *Moss bys historie*, bnd 3. Moss: Moss kommune.
- Sandvold, Arild (1943). «Sigurd Islandsmoen og hans rekviem», programhefte for urfremføringen.
- Sigurd Islandsmoen Requiem* (2006). CD-innspilling, 2L – Lindberg Lyd AS.
- Sørensen, Dag Winding (1954). «Missa Solemnis», *Aftenposten*, 30.10.1954.
- Tandberg, Svein Erik (2004). «Reger-Eleven Sigurd Islandsmoen og hans Requiem». Oversatt av Einar Mosleth, (originaltittel: «Der Reger-Schüler Sigurd Islandsmoen und sein Requiem»), *Reger-Studien 7, Festschrift für Susanne Popp*. Stuttgart: Carus-Verlag).
- Torjussen, Trygve (1943). «Cæciliaforeningen», *Dagbladet*, 15.01.1943.
- Valdres* (avis) (1946). «Komponist Sigurd Islandsmoen har solgt sin siste store komposisjon Requiem til Norsk musikkforlag», 10.01.1946.
- Vollsnes, Arvid O. (red.) (2000). *Norges musikkhistorie*, bnd 3. Oslo: Aschehoug.
- Vollsnes, Arvid O. (red.) (2000). *Norges musikkhistorie*, bnd 4. Oslo: Aschehoug.
- Voss, Torolf (1934). «Heimatt frå Babel», *Aftenposten*, 26.03.1934.
- Ødegaard, O. K. (1997). *Gamalt frå Valdres 1*. Fagernes: Valdres historielag.

Opusliste

Opuslisten til Sigurd Islandsmoen er lite kjent. Den ble imidlertid trykket i *Sogn og soge i Søndre Ourdahl anno 2014* i en artikkel skrevet av Trond Bråten. Noe av motivasjonen bak denne oppgaven har vært å belyse komponisten Islandsmoen. Det er derfor nærliggende å legge ved opuslisten hans, for å bidra til å spre informasjon om musikken han skrev. Ved å lese opuslisten hans ser vi enda mer spesifikt hva slags musikk han skrev. Kanskje kan det også inspirere til videre studier av Islandsmoen og musikken hans. I det følgende vil jeg derfor presentere opuslisten, sammen med Bråtens tilhørende kommentar.

Så vidt det vites, har komponistenes etterlatte opuslister skap mye hodebry opp gjennom tidene. I så tilfelle er Sigurd Islandsmoens opusliste ingen unntak. De håndskrevne arkene, med rettelser, strykinger, og omplasseringer er vanskelige å finne ut av. Men noe kan fastslås med sikkerhet: Alt er ikke med. Dette gjelder spesielt korsanger.¹²⁷

Opuslisten til Islandsmoen er altså ikke fullstendig. Han skrev for eksempel flere sanger uten tilhørende opusnummer, samtidig som enkelte opusnummer på listen står tomme.

Islandsmoen har også gjort noen omplasseringer gjennom tiden. Som et eksempel kan jeg nevne *Requiem* op. 42 som flere ganger blitt omtalt som op. 46.

¹²⁷ Bråten 2014, s. 38.

