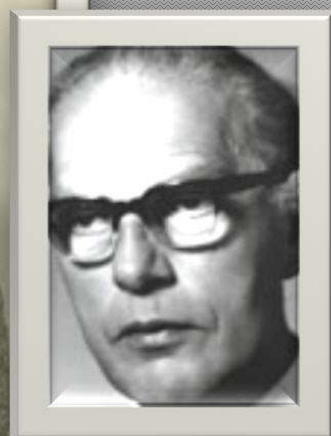
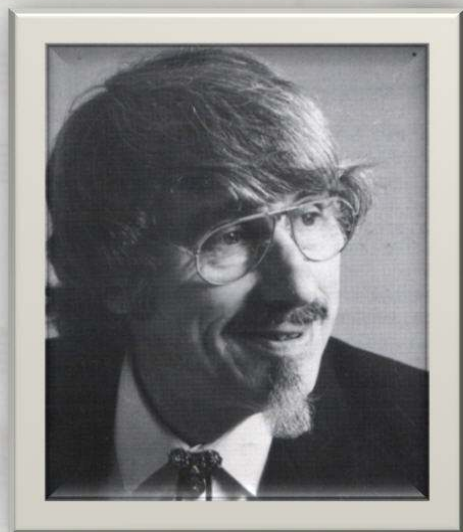


Paul Hindemiths påverknad på norske etterkrigskomponistar



Gunnar Sigve Aurdal

Masteroppgåve

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Hausten 2007

Føreord

Det er ei god kjensle å endeleg levere noko som eg har arbeidd med, tenkt på, bekymra meg over, og gledd meg over i lang tid. Det er mange eg vil takke og framheve her i dette føreordet. Eg vil takke min eminente rettleiar, Arvid Vollsnes for å ha gjeve meg gode råd og tips undervegs, og som har ei fantastisk evne til å få det til å høyrast som om det er eg som finn det ut sjølv. Vidare vil eg også seie takk til o-store-Hindemith-ekspert Magnar Breivik som på sparket har gjeve meg gode tips om Hindemith og inspirasjon over telefon og e-post, og Nils E. Bjerkestrand for eit godt råd og ei særst nyttig bok.¹

Musikkinformasjonscenteret har også stilt meir enn velviljug opp for meg, og gjeve meg opptak og partitur av dei norske komponistane når eg har trengt det. Sjølvst sagt særst viktig for oppgåva! Eg vil også rette ein stor takk til dei komponistane som velviljuge har stilt opp og svara på spørsmåla mine; Kjell Flem, Magne Hegdal, Bjørn Kruse, Gisle Kverndokk, Kjell Mørk-Karlsen, Henning Sommerro, Lasse Thoresen, Sigvald Tveit, Torstein Aagaard-Nilsen og ikkje minst Trygve Madsen, som også har gjeve meg gode tips og mykje inspirasjon over både brev og mange telefonar.

Til sist vil eg rette ein takk til kaffibaren Fugl Fønix i Ørsta, for herleg kaffi (og ikkje minst gratis påfyll!) og eit godt lokale for masterarbeid. Takk til Bård Dahle som opna døra til den klassiske musikkverda for meg. Tusen takk til den inspirerande litle astronauten som er på veg til mars, og sist men ikkje minst ein takk til mi fantastiske og tolmodige kone Tone Marie for god støtte når det har gått litt for sakte med meg.

¹ Eg siktar her til Bjerkestrands bok "Om satsteknikken i Hindemiths musikk".

Innholdsliste

FØREORD	2
INNHALDSLISTE	3
1. INNLEIING, PROBLEMSTILLING OG METODE	5
2. PAUL HINDEMITH	11
2.1. Bakgrunn	11
2.2. Komponisten	11
2.3. Symfoni Mathis der Maler og Sonate for fløyte og klaver	20
2.4. Fagmann, filosof og forfatter	24
2.5. Unterweisung im Tonsatz	25
2.6. Drøfting kring Hindemiths teoriar som analytisk reiskap	33
3. DEI NORSKE KOMPONISTANE	37
3.1. Finn Mortensen	37
3.1.1. Introduksjon	37
3.1.2. Symfoni nr. 1, op. 5	41
3.2. Egil Hovland	42
3.2.1. Introduksjon	42
3.2.2. Suite for fløyte og klaver, op. 15	45
3.3. Conrad Baden	50
3.3.1. Introduksjon	50
3.3.2. Symfoni nr. 1, op. 34	54
4. HINDEMITHS PÅVERKNAD PÅ NORSKE KOMPONISTAR	57
4.1. Media/konsertar	58
4.1.1. Kritikkar av Hindemith-konsertar i Oslo	58
4.1.2. Samandrag	64
4.2. Hindemiths musikk/ideologi	65
4.2.1. Generelt	65
4.2.2. Finn Mortensen	65
4.2.3. Egil Hovland	70
4.2.4. Conrad Baden	73

4.3. Læreverk/teori	80
4.3.1. Generelt	81
4.3.2. Finn Mortensen	82
4.3.3. Egil Hovland	84
4.3.4. Conrad Baden	84
4.4. Kva med dagens komponistar?	85
5. ANALYSAR	100
5.1. Mortensens Symfoni nr. 1, op. 5	102
5.2. Hovlands Suite for fløyte og klaver, op. 15	104
5.3. Badens Symfoni nr. 1, op. 34	107
6. KONKLUSJON	110
KJELDER OG REFERANSAR	117

1. Innleiing, problemstilling og metode

Å skrive om Paul Hindemith er for meg eit naturleg val. Eg har gjennom dei siste åra særskild studert og interessert meg for Hindemiths musikk og ville finne meir ut om dei etterdønningane han har skapa kring seg, samt setje meg meir inn i teoriane hans. Bachelor-oppgåva mi frå Høgskulen i Volda omhandlar ei studie av ymse innspelningar av Hindemiths *Symfoni Mathis der Maler*, av desse også Hindemiths to innspelningar av verket, og sjå korleis desse held seg til partituret. At eg då skulle ta føre meg Hindemith i masterarbeidet vart difor ei naturleg avgjersle.

Etter å ha teke emnet MUS4660 ved UiO, Norsk musikkhistorie (1900-2000), vart eg betre kjend med norsk kunstmusikk, og fekk ideen til denne oppgåva. Før dette hadde eg ikkje vidare god kunnskap om norsk musikkhistorie, men har blitt klar over at vår musikalske arv ikkje naudsyntleg berre er takka vere Grieg. Modernistane henta sine impulsar frå Europa, og var med på å føre musikk-Noreg inn i ei ny tid. Det er ofte Hindemith vert nemnd i høve påverknad på dei norske komponistane, men sjeldan vert det ført vidare. Sånn sett legg oppgåva opp til at der er ein påverknad, og at eg allereie svarar ved å stille spørsmålet. Men det er ikkje eit ja/nei-svar eg er ute etter. Det er i kva grad påverknaden kjem til syne, på kva måte, og gå litt i djupta på dette.

Overskrift og problemstilling til oppgåva vart då:

Paul Hindemiths påverknad på dei norske etterkrigskomponistane.

Korleis kjem denne påverknaden til uttrykk i komposisjonane?

Etter å ha lest litt om den norske musikken i etterkrigsåra fann eg raskt ut at det var ein komponist som peika seg ut når det gjeld påverknad frå Hindemith, og det var Finn Mortensen. I emnet MUS4660 fordjupa eg meg i Finn Mortensen og hans samband til Hindemith. Gjennom arbeidet med oppgåva vart eg kjend med komponisten og musikken hans, og Elef Nesheims doktoravhandling om Finn Mortensen har vore uvurderlig i den samanheng. Egil Hovland er ein annan av desse komponistane eg har vald å sjå nærare på. Eg har etter kvart blitt godt kjend med komponisten og musikken hans, og etter å ha lest fleire biografiar kan eg trekkje fleire parallellar mellom Hindemith og Hovland. Etter å ha bestemt meg for desse to komponistane, byrja jakta på den tredje. Etter å ha sett gjennom nokre biografiar, fell valet på Conrad Baden, som på same måte som Hovland er influert av Hindemith, men der det ikkje stend noko meir om dette. Andre komponistar eg vurderte som i større eller mindre grad var influerte av Hindemith, men som eg har valt å avgrense bort var Knut Nystedt², Finn Arnestad³ og Magne Elvestrand⁴. Eg kan sjølvsagt ikkje gå gjennom alle verka til dei tre utvalde, og det er heller ikkje naudsynt. Etter å ha lest om komponistane, og forhøyrt meg med lærarar og kjennarar av komponistane (sjå føreordet), har eg valt ut eit verk frå kvar komponist som er representativt for den perioden komponisten kunne vere influert av Hindemiths musikk eller teoriar. Desse verka er:

- Finn Mortensens *Symfoni nr. 1, op. 5*
- Egil Hovlands *Suite for fløyte og klaver, op. 15*
- Conrad Badens *Symfoni nr. 1, op. 34*

Fyrst i oppgåva vil eg ta føre meg Paul Hindemith, og gje ei innføring i liv og virke, samt ei kortfatta innføring av dei mest relevante teoriane i boka hans *Unterweisung im*

² Nesheim 2001:1: s. 60

³ Vollsnes 2001:5: s. 120

⁴ Vollsnes 2001:4: s. 203

Tonsatz, som var ei skatta lærebok blant dei unge komponistane i frå midt på 1930-talet og utover over heile verda. Eg vil også gje ei skildring av symfonien *Mathis der Maler*, som eg seinare vil nytte i samanlikningar med Mortensens og Badens fyrste symfoniar. Så kjem også ei drøfting kring korleis ein kan nytte Hindemiths teoriar som analytisk reiskap. Deretter vil eg drøfte Hindemiths påverknad av dei norske komponistane gjennom eksterne kjelder og eigne analysar. Dette gjer eg via dei tre påverknadskjeldene eg har valt å dele opp i; media/konsertar, Hindemiths musikk/ideologi og teori/lærebøker. Mot slutten av dette kapitlet presenterer eg ei uformell undersøking eg har gjort blant dagens komponistar om deira forhold til Hindemiths musikk og teoriar. Vidare kjem ein ny del i oppgåva, der eg kjem med enkelte analysar av dei norske komponistane sine verk, der eg har nytta delar av Hindemiths analysereiskapar som lupe, før eg samanfattar og trekk konklusjonar til slutt.

Metode

Då problemområdet var klart byrja eg straks å undersøke kva slags komponistar eg kunne utføre samanlikningar og analysar av. Dette gjorde eg ved å skumme over dei mest relevante kapitla frå bind 4 og 5 av Norges Musikkhistorie⁵, og såg etter komponistar i den aktuelle perioden, og som har henta impulsar frå utlandet. Eg kartla dei fleste komponistane, og delte dei inn i grupper; dei med Hindemith-påverknad, dei som var uvisse, og dei som tok eit standpunkt "mot" impulsar utanfrå. Når komponistane var valt ut, sette eg opp ei skisse over korleis eg ville utforme oppgåva. Den skissa heldt eg på i lang tid, men har endra på denne då det viste seg å verte for lite oversiktleg. Frå å presentere ein og ein komponist, skifta eg til å presentere påverknadskjeldene, og deretter presentere analysane. Eg byrja leitinga, lesinga og skrivinga av stoff om komponistane. Fyrst relevante teoriar frå

⁵ Vollsnes 2000:4 og Vollsnes 2001:5

Hindemiths liv og virke, for so å halde fram med Finn Mortensen, og fann ut via Nesheims avhandling om Mortensen at hans *fyrste symfoni* (ferdig 1953) var det verket som markerte eit skilje i hans kompositoriske utvikling mot tysk neoklassisisme. Deretter byrja analysane av denne symfonien, og samanlikning mot Hindemiths *Symfoni Mathis der Maler* (1934). Same framgangsmåte hadde eg på Egil Hovland, berre at referanseverket hans vart *Suite for fløyte og klaver* (1950), med samanlikning mot Hindemiths *Fløytesonate* (1936). Eg heldt fram med Conrad Baden, og hans *fyrste symfoni* (1952), på same måte som dei førre, som eg også har samanlikna med *Mathis der Maler*. Nokre av partitura og opptaka fekk eg av Musikkinformasjonssenteret. Etter å ha gjort analysar av ymse tema frå dei respektive komponistane sine verk, fann eg ut at metoden min var for grunn. Eg hadde berre teke føre meg intervall i melodien, for å sjå om komponistane fylgde Hindemiths rekke for melodisterke intervall. Det vart vanskeleg å trekke konklusjonar av dette, samt at det ikkje var i tråd med Hindemiths egne analyseteoriar, og eg byrja å sjå på dei utvalde utdraga via Hindemiths analysereiskap. Dette igjen vart for omfattande, med tanke på at eg hadde plukka frå alle hovud- og sidetema frå alle satsane av dei verka eg hadde valt ut, men var interessant arbeide. Det eg fann ut av dette var at Hindemiths akkordtabell for gradering av spenningsnivå i akkorden og akkordprogresjonar, var ofte det mest interessante å sjå på, samt forholdet mellom tonalitetane. I høve det å finne Hindemithske trekk i musikken, har eg nytta analysar so vel som øyret. Eg er godt kjend med Hindemiths musikk frå før, og har ved fleire høve funne likskapar mellom verket til den norske komponisten og det Hindemithske tonespråket berre ved å høyre, og teke det analytisk vidare derfrå. Nokre av desse likskapane har eg valt å presentere seinare i oppgåva.