Opus	Tittel	Opus	Tittel
1	12 instruktive stykker for orgel.	17	Suite for strykeorkester:
2	<i>Sangen</i> for mannskor og bl. kor (dobbelkor).		<i>Meditation, Passacaglia</i> (tema fra <i>Heimatt frå</i>
3	Tre sanger for solo med klaver.		<i>Babel</i>) og <i>Berceuse</i> .
4	<i>Thema con variationi</i> for stort orkester.	18	<i>En elskovsdrøm</i> for stryke- orkester.
5	Sonate for fiolin og klaver.	19	Norsk album for kammer- orkester.
6	Symfoni i G-dur.		Oratoriet <i>Heimatt frå Babel</i>
7	Kantate til Moss 200-års jubileum.	20	for soli, kor, orkester og orgel.
8	Sangerfestkantate for solo, mannskor og orkester.		Strykekvartett i h-moll.
9	<i>Ved Rondane</i> for mannskor.	21	Preludium og passacaglia for orgel.
10	Norsk konsertouverture for stort orkester.	22	Orginalcoral con variationi for orgel.
11	Strykekvartett nr. 1 i F-dur.	23	Fantaci og fuge i f-moll for orgel.
12	Tre sanger for mannskor: <i>Det lysnet i skogen, Held</i> <i>dig Norge</i> og <i>Åolsharpen</i> .	24	Preludium og fuge i h-moll for orgel.
13	Tre sanger for mannskor: <i>Du er den dype harmoni,</i> <i>Ein Valdresspringar</i> og <i>Tobakksløysa</i> .	25	<i>Et Kirkens orgelalbum</i> .
14	Oratoriet <i>Israel i</i> <i>fangenskap</i> for soli, kor, orkester og orgel.	26	Tre sanger for bl. kor: <i>Ut</i> <i>for gluggen, Den gamle</i> <i>gård</i> og <i>Det lysnet i skogen</i> .
15	<i>Det lysnet i skogen</i> arr. For strykeorkester.	27	<i>Truls med bogen</i> for soli og mannskor.
16	<i>Norsk kjærlighetsvis</i> e for strykeorkester.	28	Polonaise partique for stort orkester.
		29	

Opus	Tittel	Opus	Tittel
30	Tre sanger for bl. kor: <i>All jordi nyt no kvild og ro, Larghetto og Bøn.</i>	48	Orgelsonate i g-moll. <i>Fantom-Katedralen.</i>
31	Lamentation for strykeorkester.	49	Symfoni nr. 2.
32	<i>Eventyrsang</i> for strykeorkester.	50	Symfonisk march for orkester.
33	Fantasi for harpe og strykeorkester.	51	Fem folketoner for bl. kor.
34	Seks stykker for klaver.	52	Ti folketoner for solo og piano.
35	Kantate til Søndagsskolens 100-års-jubileum i Norge, for sopran-solo, bassolo, bl. kor og orgel.	53	<i>Gloria</i> for damekor og strykekvartett. (Tilegnet Kolbotn Damekor)
36	<i>Qui Mariam absolvesti</i> for damekor og strykekvartett.	54	<i>Gudrun Laugar.</i> Opera i tre akter.
37	Klavertrio i e-moll.	55	Burleske for orkester.
38	Solefall-kantate for barytonsolo og bl. kor.	56	<i>Missa Solemnis</i> for soli, kor, orkester og orgel.
39	Kantate til korjubileet, for tenor-solo og mannskor.	57	<i>Sommerens Saga</i> for mannskor, til tekst av Herman Wildenvey.
40	Utstillingskantate – Moss 1937 for tre solister, barnekor, damekor, bl.kor, mannskor, orkester og blæsekorps.	58	Tre folketoner for mannskor: <i>Spelemann, Giftedraum og Bondedans.</i>
41		59	<i>Partita Soluta</i> for orgel.
42	<i>Requiem</i> for soli, kor, orkester og orgel.	60	Kirkekantate for sopransolo, damekor og strykekvartett.
43			
44	Preludium og fuge i g-moll.		
45	<i>Eyvind Bolt.</i> Helaftens, symfonisk diktning for stort orkester.	61	Preludium og Fuga di Processione i Ess-dur for orgel. (Tilegnet Jan Elgarøy)
46	Strykekvartett nr. 3 i d-moll.		
47	Sonate for fiolin og orgel i a-moll.		

Opus	Tittel
62	Norsk Bryllupsmarch for orgel.
63	Toccata og passacaglia for orgel.
64	Toccata og fuge for orgel.
65	Preludium og fuge i d-moll for orgel.
66	Festmarch for janitsjarkorps.
67	Fiolinkonsert.