Undervegs fann eg anna relevant litteratur, som t.d. Huldt-Nystrøms 'Fra munkekor til orkester', der det kjem fram kva som blei framført i konsertsalane i Oslo på denne tida, samt kritikaranes haldningar til nye musikalske straumar. Mykje av det som stod i denne boka, frå det aktuelle tidsromet eg skriv om, var interessant å lyse opp mot komponistane sin påverknad, ettersom mange av dei var kritikarar sjølve, i tillegg til at dei kan ha blitt farga av andre kritikkar, og tidas oppfatning av Hindemith.

Korleis analysane skulle utførast har vore ei av dei største utfordringane. For det fyrste var spørsmålet kva slags analysereiskapar eg skulle nytte. Det er sjølvsagt mest nærliggande og relevant å nytte Hindemiths metodar for dette. Men det viste seg å verte for omfattande å nytte i sin heilskap, då mykje av informasjonen i desse analysane ville verte vanskelege å stadfeste noko form for påverknad av. For ein komponist i desse sjangrane det er snakk om i denne oppgåva, er der mange viktige aspekt som må ligge til rette før ein komposisjon er klar. Nokre av desse, som t.d. harmonikk (her m.a. akkordprogresjonar), grunntonekjensle og melodikk, går alle innanfor analysereiskapane til Hindemith. I tillegg har me form og rytmikk. Som eg kjem inn på seinare er ikkje Hindemith like oppteken av rytmikk som melodikk og harmonikk. Difor valde eg å ikkje gå nærare inn på dette i analysen. Men dei andre nemnde aspekta har eg prøvd å analysere for å finne Hindemith-påverknad i den norske musikken. Særskilde forventningar hadde eg til akkordanalysen til Hindemith, og har nytta mest plass til denne. I samband med analysane har eg nytta den engelske utgåva av *Unterweisung im Tonsatz*, som på engelsk heiter *The Craft of Musical Composition*. Som støttelitteratur har eg nytte Bjerkestrands bok om Hindemiths satsteknikk, og denne har vist seg nyttig i samband med å finne høvelege norske ord for vanskeleg omsetelege omgrep. Eg har nytta

notasjonsprogrammet Sibelius 3 for å notere ned analysane som vert presentert seinare i oppgåva.

2. Paul Hindemith

2.1. Bakgrunn

Tyskland har gjennom tidene fostra mange store komponistar som har bana veg for nye stilretningar og impulsar langt utanfor eigne landegrenser. Men etter romantikken produserte ikkje Tyskland mange store komponistar, sett i eit internasjonalt perspektiv. Claude Rostand⁶ seier at ein neppe kan framheve fleire enn eitt namn som for ei tid dominerar den skapande musikken i Tyskland, og peikar då nettopp på Hindemith. Eg reknar med at Rostand då tenkjer på dei nye komponistane, for Richard Strauss levde så lenge som til 1949, men heldt i stor grad fram med den seinromantiske stilen.

Hindemith vart fødd inn i ein musikalsk familie i Hanau 16. november 1895, og fekk frå seks-sjuårsalderen fiolinopplæring, sjølv om han seinare har vore mest kjend som bratsjist. Han var òg ein multimusikar av rang, og det vert sagt at han kunne spele alle instrumenta i orkesteret. Kjennskapen hans til instrumenta kjem òg til uttrykk gjennom mangfaldet av soloverk og sonatar for forskjellige instrument. Han er faktisk den einaste som har skriva sonatar for over 20 forskjellige instrument⁷.

2.2. Komponisten

I samband med periodeoppdelinga av Hindemiths komponistgjerning finnast det fleire oppdelingar. Den eg har valt er den som er mest nytta, og som eg sjølv tykkjer verkar mest fornuftig. Men David Neumeyer, som er av dei mest Hindemith-

⁶ Frå kapitlet *Den tyske musik fra Schubert til vore dage* i Larousse Musik II (red.: Dufourcq), s. 145

⁷ Informasjonen er henta frå verkoversikta til Hindemith frå Schott Musik. Boka *Musikkens verd å vite*, nemner på s. 148 at Hindemith var den komponisten med størst variasjon på soloinstrument når det gjeld solostykke med eller utan akkompagnementinstrument.

kunnige, delar opp Hindemiths komponistgjerning i tre periodar: tidleg (1919 – ca. 1930), midten (ca. 1930 – ca. 1945) og seint (ca. 1945 – 1963). Han meiner å sjå den fyrste perioden som ei lang utvikling, og vektlegg ikkje mykje dei stilendringane som skjedde i denne tida. Den andre perioden er valt ut med tanke på at *Unterweisung im Tonsatz* var i emning og etter kvart ferdig, men at han likevel ikkje hadde modna denne stilen nok til å kunne nytte den med "overskot", og difor kunne frigjere seg frå teoriane utan å seie at reglane vert ei tvangstrøye. Dette leiar inn i den siste perioden der Hindemith var friare i tone og form, og i nokre tilfelle tonalitet og harmonikk.⁸ Slik Neumeyer argumenterar for å nemne fyrste perioden som ei lang utvikling, kan eg på same måte argumentere for den siste perioden eg har valt (ca. 1934 – 1963), og kalle denne for ei logisk utvikling basert på gjevne (Hindemiths eigne) kriterium. Eg tykkjer det er større stilendringar i tidsromet 1919 – ca. 1930, enn det er i perioden ca. 1934 – 1963. Slik sett kan ein vel også dele opp denne perioden i to, og gjere alle partar nøgde, men eg vel altså å sjå på ei lang siste periode.

1. periode (fram til 1917) - Studietida

Denne perioden vert også kalla den romantiske periode, då verka hans hadde eit klart førebilete i den romantiske tradisjon. Det er nesten utan unntak kammermusikk, bortsett frå ein *Sinfonietta* og ein *Cellokonsert* – som var det fyrste han skreiv utan lærarrettleiing. Han viste ofte komposisjonane sine til lærarane likevel, men var lite viljug til å gjere endringar. Det er ikkje vanskeleg å fastslå den seinromantiske satsteknikken og stiltrekk; heva og senka tonar i akkordane, kromatisk melodikk, og hyppige og raske modulasjonar til fjerntliggande tonalitetar. Denne perioden er ikkje typisk for kva ein reknar som Hindemithsk, men er med på å vise bakgrunnen hans.⁹

⁸ Neumeyer 1976, s. 194-197

⁹ Bjerkestrand, s. 13

2. periode (1918 – 1923) – Moderate eksperiment

Overgangen frå den fyrste perioden er ikkje brå, men det kjem inn nokre nye element i musikken hans. I 1918 komponerar han fem sonatar for strykarar, og gjev dei ut som op. 11. Me høyrer framleis det seinromantiske, men det er også blanda inn noko me kallar ein lineær kromatisk satsteknikk. Nils E. Bjerkestrand, som har skriva ei lita bok om Hindemiths satsteknikk, har med relativt få ord karakterisert musikken frå denne tida slik:

Karakteristisk for denne perioden er for eksempel bruk av polytonalitet, en melodisk bevegelighet som er preget av en dynamisk, nærmest en motorisk, rytmisk linearitet. En gradvis avstandstagen fra funksjonell harmonikk der intervaller som sekund, kvart og septim i stor grad benyttes både horisontalt og vertikalt.¹⁰

Denne lineære kromatiske satsteknikken gjer at det kan verte vanskeleg å fastslå ein funksjonell akkordisk progresjon. Ein høyrer også litt Debussy i musikken, særskild i det klanglege.

I Tyskland hadde dei ein festival som skulle fremme ny tysk musikk. Dette vart Hindemiths viktigaste karriereplattform. I den fyrste festivalen i 1921 vart hans *Strykekvartett nr. 3* ein suksess, og *Kammermusik nr. 1* skapte ei furore, og etablerte namnet hans som den største av avantgardekomponistane i Tyskland. Desse to verka

¹⁰ Ibid., s. 10 og 11

viser også at Hindemith var påverka av Schönbergs ekspresjonisme; veksling mellom dur- og mollakkordar, uoppløyte dissonansar, kvartoppbygde akkordar og forminska treklangar som vert parallellførte.¹¹

Han blei i 1920-åra sett på som ein *enfant terrible* i det tyske musikklivet. I dag kan me smile av dette, men i dåtidas Tyskland skulle det ikkje mykje til for å vekke oppsikt i ein tradisjon som var tufta på solid tysk handverk. Han sjokkerte også mange med val av tekster til dei tre einaktars operaane; *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), *Das Nusch-Nuschi* (1920) og *Sancta Susanna* (1921), der sistnemnde skildrar ei ung nonnes seksuelle draging mot ei anna nonne, og hennar sinnstilstand m.a. gjeng ut over eit alterkrusifiks. Men sjølv om han også eksperimenterte litt med atonalitet i denne perioden, var han skeptisk til utviklinga. Han laga ein parodi på tidas aktuelle atonalitet; *The Atonal Cabaret* (aldri utgjeve). Ryktet hans som ein rabulist med mange "rare" idear fekk ny næring gjennom *Kammermusik nr. 1, op. 24* (1921). Stykket nyttar tolv musikarar, men desse skulle vere usynlege for publikum. Fyrste satsen er eit godt døme på hans hang til etterlikningar på denne tida. Høyrer kanskje litt *Petroushka* (Stravinsky) her, medan den siste satsen har jazzelement i ein foxtrot, som vert sett opp mot ei hylande sirene. Dette peikar mot futuristane i Italia og Russland i byrjinga av hundreåret. I finalen høyrer me også bruken av polytonalitet (C- og D-dur samstundes), som er eit ganske vanleg kjenneteikn for Hindemiths musikk, men også mange andre samtidige komponistar.¹²

Allereie året etterpå kjem den litt meir seriøse komponisten fram, t.d. i *Kleine Kammermusik, op. 24, nr. 2* (1922). Her skriv han i ein meir musikantisk stil (enklare og "reinare"), noko som skulle vise seg å verte eit særpreg over seinare komposisjonar.

¹¹ Ibid., s. 19

¹² Ibid., s. 19-22

Eit anna satsteknisk særpreg var å sette saman små motiv med forskjellige grunntonar, til eit større tema. Kvar for seg utgjer dei ikkje noko nytt, men samanstillinga av dei gjer at tonaliteten skiftar hyppig. Likevel har han ikkje lagt frå seg humoristen i seg. I *Bratsjsonaten for solo bratsj, op. 25 (1922)* køyrer han i 4. sats på med tempo pr. fjerdedel; 600-640. Tempoet kan ha noko med korleis han komponerte denne sonaten på. Han var stolt over kor raskt han komponerte: "1. og 5. sats komponerte jeg i spisevognen mellom Köln og Frankfurt, og jeg gikk rett på podiet og spilte sonaten". I *Piano Suite 1922* ber han pianisten gløyme alt han har lært, og heller sjå på klaveret som eit slagverkinstrument.¹³

3. periode (1923-1933) – Mot eit konsolidert uttrykk

Åra 1923 og 1924 vert sett på som eit vendepunkt i Hindemiths val av stil. No gjekk han klart i ei antiromantisk retning mot neoklassisisme, som mange andre komponistar i denne tida. Hindemith stiluttrykk blir av mange kalla neobarokk, med tanke på at han oftast bygde sin estetikk kring metodar frå barokken. Skilnaden på Hindemith og andre neoklassiske komponistar ligg i at Hindemith vidareutvikla det kontrapunktiske, og ofte med kromatiske vendingar. Me kallar dette for lineært kontrapunkt, for å skilje det frå barokkens kontrapunkt. Skilnaden her att ligg i at Hindemith skil basstemma frå deira tradisjonelle funksjon som berarar av akkordiske og funksjonelle tonar. Me høyrer klare tendensar på dette i *Kammermusiken 2-7 (1924-27)* for kammerorkester og i *Das Marienleben, op. 27 (1923)* som er for songsolist og piano. I *Kammermusiken* er J.S. Bachs *Brandenburg-konsertar* eit tydeleg førebilete, særskild i nr. fire. Kvar av desse har ulik besetning, men det som einar dei er fokuset på soloinstrumenta. Dømet som kjem viser denne lett dissonerande kontrapunktteknikken frå denne tida. Det som karakteriserar satstypen er den uavhengigheita stemmene står i til kvarandre både melodisk, rytmisk og

¹³ Ibid., s. 25-27

tonalt. Det *nye* i forhold til førebiletet, Bach, er den *tonale* uavhengigheita mellom stemmene.¹⁴

Det var to motstridande retningar i Hindemiths skapargjerning frå midten av 1920-talet til midten av 1930-talet. På den eine sida konsoliderte han musikkspåket i retning av neoklassisisme m.a. gjennom arbeidet med Jugend-musikken, musikk for barn, ungdom og amatørar. På den andre sida var interessa hans for eksperimentering. Han var særst interessert i nye og/eller uvanlege instrument, og skreiv stykke for desse; m.a. heckelphon (obo i barytonleie), viola d'amore og trautionium. Han var også nyfiken ovanfor nye medium, og engasjerte seg raskt innan film, og han laga både musikk for mekanisk klaver til favoritteiknefilmen *Felix the Cat*, men også til ein surrealistisk film med namn *Vormittagsspuk* (1928), ein film der musikken er gått tapt, grunna at nazistane fjerna den frå lydsporet (degenerert musikk...). Noko som også skildrar korleis han tenkte var verket *Plöner Musiktag* (1932), som er musikk for ein musikkdag til byen Plön. Fire satsar; "Morgonmusikk", "Lunsjmusikk", "Kantate – råd til ungdomen", og "Kveldskonsert". Eit typisk døme på hans bruksmusikk, eller *Gebrauchsmusik*. Eit anna instrument han laga musikk for var trautionium, som er eit slags elektronisk orgel. Han har laga eit konsertstykk, og eit trioverk for tre trautionium.¹⁵

4. periode (1934-1963) – Typisk Hindemith!

Bjerkestrand forklarar at stilendringa kan ha kome gjennom Hindemiths lærargjerning, ettersom han frå 1927 var tilsett som professor i komposisjon ved Hochschule für Musik i Berlin.¹⁶ Men den viktigaste årsaka var nok heller

¹⁴ Ibid., s. 28

¹⁵ Ibid., s. 30

¹⁶ Ibid., s. 11

engasjementet hans for pedagogikk, og Hindemith komponerte fleire verk i forskjellige storleikar som var tilpassa born og ungdom. Dette gjorde også sitt til at han vart godt kjend med den tyske folkesongtradisjonen. Det var denne musikken som òg vart stempla som *Gebrauchsmusik* (bruksmusikk), eit uttrykk Hindemith sjølv skapte, men seinare ikkje likte å nytte. Eit anna uttrykk som vart synleg i musikken hans var *Neue Sachlichkeit* (ny-saklegdom), som kom stormande frå Tyskland i dei fleste kunstformene. Den kom til uttrykk på fleire måtar, men i Hindemiths musikk var det hovudsakleg at musikken var "ribbet for føleri og metafysisk såpekokeri."¹⁷. Det verket som var med på å stadfeste byrjinga av denne endelege perioden var symfonien og operaen *Mathis der Maler*, som vart komponert i 1934 og 1935. Med læreverket *Unterweisung im Tonsatz*, som var pensum på dei aller fleste musikkhøgskular og konservatorium med komposisjon, hadde han skrive ned og funne ut ei rekke reglar og måtar å komponere på. Han hadde alltid engasjert seg for den pedagogiske sida ved musikkfaget, men boka tok til å emnast då han vart utnemnd som professor ved Musikkhøgskulen i Berlin i 1927. Boka kom ut i 1937, og på engelsk i 1942. Bakgrunnen for dette læreverket i komposisjon, må søkast i utviklinga av ekspresjonismen i Tyskland/Austerrike i tida etter fyrste verdskrig, då det vart eksperimentert mykje. Det nye i tida, og mykje av det neoklassisismen stod for, vart sett ned i denne boka. Tonalitet var like grunnleggande som tyngdekrafta for Hindemith. Han hevda i si komposisjonslære at all musikk er tonal, og at atonal musikk er ei sjølvmotsetnad etter hans melodiske og harmoniske tesar. I staden for å lage musikk ut frå ei tolvtonerekke, kunne ein like godt ha basert musikken på "feberkurver, matoppskrifter, togtabeller (...), markeds kataloger, dybden på havet mellom Halifax og Irland, osv."¹⁸

¹⁷ http://pluto.no/KulturSpeilet/faste/hindemith_uroppf.html (pr. 18.9.2005)

¹⁸ Bjerkestrand, s. 82

Dei kammermusikalske verka er mange i løpet av hans komponistgjerning. Noko han er kjent for er alle sonatane han har skrive, og han har framleis rekorden på 16 instrument (piano, fiolin, bratsj, cello, kontrabass, harpe, fløyte, obo, engelsk horn, horn, klarinett, saksofon, fagott, trompet, trombone og tuba), pluss ei rekke med stykke, konsertar og soloverk for andre instrument. Han har ei rekke songar også frå denne perioden. Han pussa opp eit eldre verk i 1948; den gjennomkomponerte songsyklusen *Das Marienleben* frå 1923, men hadde også fleire enkeltstående songar for solistar og kor i alle former.¹⁹

Eit mykje omtala kapittel i Hindemiths liv er slutten av mellomkrigstida, ikkje berre grunna den flotte musikken som blei komponert, men òg av di musikken hans blei boikotta av nazistane i Tyskland. Dr. Goebbels, som var propagandaminister i "Det tredje riket", proklamerte at musikken var 'entartet' og atonal, og forsvarte det at Hindemith var tysk slik: "(...) den kjensgjerning at han [Hindemith] er av fullblods tysk opprinnelse, bare et praktisk bevis på hvor dypt den jødiske intellektuelle infeksjon har spist seg inn i vårt folks legeme."²⁰ Det at Hindemith var ein lojal ven med fleire jødar, og ikkje minst at kona var av jødisk opphav, var nok heller ikkje formildande omstender. Sjølv om mange ikkje turte å støtte Hindemith offentleg, gjorde den vidgjetne dirigenten Wilhelm Furtwängler det til lags i artikkelen "*Der Fall Hindemith*", og ikkje minst gjennom å urframføre symfonien *Mathis der Maler* med Berlin-filharmonien i 1934. Mange støtta Hindemith no, men det gjorde avstanden mellom Hindemith og den tyske leiinga berre større, og han såg seg nøydd til å emigrere - fyrst til Sveits, og seinare til U.S.A. der han blei fram til 1953. Her var han tilsett ved Yale University, og vart høgt respektert både som komponist og lærar. Han vart i 1946 amerikansk statsborgar, men flytte likevel tilbake til Sveits i 1953 og var professor ved universitetet i Zürich fram til sin død. Etter den andre verdskrigen

¹⁹ Informasjonen er lest ut av verklista frå Schott.

²⁰ *Dearling*, s. 280.

vart han igjen verdsett i Tyskland, og vart tildelt æresdoktorat både ved universitetet i Frankfurt og det frie universitetet i Berlin.²¹

Det siste Hindemith skreiv, dirigerte han sjølv berre to veker før han døydde den 28. desember 1963. Dette verket var *Messe for kor á cappella*. Verket er som ei samanfating av hans siste periode, og er gjennomsyra av formprinsipp og symbolikk. I siste satsen "Agnus Dei" nyttar han Fibonacci-talrekka, som er det gylne snitts geometriske proporsjonar. Satsen er bygd opp med matematisk presisjon, med tanke på form, men tonalt sett er den Hindemithsk, trass noko meir dissonerande enn det meste han skreiv. Denne satsen inneheld også alle tolv tonane, og sluttar med ein Fiss-dur kvartsekstakkord (Fiss med Ciss i bass).²² Gi oss fred munnar ut i ein uoppløyst kvartsekstakkord i hans siste verk... Noko symbolikk ute og går? Ingen veit.

Posthumt

Då Hindemith døydde den 28. desember 1963 var han i publikums auge ein av dei mest respekterte musikanane og dirigentane i si tid. Men i dei kompositoriske krinsane hadde han mist påverknaden på den neste generasjons komponistar. Etter midten av 1900-talet var ikkje teoriane hans relevante i dei nye retningane som oppstod, og komposisjonane hans vart ikkje lenger nytta som modellar. Han hadde heller ikkje vore nådig i omtalane sine om den nye musikken, og hadde også difor blitt sett på som tabu blant dei avantgarde. Trass at den ny-tyske skulen fekk kritikk mot slutten av 60-talet, og det tonale var på veg tilbake på 70-talet, og smeltedigelen

²¹ Bjerkestrand, s. 9

²² Ibid., s. 55-61

av stilar som har kome etter, vart aldri Hindemiths teoriar og musikk sett på som relevant att.²³

Likevel byrja studiar av Hindemith å bløme. Hindemith Foundation vart etablert i 1968, etter at Gertrude Hindemith døydde, og denne stiftinga laga ei oversikt over alle verka til Hindemith, samt gjorde tidlege og andre utilgjengelege verk tilgjengelege for publikum. Dette arbeidet har kulminert, og gjort at interessa for Hindemith har gjort det same.²⁴

2.3. Symfoni Mathis der Maler og Sonate for fløyte og klaver

Symfoni 'Mathis der Maler (1934)

Symfonien *Mathis der Maler* er eit verk i tre satsar, som har sitt opphav i operaen med same namn. I symfonien skildrar kvar sats eit bilete frå Isenheim-altaret i Colmar som er måla av Mathias Grünewald. Desse satsane er:

1. Engelkonzert (Englekonsert)
2. Grablegung (Gravlegging)
3. Versuchung des Heiligen Antonius (St. Antonius freisting)

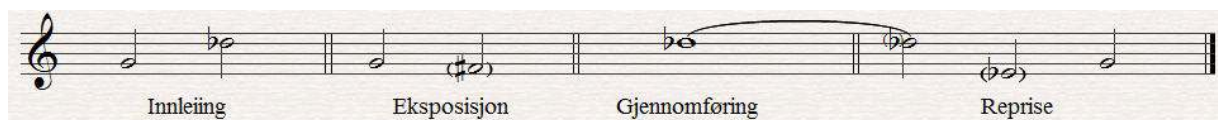
Opningsatsen syner Grünewalds framstilling av tre englar som musiserar for Maria med Jesusbarnet. Satsens karakter pregast avgjerande av at Hindemith nyttar den gamle folkesongen "Es sungen drei Engel ein süßen Gesang". Den set inn allereie etter ei kort innleiing med eit visst mysteriøst preg. Også i operaen spelar denne

²³ The New Grove Dictionary: Hindemith, Paul

²⁴ Ibid.

melodien ei viktig rolle. Den stillferdige og inneslutta midtsatsen, "Grablegung", baserast på to tema der det eine temas stive, bleike og livlause, stillast opp mot det andres inderlege og varme. Den motivrike og spaningsfylte sluttsatsen, "Versuchung des Heiligen Antonius", skildrar treffande Grünwalds dramatiske bilete. Som ein oppklarande lysstråle inn i denne problemmetta satsen, kjem mot slutten nokre frasar av melodien til sekvensen "Lauda Sion Salvatorem" av Thomas Aquinas, før satsen – og verket som heilskap – i eit majestetisk instrumentalt "Alleluia", tonar ut som ei hymne.

Den fyrste satsen er i sonatesatsform med dette skjemaet, og delane sine grunntonar:²⁵



Som ei ser her er tritonusen eit sentralt intervall både i og mellom satsdelane. Grunnen til dette er av symbolsk karakter. Satsen heiter Englekonsert og det Hindemith truleg vil uttrykke her er forholdet mellom det jordiske og det himmelske. Tritonusen er i fylgje *Rekke I*, som eg kjem inn på seinare, det intervallet som er fjernast i slekt med tonika, og symbolikken viser då at det er langt mellom det jordiske og det himmelske.²⁶ Det er vanleg å modulere til ein tonalitet i slekt med tonika når ein går over i gjennomføringa, som til dømes tonikas parallell, subdominant eller dominant. Dette let Hindemith passere når han nyttar tonikas tritonus som tonalitet i gjennomføringsdelen. Men han er også innom Fiss i eksposisjonen, som er einharmonisk med Gess, som igjen kan tolkast som tonika til

²⁵ Dømet er henta frå Bjerkestrand, s. 51

²⁶ Bjerkestrand, s. 51

dominanten Dess i gjennomføringa. Men G verkar å vere sentraltonen i satsen, og må vel difor reknast som tonika.

Sonate for fløyte og piano (1936)

Mange av komponistane på 1900-talet (som til dømes Shostakovich) lét politiske eller personlege hendingar farge komposisjonane deira. Hindemith gjorde sjeldan dette – komposisjonane skulle vere objektive. *Fløytesonaten*²⁷ til Hindemith vart skriven i 1936, då nazistane hadde teke over makta i Tyskland – og berre to år før Hindemith flykta til Sveits. Stykket er eit dels lystig verk, men og melankolsk med mørke undertonar – her meiner eg sjølvsgatt "mørke" i overført tydnad. Dette kan spegle noko av dei kjenslene Hindemith har for det som skjer i hans elles so kjære heimland. Midt på natta den 4. desember 1936, stod Hindemith opp og byrja å skrive den fyrste satsen. Same dagen skreiv kona hans, Gertrude Hindemith, eit brev til noteforleggaren:

"If in the next days you receive flute sonatas instead of book chapters, do have pity on the poor tortured musician, who sometimes has more than he can take of theorizing."²⁸

Hindemith sat nemleg i denne perioden med teoretisk arbeide, og tok seg ein dag fri frå dette og jobba i staden med fløytesonaten. Andresatsen blei ferdig 7. desember, og den siste satsen 16. desember. Dei tre satsane er:

²⁷ Når eg skriv "Fløytesonate" tenkjer eg på Sonate for fløyte og klaver. Han har ikkje skriva fleire fløytesonatar, men eit verk for solo fløyte "Acht Stücke für Flöte allein" frå 1927.

²⁸ <http://wc10.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&token=&sql=42:30197> (pr. 12.10.2007)

1. Heiter bewegt
2. Sehr langsam
3. Sehr lebhaft – Marsch

Den fyrste satsen er i sonatesatsform og byrjar i eit moderat tempo der hovudtema vert presentert med B^b som tonalitet. Dette vert variert på fleire måtar før B-tema kjem med tonaliteten Ciss, men med motiv frå hovudtemaet. Satsen avsluttar med Coda basert på hovudtema, og avsluttar med ein rein B^b-durakkord. Gjennom satsen er fløyta stort sett optimistisk, men pianoet prøvar å dempe denne optimismen med sine til tider uoppløyste akkordar. Sidan eg fokuserar ein del på sonatesatsforma vil eg gje ei oversikt av denne satsens sonatesats og tonalitetar:²⁹



Det som er litt fiffig med tonalitetane her er sambandet mellom dei. B^b er hovudtonaliteten i stykket, men saman med dei andre tonalitetane vert den klanglege summen av eksposisjon og gjennomføring ein broten Fiss-durakkord, ettersom B^b er einharmonisk med Aiss. Hovudtonaliteten fungerer då på ein måte som ein ters. Med dette i augesyn er gjennomføringsdelen er dominant. Den fungerer også som mollmediant mot B^b. I reprisen er han likevel ikkje innom Fiss, og her får ein ei større kjensle av B^b som hovudtonalitet, ettersom sidetemaet til slutt endar i ein A-tonalitet, og kan sjåast på som ein ledetone mot den avsluttande tonaliteten i Coda. Eg dristar meg til å kome med ein open og heilt ugrunna teori basert på dette: om tonaliteten B^b stend for hans heimland Tyskland, snik det seg inn ein ny tonalitet (Fiss og dominanten Ciss) som prøvar å overta. Men i

²⁹ Eg har nytta Hindemiths analysemetode *Stufengang* for å finne satsens tonalitetar.

reprise tek B^b over att og vert ein trygg tonalitet – og det heile endar godt i B^b-dur. Dette er sjølvstøtt eit produkt av min fantasi, men med den særskilde historia bak - kvifor ikkje?

Den rolege andre satsen med H som tonalitet, har eit tristare preg med ei tilsynelatande naiv og håpefull fløytestemme, mot eit mørkare piano som av og til svarar fløyta med håp. Den livlege finalen, som også har B^b-tonalitet, er meir rytmisk i preget, og er den lystige av dei tre satsane. Musikken vert meir intensiv utover i B-delen, som i likskap med den fyrste satsen også har Ciss som tonalitet i B-delen, og ser ut til å stogge ganske brått, før pianoet byrjar ein lystig marsj som varar stykket ut, og gjev oss ein lukkeleg slutt i B^b-dur(!).

2.4. Fagmann, filosof og forfattar

Hindemith engasjerte seg særst mykje for musikkfaget, også utanfor komposisjonsgreina. Dette gjorde at han skreiv fleire bøker, og det kan absolutt vere ein av grunnane til den påverknaden han hadde hjå den komande komponistgenerasjonen. Dei mest kjende, eller i alle høve mest nytta bøkene er den tidlegare omtala serien *Unterweisung im Tonsatz*, ein "trilogi" av eit læreverk – ei teoribok, og to bøker med øvingsoppgåver³⁰. Han skreiv òg m.a. *A Composer's World*, som viser ein meir filosofisk og funderande Hindemith, og *Aufgaben für Harmonieschüler* (1949) som også finnast i norsk utgåve (*Harmonilære*), og var pensum

³⁰ Teoriboka heiter *Unterweisung im Tonsatz* (1937), og er den eg refererar til i denne oppgåva. Dei to andre bøkene heiter *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz* (1939) og *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz* (1970, altså etter hans død, etter initiativ frå tidlegare elevar).

på m.a. Universitetet i Oslo, og dei fleste utanlandske universitet, om me skal tru omslaget på den norske utgåva.³¹

2.5. *Unterweisung im Tonsatz*

Fyrst vil eg presisere at ei samanfatning av *Unterweisung im Tonsatz* vil vere umogleg å presentere i kort form. Til det er teoriane for mange og vidfemnande. Dette vert difor ein kort presentasjon av dei teoriane eg vil nytte i seinare analysar, så dei vert nokolunde forståelege. Ein bør lese dette kapitlet med Hindemiths bok ved sida, for å få ei meir nyansert og riktig forståing av teoriane.

I 1937 gav Hindemith ut læreboka *Unterweisung im Tonsatz, Teoretischer Teil*, som viste seg å verte ein inspirasjon for fleire generasjonar komponistar, men kanskje særskild den fyrste generasjonen etter. Arbeidet med boka byrja allereie i 1927, og vart oppfylgd av to øvingsbøker i to- og trestemt sats. Grunnlaget for bøkene kjem frå den ekspresjonismen som utvikla seg i Tyskland/Austerrike i tida etter fyrste verdskrig. I denne tida kom behovet for ei eksperimentering bort frå det seinromantiske. Ideologisk også i andre kunststartar, og i musikken gjennom Hindemith sjølv og den austerrikske Arnold Schönberg, sjølv om desse to gjekk i to forskjellige retningar. Schönberg vidareførte ekspresjonismen og Hindemith søkte omsider mot neoklassisismen og det nysaklege, eller *Neue Sachlichkeit* som var det tyske omgrepet. Dei kontrapunktiske ideane frå 16- og 1700-talet samt dei klåre formene frå klassisismen og barokken vart dyrka på ny, og vart altså grunnlaget for *Unterweisung im Tonsatz*.³² Før eg går vidare til neste kapittel der eg tek føre meg dei teknikkane og teoriane frå *Unterweisung im Tonsatz* som eg vil prøve å finne att hjå

³¹ Hindemith 1949, baksida av boka.

³² Bjerkestrand, s. 62.

norske komponistar, vil eg også snakke litt om eit av dei viktigaste punkta i boka, som på sett og vis er overordna dei andre. Det er av universell karakter, i fylgje Hindemith sjølv, og går på overtonar. Bjerkestrand nemner at det å lage tonerekkjer ikkje var unikt for Hindemith, men at det både var gjort før, og av andre komponistar i den same tida. Arnold Schönberg laga også ei tonerekkje med dei 12 tonane, men utgangspunktet er forskjellig. Medan Schönberg set alle tonane som likeverdige, laga Hindemith eit slektskapsforhold mellom tonane, men utgangspunkt i ein tonika. Det er mange andre skilnadar mellom komponistane, men bruken av desse tolv tonane er også forskjellig. Schönbergs tolvtonerekker er utgangspunkt for tematiske og formmessige strukturar, medan Hindemith nyttar dei i sitt slektskapsforhold.³³ Eg skal gå djupare inn på dette i fylgjande kapittel.

Eit anna viktig prinsipp er dei gamle og nye tesane kring harmonikk. Hindemith meinte at dei gamle tesane om akkordoppbygging ikkje strakk til lenger. I ei tid der akkordar og melodiar går lenger og lenger frå tradisjonell harmonikk og melodikk, var det dags for nye reglar. Dette er viktig å vite for å få fullt ut forstå Hindemiths teoriar, og kvifor han lagar dei. **Dei gamle tesane** var i følgje Hindemith:³⁴

- 1) prinsippet om å danne ein akkord ved å setje tersar opp på kvarandre,
- 2) at alle klangar kan omvendast,
- 3) at ein kan senke eller heve skalaeigne tonar i den diatoniske skala for å utvide ein tonearts akkordar, og
- 4) akkordar kan vere fleirtydige og tolkast ulikt.

Difor dannar ha **tre nye tesar**.³⁵

³³ Ibid., s. 64.

³⁴ Hindemith 1970, s. 90.

³⁵ Ibid., s. 94-95.

- 1) å byggje akkordar på tersar er ikkje lenger ein hovudregel,
- 2) vi må bytte ut akkordomvendingar med eit meir altomfemnande prinsipp, og
- 3) vi må forlate tesen om at akkordar kan tolkast på fleire måtar.

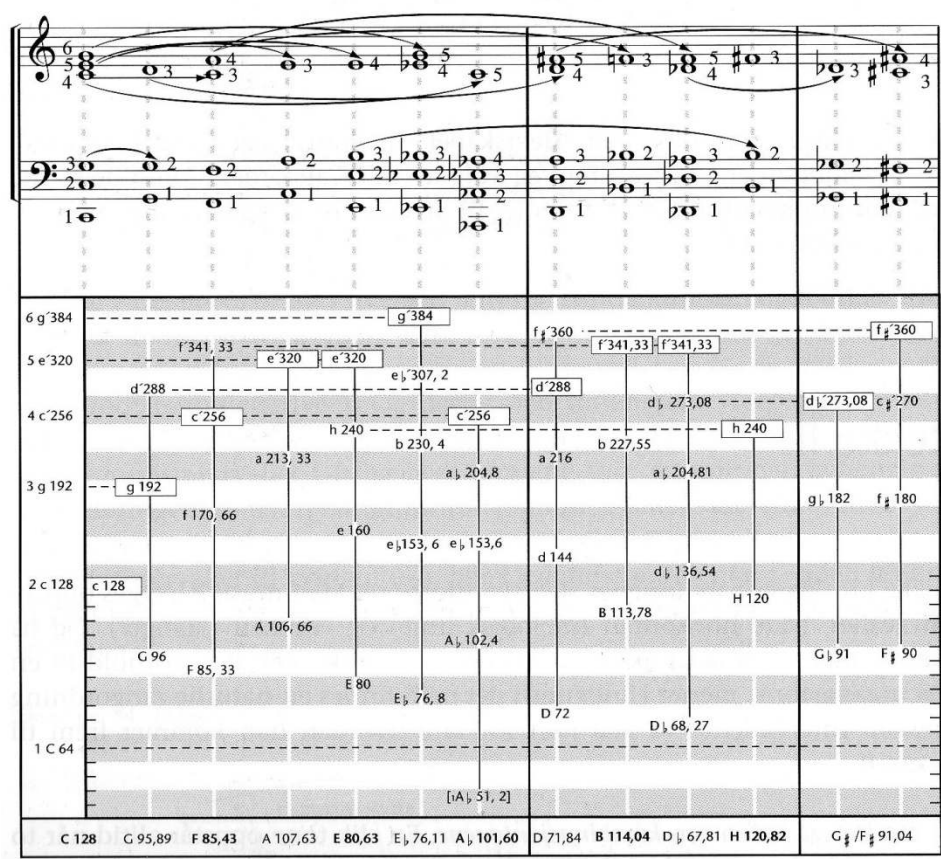
I dette kapitlet vil eg ikkje gå særst djupt inn i kvar teori, men vil gje ein presentasjon av dei viktigaste teoriane.

Rekke I og II

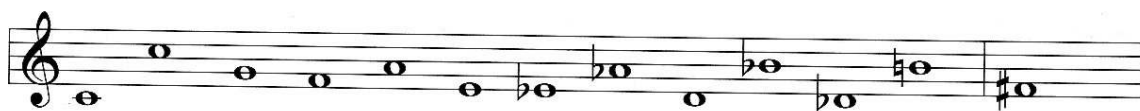
Desse tonerekkene som Hindemith sette opp, vert ståande som noko av det mest grunnleggjande i *Unterweisung im Tonsatz*. Med hjelp av akustiske og teoretiske system og modellar³⁶, kunne han setje opp eit "tonehierarki" frå utgangstonen C, som fungerer som ein slags tonika. Det han finn ut er at det intervallet som har nærast slektskap til ein tone er denne tonens kvint over, og den med fjernast slektskap er tritonusintervallet. Tabellen på biletet under er Hindemiths utrekningar sett i system, og har i seinare tid blitt omskriven til notar av andre:³⁷

³⁶ Det vert for omfattande i denne oppgåva å gå inn på korleis desse utrekningane vart gjort.

³⁷ Hindemiths tabell, *Derivation of Tones from C*, har eg henta frå Bjerkestrand, s. 65, som sjølv har henta den frå Per Chr. Jacobsens essay: "Tonal forankring i "atonal" forvirring – Hindemiths rolle".



Desse utrekningane og modellane har gjort at Hindemith har kome fram til ei tonerekke, *Rekke I*, som altså skildrar den tonale slektskapen frå utgangstonen, her C.³⁸

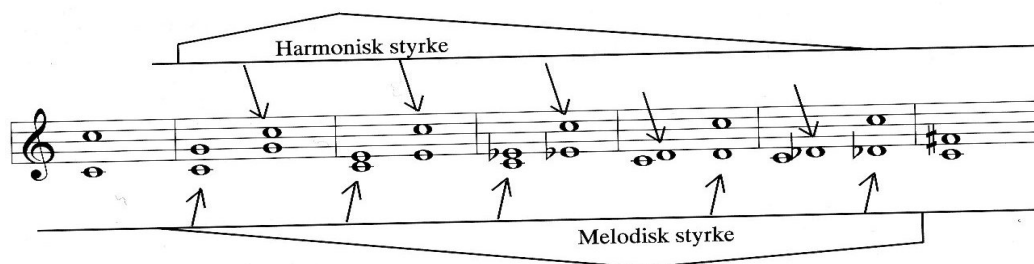


Hindemith gjorde sjølvstgatt ikkje desse utrekningane *berre* for moro. Han meinte hovudsakleg å nytte dei i kompositorisk samanheng, og at denne *universelle*

³⁸ Dømet er henta frå Bjerkestrand, s. 66.

tonerekka ville vere viktig ved val av akkordbindingar, og ikkje minst forholdet mellom tonalitetar og grunntonar i ein og same sats eller mellom to satsar.

Han har òg laga ei *Rekke II*, som tek utgangspunkt i harmoniske og melodiske intervall. Her er det snakk om kombinasjonstonen som dannast når eit intervall vert spela harmonisk. Det er ikkje eit fysisk fenomen, men berre eit psykoakustisk signal som oppfattast av menneskets øyre.³⁹ *Rekke II* er ikkje ei rein tonerekke som *Rekke I*, men ei rekke av intervall i ei rangordning på line med *Rekke I*.⁴⁰



Rekke II viser over eit anna viktig moment i Hindemiths teoriar, og det er skilnaden mellom melodisk og harmonisk sterke intervall. Som de ser av modellen over er liten sekund og stor septim melodisk sterke intervall, og dess lenger mot venstre i tabellen ein kjem dess "svakare" er intervalla melodisk, eller rettare sagt gjev intervalla ei harmonisk fornemning som kan hemme det harmoniske. Andre vegen er kvinten og kvarten dei harmonisk sterkaste intervalla, og dess lenger mot høgre ein kjem, dess "svakare" vert intervalla harmonisk. Pilene indikerar kva som er grunntonen i intervallet. Tritonusen kjem i særstilling ettersom den ikkje har nokon "referanse", og

³⁹ Bjerkestrand, s. 66.

⁴⁰ Dømet er henta frå Bjerkestrand, s. 67.

intervallets posisjon må kome av ein tredje tone – både harmonisk og melodisk. Melodisk sett vil den stort sett fungere som leietone.⁴¹

Rekkefølge av grunntonar/trinngang (Stufengang)

Hindemith snakkar om to typar trinngang; den melodiske og den harmoniske. Dei handlar stort sett om det same, men bruken av dei gjer dei forskjellige.

Hovudprinsippet bak begge gjeng på å gje eit melodisk avsnitt eit tonalt senter. Med melodisk meiner eg her ikkje berre hovudmelodien, men også "bassmelodien" som oppstår når ein ut frå ein notert heilskap kan lage ei overordna "tostemmigheit".

Med korte ordelag gjer ein det ved å fastsetje hovudmelodien og det viktigaste melodiske som føregår i understemmene. Slik får ein to melodiske stemmer, som dannar grunnlag for dei to tidlegare nemnde trinngangane. Overmelodien gjev grunnlag for den melodiske trinngangen, medan bassmelodien gjev grunnlag for den harmoniske. Den tonen som tiltrekk seg mest merksemd vert kalla for sentraltone, og ut frå denne kan ein også bestemme korleis ein skal modulere, eller rettare sagt skifte til ein ny sentraltone. Ut frå ein melodi kan fleire slike sentraltonar oppstå, og det kan difor nokre gongar vere vanskeleg å fastslå den endelege grunntonen. Ein må også ta i augesyn at ikkje alle meloditonar er like viktige, akkurat som ein kan sjå på nokre tonar i ordinær satslære som vekseltonar, gjennomgangstonar, osb. Slike omgrep nyttar Hindemith også, for å seie det kort og noko enkelt, og er viktige å stadfeste før ein byrjar på trinngangen. Dei tonane ein finn som sentraltonar kan ein igjen sjå på med same framgangsmåte, og sjå samanhengen mellom desse for å bestemme ein endeleg tonalitet.⁴²

⁴¹ Hindemith 1970, s. 87-89

⁴² Ibid., s. 142-148 og 183-187

Hindemiths akkordteori og den harmoniske profilen (*Gefälle*)

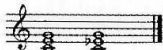
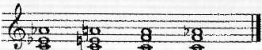
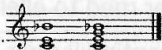
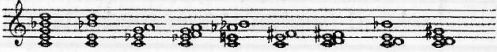
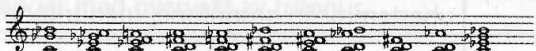
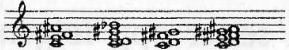
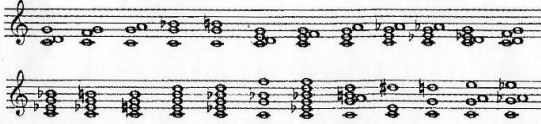
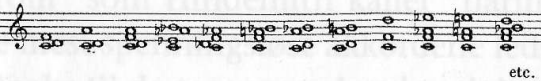




Vi har allerede vore noko inne på Hindemiths akkordtenking gjennom dei tre nye tesane han sette opp. Då treng ein heller ikkje tenkje seg mykje om før ein skjønar at det kan oppstå problem i samband med å spesifisere akkordtype og/eller akkordgrunntone. Hindemiths løysing på dette finn han i eigne teoriar, meir spesifikt i *Rekke II*. For å finne akkordens grunntone skal ein leite etter det mest harmonisterke intervallet i akkorden. Om det til dømes er ein rein kvint i akkorden, er kvintens grunntone også akkordens grunntone. Men om det ikkje finnast ein kvint i akkorden, går ein vidare til det nest sterkaste intervallet – kvart - og finn grunntonen ut frå det. Dermed er hans andre tese løyst.⁴³

Ut frå dei same teoriane har Hindemith laga ei liknande rangordning av akkordane. "Reine" akkordar (akkordar med rein kvint og stor/liten ters) kjem difor fyrst på lista. Dess lengre ned på "slektlista", dess meir kompliserte vert akkordane. Hindemith delar akkordane inn i to hovudgrupper; akkordar med og akkordar utan tritonus, og derifrå inn i tre nye grupper – til saman seks akkordgrupper. Med denne akkordtabellen har han også blitt kvitt si tredje tese om at ein akkord kan tolkast på ulike måtar (sjå under).⁴⁴

⁴³ Ibid., s. 90-101

⁴⁴ Ibid., s. 72

Table of Chord-Groups

A Chords without Tritone	B Chords containing Tritone
<p>I <u>Without seconds or sevenths</u></p> <p>1. Root and bass tone are identical</p>  <p>2. Root lies above the bass tone</p> 	<p>II <u>Without minor seconds or major sevenths</u> <u>The tritone subordinate</u></p> <p>a With minor seventh only (no major second) Root and bass tone are identical</p>  <p>b Containing major seconds or minor sevenths or both</p> <p>1. Root and bass tone are identical</p>  <p>2. Root lies above the bass tone etc.</p>  <p>3. Containing more than one tritone etc.</p> 
<p>III <u>Containing seconds or sevenths or both</u></p> <p>1. Root and bass tone are identical</p>  <p>2. Root lies above the bass tone etc.</p> 	<p>IV <u>Containing minor seconds or major sevenths or both</u> <u>One or more tritones subordinate</u></p> <p>1. Root and bass tone are identical</p>  <p>2. Root lies above the bass tone etc.</p> 
<p>V <u>Indeterminate</u></p> 	<p>VI <u>Indeterminate. Tritone predominating</u></p> 

Vidare nyttar Hindemith ein annan reiskap for å bestemme spenningskurva i ein akkordprogresjon; *Gefälle* – eller harmonisk profil som Bjerkestrand har omsett det til. Denne kan lesast frå tabellen over, der ein ser dei seks akkordgruppene. Innanfor desse ser me eitt eller fleire alternativ. Desse representerar spenningsgraden innan den gruppa. Det vil seie at dess høgare tal dess høgare spenning i akkorden, der I/1

har minst spenning, og VI har høgast. Hindemith nemner fleire ting om korleis ein bør nytte denne tabellen. I samband med ein akkordprogresjon vil ein progresjon med akkordar som berre høyrer til ei gruppe, som til dømes I₁ og I₂ eller III₁ og III₂, har ein særst låg spenningsgrad i den harmoniske profilen. Om ein derimot har ein progresjon med akkordar som skiftar hoppar over ei eller fleire grupper, som til dømes frå I₂ til IV₁, vil progresjonen bli sett på som brå. Det tyder ikkje at den er for brå, men om ein vil ha ei langsam oppbygging av ein akkordprogresjon og langsamt tilbake, bør ein ta dette i augesyn. Ein kan tenke seg det som ei form for spenningsmessig crescendo og diminuendo, men berre harmonisk, utan at utøvaren treng å bry seg om dette. Hindemith seier også at dei to siste gruppene, V og VI som inneheld akkordar utan definert grunntone, må nyttast med forsiktighet. Om ein til dømes har ein progresjon med høg spenning, som akkordar i gruppene III og IV, bør ein passe seg for bruk av V og VI, då den tonale kjensla vil vere på vag grunn. Om ein har akkordar i gruppene I og II, vil enkelte innslag av gruppe V og VI vere forfriskande og kontrastfylt, om ein nyttar dei riktig.⁴⁵

2.6. Drøfting kring Hindemiths teoriar som analytisk reiskap

For å kunne sjå om Hindemiths teoriar kan og i so fall korleis dei kan nyttast, må ein fyrst sjå på kva som krevjast i ei riktig analyse av eit musikkstykke. Ei viktig presisering er at det ikkje er riktig å seie at eit system eller ein analysekategori er meir korrekt enn eit anna. Ein må sjå på verket fyrst før ein vel reiskap.⁴⁶ Det finnast mange typar analysar; melodisk, harmonisk, rytmisk, formal, instrumentasjon, orkestrering, osb. Hindemith er i *Unterweisung im Tonsatz* innom nokre av desse, og i all hovudsak gjeld det melodikk og harmonikk i denne samanheng. Det vil seie at om ein skal nytte denne delen av Hindemiths teoriar, måtte ein nytte dette i ei melodisk

⁴⁵ Ibid., s. 115-121

⁴⁶ Bent, s. 342

og/eller harmonisk analyse. Ein kan ta den vidare og seie at noko av den er nyttig ei ein formal samanheng også. Med det meiner eg Hindemiths tankar om å nytte forholdet mellom tonane i rekkjene hans som modulatorisk verkty i ein sats eller mellom satsane. Men det kan nok ikkje kallast formalanalyse i vid samanheng. Eit anna element som ikkje er tilstades i Hindemiths teoriar er teoriar kring rytmikk. Hindemiths musikk er i mine auge og øyre av ein viss rytmisk karakter. Korleis han tenkjer i forhold til dette, kjem ikkje fram av *Unterweisung im Tonsatz*, og ein kan difor ikkje ta føre seg ei rytmisk analyse av eit verk om ein berre skal nytte Hindemiths teoriar. Eg vil fylgje opp med å seie at det heller ikkje er naudsynt, og mest truleg ikkje noko Hindemith har som intensjon heller. Han var oppteken av den melodiske og harmoniske utviklinga i samtida, og tykte at den var komen so langt at dei gamle konvensjonane ikkje lenger strakk til. Så ein feil kan ein ikkje kalle det, men ein mangel i ein fullstendig analysesamanheng. Han grunngev opptil fleire gongar i boka (ein kan nesten mistenke han for å ha dårleg samvit) også kvifor han utelét rytmar frå analysane sine:

”Three forces are at work in chord-connection: rhythmic, melodic, and harmonic. Each of them works in two directions. Rhythm determines the duration of the chords, and groups them by division into stressed and unstressed members of the structure. (...) We can leave the function of rhythm out of consideration here, but not because it is unimportant. Without rhythm – that is, without relationships in time – neither of the other forces could operate. (...) Furthermore, all questions of rhythm, as well as of the formal characteristics of composition which spring from it, are still so largely unexplained that it seems impossible at the present time to

include rhythm as an integral part of a system of teaching craft of composition."⁴⁷

Hindemith sjølv gjorde nokre analysar ut frå teoriane sine, t.d. av delar av symfonien hans - *Mathis der Maler*. Han delte sjølv analysen inn i to hovuddelar: melodisk analyse og harmonisk analyse. I den melodiske analysen nyttar han eit omgrep som han kallar *Stufengang*, som Bjerkestrand⁴⁸ omset til "rekkefølge av forskjellige trinn" eller trinngang. I denne rekkefølgja av tonar kallar han den tonen som dreg til seg mest merksemd for *sentraltone*. Sjølv får eg tanken om at dette kanskje like gjerne kan vere på det intuisjonsmessige planet som på det reint analytiske. Men Hindemith har ei analytisk vinkling. Han nyttar si eiga Rekke II for å sjå etter melodiske og harmoniske sterke intervall, slik at han kan bestemme tonalitet ut frå dette. Men ikkje dette aleine; han tek òg omsyn til akkordframande tonar i melodien. Etter mitt syn må ein i slike situasjonar tolke litt sjølvve også, for i melodiar som manglar eller har eit vanskeleg tolkbart harmonisk grunnlag, må ein bruke skjønn. Ei av dei (fleire) positive sidene med teorien derimot, er at ein på denne måten kan nytte summen av desse sentraltonane til å definere ein tonalitet, og slik t.d. modulere i ein sats eller mellom satsar, med ny sentraltone i ein tonalitet i slekt med førre.

Eit spørsmål eg stiller meg er: Kvifor ikkje nytte desse teoriane til analyse av all notert musikk? Eller meir korrekt; kvifor er ikkje dette systemet blitt det ålmenne? For det fyrste er ein god del musikk harmonisk lett definerbart, og det finnast lettare metodar å finne tonalitet på. Hindemith sjølv formulerte ikkje desse teoriane for å kunne analysere eldre musikk, men av di den nye musikken trengte nye teoretiske haldepunkt, som t.d. at det ikkje lenger strakk til med vanleg funksjonsharmonikk og

⁴⁷ Hindemith 1970, s. 109-110

⁴⁸ Bjerkestrand: s. 74

tersoppbygde akkordar. Eit døme frå den moderne musikken er den mykje nytta kvartakkordikken, som ikkje er lett å definere grunntonar på, med dei konvensjonelle analysemetodane.

Ved å sjå om Hindemiths teoriar kan nyttast som analytisk reiskap, meiner eg å ha kome fram til nokre konklusjonar.

1. Dei presenterte teoriane kan gje ei god melodisk og harmonisk analyse av all notert musikk, men er nok mest relevant for musikk som er harmonisk vanskeleg å definere. Det finnast lettare metodar å analysere "enklare" melodiar og harmoniar på, som t.d. i Wienerklassisk musikk.
2. Særskild vil teoriane med rekkene og analysemetoden med *Stufengang* og *Gefälle* vere relevant og nyttig i analysar av moderne musikk, for å kunne definere ein tonalitet – ikkje berre som analytisk reiskap, men òg som kompositorisk.
3. Grunna at det kan nyttast i ein kompositorisk samanheng, kan ein då også lettare sjå om ein komponist har vore klar over desse teoriane, og på den måten kanskje kunne hevde ei form for påverknad.

3. Dei norske komponistane

I dette kapitlet presenterer eg dei tre norske komponistane, og dei aktuelle verka eg har valt ut for analysar.

3.1. *Finn Mortensen*

3.1.1. Introduksjon

Elef Nesheim⁴⁹ har som nemnt skrive ei heil avhandling om Finn Mortensen, men eg vil likevel prøve å driste meg på eit samandrag av hans aktive komponistliv. Fyrst og fremst går han hovudsakleg under omgrepet modernist. Men akkurat som Hindemith vegra han seg for å bli sett i ein bås, og det kan også merkast når ein ser på dei forskjellige epokane som breiar seg frå lett melodisk neoklassisk til tolvtonemusikk og serialisme (igjen som Hindemith, sjølv om sistnemnde hadde ei nærast motsett kurve; frå tolvtone til neoklassisisme). Mortensen hadde stor påverknad på det norske komponistmiljøet i ei lang periode etter den andre verdskrigen. Han såg ut mot den internasjonale modernismen og sette mykje av dette inn i eigen musikk. Han var òg Noregs fyrste professor i komposisjon, og var på den måten ein naturleg inspirator til fleire i den nye generasjonen av komponistar. Var også engasjert i media, både som musikkmeldar i Dagbladet, og som programleiar for Musikk i brennpunktet i NRK. Så at han fekk høve til å fargeleggje musikkmiljøet er det liten tvil om.

Elef Nesheims har han delt Mortensens aktive periode som komponist inn i fire epokar:

⁴⁹ ”*Modernismens døråpner i Norge – Finn Mortensens musikk i lys av etterkrigsmodernismen.*” NMHs skriftserie 2001:1.

- Etterkrigsåra 1945-1953
- neoklassisk, Hindemith-påverknad
- Mot tolvtoneteknikk 1953-1958
- fritonalt, fyrste tolvtoneverka
- Modernisme 1959-1965
- tolvtonekomposisjonar, seriell teknikk, aleatorikk og klangflateteknikk
- Seinmodernisme og nyserialisme 1965-1979
- nye impulsar blanda med førre "epoke"

Etterkrigsåra 1945-1953:

Det var i denne epoken han skreiv sine fyrste fem opus; to sonatar for klaver, ein trio for strykarar, kvintett for blåsarar, og ein symfoni. Kritikarane var delte i sitt syn på musikken, og mange meinte den var for "lettlest" i forhold til anna modernisme. Dette kan nok ha noko med at t.d. symfonien vart urframført kring 10 år etter den var skriven. Allereie frå sonatinane vart det trekt parallellar til Hindemith, då av Reimar Riefling. Ikkje berre musikalsk, men også satsteknisk og teoretisk. Meir utfyllande om denne perioden får du seinare i oppgåva, under kapitlet om Hindemiths påverknad på dei norske komponistane.⁵⁰

Mot tolvtoneteknikk 1953-1958

Mortensen hadde i denne perioden tilegna seg tolvtoneteknikken, men byrja ikkje å nytte den som kompositorisk fundament. Likevel høyrer me ei utvikling i fritonaliteten som går vidare frå dei fyrste opusa. Han nytta tolvtoneteknikken som

⁵⁰ Nesheim 2001:1, s. 119-121

inspirasjon, og på ein måte blanda denne med den stilen han hadde komponert frå før. Det interessante frå denne perioden var at etter Mortensen hadde skrive sin *Fløytesonate* i 1954, skreiv han ikkje noko meir før 1956. Hindemiths komposisjonsteknikk var ikkje lenger aktuell for han, og tolvtonemusikken blei litt for teoretisk, og han var redd denne skulle vere hemmande. Han sa sjølv i eit seinare intervju at han var i ei komposisjonskrise, og var på leit etter ein ny uttrykksmåte. Denne fann han i København i 1956. Han var her i lære hjå den danske komponisten Niels Viggo Bentzon, og vart påverka av han og andre danske komponistar. Her hadde sett seg inn i Schönberg og Weberns musikk og komposisjonsteknikkar. Han vart også inspirert av ISCM-festane (International Society for Contemporary Music), og samtidige norske komponistkollegaar. Det var i denne epoken han vart sett på som den leiande komponisten innanfor modernismen i "komponistgruppa", som jamleg møttest i Oslo for å diskutere og analysere komposisjonar.⁵¹

Modernisme 1959-1965

I 1959 blei han ferdig med *Fantasi og Fuge for klaver, op. 13*, som vert omtala som den fyrste norske tolvtonekomposisjon. Det er for så vidt riktig, men krev ei definering av tolvtoneteknikken (ikkje i streng rekketeknikk). Det var ei produktiv periode for Mortensen; 14 verk på seks år. Alle verka tek utgangspunkt i tolvtoneteknikken, men likevel er det store skilnadar i dei komposisjonstekniske utformingane. Ved sida av nytta han også aleatorikk, seriell teknikk og noko klangflateteknikk i komposisjonane sine. *Evolution, op. 23* er det fyrste orkesterverket han skreiv i streng tolvtoneteknikk, som han sjølv seier. Likevel er det tonal forankring i stykket då det ligg ein C i 1. fiolin som orgelpunkt gjennom heile stykket. Fekk også variert kritikk; meinte at det

⁵¹ Ibid., s. 226-232

var eit solid stykke matematisk og teknisk handverk, men at han burde frigjere seg noko frå systematikken.⁵²

Seinmodernisme og nyserialisme 1965-1979

Ei ny musikkform kom snikande inn i Noreg, og Mortensen vart raskt kjend med den gjennom elevane hans; "nyvennlighet". Det blei gjort litt narr av moderne musikk ved å karikere framføringa. Bruk av leiketrompetar og papphattar reduserte komponistanes seriøsitet blant mange. Men dei unge tok dette som eit signal og ein motivasjon for å stille kritiske spørsmål ved 50-talsmodernismen. Mortensen var open for endringane, og tykte det var spanande å få vere med og sjå dei unge setje nye standardar, men hadde sjølv problem med å følgje tankane deira. Hadde ein overgang gjennom seinmodernistisk til nyserialistisk stil. I nyserialismen har han sjølv uttalt at det på ein måte var ei samansmelting av seriemusikken frå 50-talet og ny-tonaliteten på 60-talet. Han laga "Arbeidsanvisninger for ny-serialisme", og presenterte dette for sine studentar.⁵³

Gjennom denne introduksjonen verkar det som om Mortensen gjennom heile komponistlivet har vore oppteken av system og struktur. Dette har vore ei av kjeldene til dei delte kritikkane ved framføringane av verka. Det må likevel seiast at mykje av musikken har fått positive tilbakemeldingar, også på det estetiske. Men han var utan tvil ein mann som kunne sitt handverk, og vart ein føregangsmann i den norske modernismen.

⁵² Ibid., s. 321-326

⁵³ Ibid., s. 348-350

3.1.2. Symfoni nr. 1, op. 5

Den tidsmessige bakgrunnen for symfonien er mildt sagt diffus. Mortensen var ein ambisiøs, men forsiktig og tilbakehalden mann, og det var ikkje lett for han å seie at han jobba med noko så stort som ein symfoni, og mindre lett å presentere eit ferdig produkt. Han og Øystein Sommerfeldt uttala i Aftenposten 24. april 1954 at dei enno ikkje hadde komponert noko orkesterverk dei var nøgde med, sjølv om Nesheim trur at symfonien allereie då var ferdig.⁵⁴ Han har også seinare sagt at den blei komponert vinteren 1952-53, men noko av verket var komponert allereie i 1945, under studium av *Unterweisung im Tonsatz*. Men det verka som om han aldri var heilt nøgd med den, og han hadde den i 1956 med til Danmark og Niels Viggo Bentzon for å få tilbakemeldingar på verket. Han fekk både ros og ris, og jobba vidare med instrumentasjonen og det satstekniske, medan det tematiske og harmoniske etter alt sannsyn stammar frå tida før 1953.⁵⁵ Symfoniens andre sats vart framført av Harmonien i Bergen som *Symfonisk adagio* i 1957, og i programmet stend oppført som opus 5 - det same opusnummeret som symfonien har fått. Men det tok heile seks år før symfonien vart urframført i sin heilskap i 1963.

Satsrekkefølga er:

1. Allegro moderato
2. Adagio
3. Allegro vivace
4. Allegro moderato

Alle dei tre fyrste satsane er i sonatesatsform, og er utvikla med to tema; eit hovudtema og eit sidetema for kvar sats. Den siste satsen er oppbygd som ei

⁵⁴ Ibid., s. 110.

⁵⁵ Ibid., s. 115.

kvadruppelfuge med hovud- og sidetema frå den fyrste satsen. Alle dei fire melodiane i fuga er sjølvstendige, og er handsama kontrapunktisk, noko som etter mitt syn gjer det meir til ein kontrapunktisk sats enn ei fuge. Men eg vil ikkje driste meg inn i ein diskusjon med korkje Nesheim eller Mortensen her. Uansett fekk symfonien mykje positiv kritikk etter urframføringa, sjølv om den *Symfoniske Adagioen* nokre år før hadde fått ei heller dårleg mottaking.⁵⁶

3.2. Egil Hovland

3.2.1. Introduksjon

Åra fram til 1950

Egil Hovland, fødd 18. oktober 1924, vaks opp i Mysen i Østfold med foreldre som var opptekne av musikk. Han er ein av dei som har tydd mest for kyrkjemusikklivet i Noreg siste halvdel av 1900-talet, og han vert framleis spela og sunge mykje både i inn- og utland. Hans fyrste opus stammar frå 1944, og dei komande opusa fram til op. 15 var ei blanding av den post-griegske stilen, som var vanleg blant dei norske komponistane på denne tida, og Palestrina-stilen som han fekk undervisning i av Per Steenberg. Også interessa for den barokke musikken er høyrleg i komposisjonane hans.⁵⁷ Steenberg var mellom dei som gjekk frå å komponere i romantisk stil til den nye ny-saklegdomen (jf. Hindemiths *Neue Sachlichkeit*), og Steenberg gjorde dette gjennom Palestrina. Dette var den viktigaste nye retninga innan kyrkjemusikken i Norden, og alt som kunne minne om romantikk og subjektivitet skulle bort. Alt dette skjedde ikkje utan diskusjonar, men det er ei anna historie. Men det at det hende akkurat i den tida då Hovland tok utdanninga si, gjer det relevant å nemne. Likevel

⁵⁶ Ibid., s. 116-118.

⁵⁷ Johannessen 1974, s. 22-24. Artikkelen er skriven av Harald Herresthal.

komponerte han ikkje berre i Palestrina-stil, og som Johannessen seier det – han måtte male musikken med sin eigen pensel.⁵⁸

Nye impulsar – frå neoklassisk til tolvtone

I den komande epoken fekk Hovland impulsar frå fleire hald i Europa, m.a. frå Hindemith, som eg kjem meir tilbake til i kapitlet om Hindemith-påverknad. Han fekk også iveren etter å komponere meir for konsertsalen. Det var fleire samtidskomponistar som skulle vere viktige for Hovland i denne perioden. Han gjekk jamleg til Bjarne Brustad i Oslo, som var rekna som ein av dei mest kompetente lærarane i komposisjonsfaget i Noreg på denne tida. Dette gav frukter og førte Hovland ut på nye vegar, og han produserte i overvekt av orkester- og kammermusikk. Han deltok i fleire konkurransar, og fekk seg raskt eit namn. Men han forlét aldri kyrkjemusikken heilt, og komponerte mellom anna over gregorianske tonar til bruk i gudstenesta. I 1953, i ein alder av 29 år, vart han medlem av Norsk Komponistforening, som er ei prestisjetung foreining. Han studerte med Vagn Holmboe i København, og fekk hjå han etablere seg i den fritonale neoklassiske stilen. Grunnen til at han studerte hjå Holmboe var at han hadde høyrte Holmboes *Symfoni nr. 6* i radioen, og bestemte seg for å vitje han. Her fekk han også ein inngåande presentasjon av Bartók. Hovland fekk også auga opp for tolvtonemusikken, og reiste med Statens Kunstnarstipend i lommeboka til Darmstadt, som var sentrum for den nye musikken. Han fekk fyrsteprisen i ein komponistkonkurranse i Bergen for sin andre symfoni, og svara på spørsmålet om han meinte verket var moderne:

⁵⁸ Johannessen 1999, s. 30

”Det må jeg ha lov til å si at det er. Men ikke atonalt. Jeg skyr prinsipper. Musikken må være spontan og levende, sprunget ut av skaperen sjølv. Musikk er jo egentlig bare en omforming av alle de inntrykk vi absorberer.”⁵⁹

Etter dette studerte han vidare i utlandet med både Aaron Copland i Tanglewood, og vann der Koussevitzky-prisen for verket *Musikk for 10 instrumenter*. Denne suksessen vart oppfylgt av ein ny i Strasbourg, der han fekk strålande kritikkar for sin *Concertino for 3 trompetar og strykere, op. 23*. Under dette opphaldet vitja han også byen Colmar, der det vidgjetne Isenheim-altaret er, som var måla av Mathias Grünewald. Dette altaret, og denne målaren, var modellane bak Hindemiths opera og symfoni *Mathis der Maler*. Men det var korkje her eller i U.S.A. han fekk dei avgjerande impulsane. Det var hjå Luigi Dallapiccola i Firenze, etter å ha høyrte eit moderne korverk av han på radioen. Dallapiccola leia Hovland inn i tolvtoneverda, som han var mykje inno i karrieren sin – sjølv om han ikkje komponerte i den strenge tolvtoneteknikken meir enn i nokre verk på 1960-talet. Men no hadde han funne plattformen si.⁶⁰

Milde måne!

Det eg med den noko flauetittelen prøvar å seie er at Hovland i 1968 gjekk over til ei stilendring.⁶¹ Han gjekk no vekk frå det radikale modernistiske språket og over mot ein nyromantisk stil, med fleire tonale element og eit mildare uttrykk. Grunnen var at han ville kome folket i møte. Han sa sjølv til Aftenposten i 1983:

⁵⁹ Ibid., s. 45-46.

⁶⁰ Ibid., s. 46-48.

⁶¹ Og ordet måne er sjølvstøtt eit peik mot salmen ”Måne og Sol”, som er ein av dei mest folkekjære salmane han har skriva.

”Mot slutten av 60-årene ble det tydelig for enhver at kløfte mellom komponister og lyttere var blitt så sto at det ikke kunne fortsette. Det interessante er at dette skjedde samtidig med at folk begynte å oppdage hvordan teknologien og vitenskapen hadde spilt fallitt. Fremmedgjøringen i samfunnet og kløften mellom rike og fattige land viste tydelig at teknikken ikke evnet å skape en bedre verden. Selv opplevde jeg en slags personlighetskrise, som munnet ut i ønsket om å komme mennesker mer i møte enn før.”⁶²

Han skreiv i denne perioden mest kyrkjemusikk, men komponerte også for konsertsalen. Framleis nytta han mest programmatisk titlar eller idear, der handlinga ofte var teke ut frå Bibelen.⁶³ I denne perioden hadde han fleire fruktbare samarbeid med salmeskrivarar, men særskild var det samarbeidet mellom Hovland og Britt G. Hallqvist som viste seg å verte kanskje det viktigaste. Ein av songane ho hadde skrive var ”Måne och Sol”, ei tekst Hovland hadde fått i posten same dag som hans kjære ven Olaf Hillestad døydde. Melodien kom umiddelbart, mest som eit under, og songen var ferdig på tre-fire minutt. Denne vart ein stor suksess i Skandinavia, og er framleis ein song folk flest kan frå minnet.⁶⁴

3.2.2. Suite for fløyte og klaver, op. 15

Det har ikkje lukkast meg å finne noko bakgrunnsinformasjon om Hovlands *Suite for fløyte og klaver, op. 15*. Eg har både ringt og sjølv leita hjå Musikkinformasjonssenteret,

⁶² Vollsnes 2001:5, s. 119

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Johannessen 1999, s. 115-116

utan at korkje eg eller dei har funne noko. Ikkje ein gong i Johannessens biografi, sjølv om han nemner suiten som det fyrste stykket i ei ny epoke, og kallar den for eit stykke "brobyggermusikk", og tenkjer då at suiten har eit bein i både norsk folketone og i neoklassisismen.⁶⁵ Eg tykkjer også at der er impresjonistiske trekk i stykket, noko som heller ikkje treng vere usannsynleg med tanke på at impresjonismen, med både Ravel og Debussy som hovudtalsmenn, også var bølger som slo inn over den norske musikkysten – om ikkje like hardt som dei nyaste impulsane. Med unntak frå hans *Passacaglia for strykeorkester, op. 12*, er suiten hans fyrste kammermusikalske verk. Det er også det fyrste verket som ikkje har tilknytning til det religiøse i tema eller bruk.

Verket er delt inn i fire satsar:

1. Intrata (Poco allegro)
2. Dialog (Moderato semplice)
3. Meditasjon (Tranquillo – poco agitato – tranquillo – poco agitato – tranquillo)
4. Finale (Allegro molto)

Stykket er ikkje av ein aggressiv karakter, han trekk ikkje det perkussive like langt som til dømes Bartók, men har ein jamt over roleg karakter, som Hindemiths *Sonate for fløyte og klaver* – om ikkje like mørk. Den er ikkje særskild lang, med ein durata på kring 9 minutt. Det er ikkje ein suite etter dei klassiske/barokke prinsippa. Den inneheld ingen dansar i barokk eller klassisk stil (som t.d. sarabande, allemande og gigue), og er nok meir basert på romantikkens nye måte å handtere suiten på; meir som ei samling av stykke/dansar/satsar frå andre verk, som t.d. ballettar, eller uavhengige satsar.⁶⁶ Ettersom det ikkje er skriva mykje om dette stykket, vågar eg

⁶⁵ Ibid., s. 38

⁶⁶ New Grove Dictionary: Suite

meg ut på ei lita formalanalyse av verket etter oppfordring frå Musikkinformasjonsenteret.

Den fyrste satsen, 'Intrata' er ein ganske rask variasjonssats i 6/8, der fløyta introduserer temaet aleine i E-moll. Deretter kjem pianoet inn med temaet med vri, og harmonisert. Den andre variasjonen har med begge instrumenta, der fløyta byrjar med å diminuere temaet, men held deretter fram i vanleg tempo. Den tredje variasjonen er piano solo, der temaet byrjar i bass, men flyttar seg gradvis oppover, før fløyta tek over melodien inn i den siste og lengste variasjonen. Her vert temaet spela i sin heilskap, men det vert også lagt til nokre tonar. I den tre takters avslutninga ligg fløyta på ein sluttone, medan piano nyttar eit tre tonars motiv to gongar før han set siste akkord med ein rein Ess-dur.

Den andre satsen, "Dialog", er ikkje uventa ein sats som nyttar spørsmål/svar-prinsippet. Dette er på papiret ein rytmisk meir kompleks sats, trass at den er notert som 4/4, men som i praksis let ganske rubato. Forma kan tolkast som ABA, med ein kort B-del som også representerar høgdepunktet i satsen. Pianoet presenterar temaet for dialogen, og temaet verkar sårt og litt trist. Eg får ein assosiasjon til ein samtale mellom ein mann (piano) og ei kvinne (fløyte). Dei snakkar ikkje i munnen på kvarandre før dialogen byrjar å verte høgare med eit crescendo i takt 15, men dette roar seg ganske raskt, og etter kvart byrjar pianoet å seie seg sams med det fløyta seier. Det er *sjølvsgt* fløyta som får det siste ordet, og sluttar på ein stor ters over det pianoet slutta på, om det kan vere til trøyst.

Sats nummer tre heiter "Meditasjon", og er ein 4/4-sats med vekslende tempi. Den byrjar med eit mediterande tema (A) med pianoet som spelar over ein pentaton⁶⁷ skala, med eit akkordutval som baserar seg mest på kvartintervall. Deretter kjem eit temposkifte til ein raskare og meir rytmisk karakter (B), der fløyta spelar melodi over eit tema over fem tonar, men som har eit meir frygisk karakter, trass manglande ters⁶⁸. Pianoet markerar fire stadar med akkordar over den gjevne skalaen. Tempoet går tilbake til det same som i byrjinga, og med det same temaet (A). Deretter skiftar tempoet att, men ikkje like drastisk som fyrste gong. Det nye temaet (C) vert også her spela av fløyte, medan pianoet spelar kvartakkordar, og etter kvart vanlege treklanger på jamne synkoper over fjerdedelar. Tonen H verkar å vere grunntonen i temaet, og i so fall er temaet basert på ein H-mollskala utan ters, og den har difor heller ikkje mollpreget. Om ein vil tolke den som ein durtoneart må det bli ein H mixolydisk b6, om ein då ser på H som grunntone. Uansett vert det ikkje ein fullbyrda skala, ettersom den både berre har seks tonar og inneheld små sekund. Vidare vert preget endå lettare der pianoet vekslar mellom Fiss-dur utan kvint og E-dur, begge med H nedst. Dette gjev eit preg av E-lydisk, noko som også fløyta støttar med den leikande melodien. Så gjeng satsen tilbake til B-temaet med vri, og deretter til C-temaet, også med vri. Satsen vert avslutta i pianoet med ein rein E-durakkord etter A-temaet, som gjev denne forma: ABACBCA.

Finalen i 6/8 er den raskaste av satsane og inneheld to tema, som til stadigheit skiftar seg i mellom og modulerar i kvart skifte. Det fyrste temaet (T1) er det raskaste og mest karakteristiske for satsen. Dette vert presentert i solo fløyte. Deretter kjem heile det andre temaet (T2) i pianoets venstre hand. Eg seier heile for dette vert avkorta til fyrste halva i store delar av satsen, som eg markerar med (T2-). Så kjem fløyte inn att og spelar T2 akkompagnert av piano. Deretter er det pianoets tur å spele T1, før

⁶⁷ E-moll pentaton / G-dur pentaton (E – G – A – H – D).

⁶⁸ Med utgangspunkt i E frygisk. Tersen vert representert to gongar i pianoet, men ikkje i melodien.

fløyte spelar T2-, modulerar ned ein liten ters og spelar T2- ein gong til. Medan fløyte avsluttar dette temaet byrjar pianoet på T1, og fløyte heng seg på som i ein kanon. Pianoet held fram med T2-, fløyta bryt av med eit motiv frå T1, og pianoet held deretter fram med T2 i kombinasjon med fløyte. Satsen held fram med T1 og deretter T2 i kanon mellom piano og fløyte. Suiten endar med brask og bram med fløyte på sluttakkordens kvint (etter å fyrst ha gjort 14-tonar septolar i fyrst H mixolydisk og deretter H-durskala), og pianoet kjem med ein open men kraftfull akkord med grunntonen E. Ein slags E11-akkord, men utan både ters og septim. Men ein får ei kjensle for dur, noko som kan grunnleggjast i skalaane som fløyta spela i føregåande takt. Om H mixolydisk er referansen vert E jonisk den diatoniske slektningen, og dermed dur. Om H-dur (jonisk) er referansen er E lydisk den diatoniske slektningen, som også er ein durtoneart. Men det sikraste er å kalle det for ein E-tonalitet. T1 modulerar slik: Ess – D – Ess – E. T2 går i melodisk moll med lavt andresteg og modulerar slik: Gm – Am – Hm – G#m – Gm – F#m.

Som ei samanfating av *Suite for fløyte og klaver, op. 15*, ser eg nokre mønster. E og H verkar å vere nøkkeltonane i stykket, og er representert saman, anten som kvart (H-E) eller kvint (E-H) i alle satsane. Dei mest oppmerksame av lesarane ser kanskje allereie at dette er initialane til Egil Hovland. Det kan vere tilfeldig, men desse komponistane kunne handverket sitt, og gjorde lite tilfeldig. Det er heller ingen ny ting å gjere, affektlæra er godt kjend, og for å trekke ein parallell til Hindemith gjorde han også slikt. Når me er inne på affektlæra byrjar 'Intrata' i E-moll (E for Egil) og endar med Ess (S for Synnøve, kona hans), medan siste satsen byrjar i Ess og sluttar i E. Om eg skal trekke den enno lengre byrjar fyrste sats i E-moll, og denne akkorden inneheld tonane E – G – H, som i tillegg til E og H har G – den andre bokstaven i Egil. På same måte sluttar siste sats i E-dur (E Gis H), som då kan tolkast som dei tre fyrste bokstavane i namnet, i kombinasjon med Synnøves fyrste bokstav, og med

begge sitt felles etternamn, Hovland (H). Ein kan sjølvsagt overanalysere og finne ting som aldri var meint slik, men slik er det i alle høve komponert. For å stadfeste eller avkrefte desse teoriane ringte eg komponisten og spurte om det var tilfelle, men han kunne ikkje hugse så mykje frå komposisjonen, og turte difor ikkje svara på det. Alle satsane sluttar i dur.

3.3. Conrad Baden

3.3.1. Introduksjon

Åra fram til 1950

Conrad Peter Baden blei fødd i Drammen, 31. august 1908. Faren hans, Olav Jørgensen, var organist og musikkmeldar, men ynskte ikkje at sonen skulle bli muskar. Han fekk difor inga systematisk undervisning, men litt pianoundervisning frå 12-årsalderen av faren. Men Conrad dreiv med musikk på fritida, opptil handelsskulen. I 1923 tok han det gamle familienamnet Baden, og hadde framleis ingen planar om å verte muskar. Då faren hans døydde i 1926, hadde han byrja på undervisning i klaver og orgel hjå organisten Daniel Hanssen, som meinte at Conrad var den fødde organist, og at han ikkje ein gong trengde organisteksamen!⁶⁹ I 1928 byrja han som organist i Strømsgodset kirke – og tok også til å undervise i pianospel. I denne tida sette han seg inn i Gustav Langes harmonilære, og var særst interessert i Wagners musikk. Han tok omsider organisteksamen i 1931, og fekk også stipend til å halde fram studia i Leipzig, som mange gjorde, og hadde gjort før han – og her vart han kjend med landsmenn som m.a. Ludvig Nielsen og Geirr Tveitt. I Leipzig studerte han komposisjon med Günther Raphael og klaver med C.A. Martienssen⁷⁰, og heldt fram med dette sjølv då han returnerte til Noreg i 1932. Her byrja han å få eit

⁶⁹ Herresthal 1972, s. 6

⁷⁰ Ibid., s. 8

godt rykte på seg som organist og muskar, men han verka og som komponist og som musikkmeldar i Drammens Tidende. Han kritiserte mellom anna ein konsert av sin tidlegare lærar, David Hanssen, og hevda at Bach-framføringa var

” ... riktignok i full overensstemmelse med den oppfatning som med Karl Straube i spissen gjorde seg gjeldende innen den tyske organistverden for 15-20 år tilbake, en oppfatning av de Bachske orgelverker som gjorde romantikken ganske uhyggelige innrømmelser. Den er imidlertid helt uforenlig med klassisismens strenge krav til objektivitet og saklighet og er heldigvis nå overvunnet”.⁷¹

Denne ”sakligheten” som Baden snakkar om er den same *Neue sachlichkeit* som Hindemith var ein førekjempar for innan musikken – og nytta mykje plass på i litteraturen sin. Sidan opphaldet i Leipzig hadde Baden skrive mest romansar, men fekk eit større behov for å utvide sin kompositoriske horisont. Han fekk gode tips hjå Per Steenberg, som sette han inn i Knud Jeppesens ”Lærebok i kontrapunkt etter Palestrina-stilen”.⁷² Han fekk no eit sterkare grunnlag å komponere på, sjølv om han vart friare i uttrykket seinare i karrieren. Men i tida med Steenberg skreiv han mykje kyrkjemusikk, og fekk eit anna syn på musikken i kyrkja – noko som mange av dei nye komponistane i tida frå 1935-50 var opptekne av. Som eit viktig apropos var Hindemiths tankar om *Gebrauchsmusik* heilt i tråd med den musikken dei ynskte å ta i bruk i dei kyrkjemusikalske reformkretsane.⁷³ Frå 1940 til 1942 lærte han instrumentasjon og komposisjon med Bjarne Brustad, før han vende nasa mot Europa att, og denne gongen Paris frå 1950-51, der han studerte komposisjon med

⁷¹ Ibid., s. 9-10

⁷² Ibid., s. 10

⁷³ Vollsnes 2001:5, s. 133

Jean Rivier. Dette opphaldet kan seiast å ha vore avslutninga på ei periode i Badens utvikling. Gjennom 1940-åra var namnet hans blitt lagt merke til gjennom korsongar, romansar og orgelverk, men det var 1950-åra som vart hans store gjennombrot som komponist.⁷⁴

1950-1960

Frå no var det orkesterverka som vart produserte i størst grad, medan slikt han komponerte før kom heilt i bakgrunnen. Som sagt reiste han til Paris for å studere komposisjon, og få nye impulsar. Han fekk statens komponiststipend og Tonos reisestipend, og studerte under Jean Rivier i eit halvt år, men fylgde også nokre førelesingar med Honegger og Messiaen. I heile denne perioden heldt han seg innanfor strenge formskjema, og fekk litt kritikkar for det. Han forsvarte dette ved å seie at forma kan vere grei og oversiktleg sjølv om verket har ein fri tonalitet. Han heldt fram med å seie at han hadde ein mistillit til dei komponistane som prøvar å gjere seg interessante ved å stadig kome med nye formskjema, utan at det kjem det musikalske stoffet til gode. Dette var dessutan tankar han òg delte med Hindemith. Det var ei travel tid for Baden i desse åra, og det var ei særs produktiv periode – han hadde funne ein stil han treivst med. Kritikane var også gode etter urframføringar, sjølv om denne tendensen var større etter kvart som 50-talet gjekk. Men ein annan kritikk kom sigande ettersom 60-talet nærma seg. Dei yngre komponistane jobba mykje med nye uttrykksmåtar, og tolvtonemusikken var på veg inn. Dette fall fyrst tungt for Badens hjarte, og han skreiv innlegg i 'Nordisk musikkultur' om at musikk berre er fullverdig om komponisten kan stå inne for med heile sin personlegdom, om den so er konservativ eller kva den er. I 1959 kom han likevel med *Sinfonia piccola*⁷⁵,

⁷⁴ Herresthal 1972, s. 18

⁷⁵ Han rekna den opphavleg som sin 3. symfoni.

som er eit verk i forsiktig tolvtonestil, og i 1960 *Variazioni per orchestra*. Båe verk var i 1972 ikkje framførte, ettersom han sjølv meinte dei ikkje var gode nok.⁷⁶

1960-1970

I 1960 vart han tilsett som organist i Ris kirke i Oslo, og på mange måtar kan ein seie at dette var avslutninga på ei stor skaparperiode. Fram mot 1965 komponerte han få orkesterverk, men laga fleire komposisjonar i mindre former, som t.d. motettar, klaverstykkje, songar, osb. Dette kan tolkast som ei omstilling mot tolvtonestilen, som han mot slutten av førre periode smakte litt på. Likevel er ikkje verka i rein tolvtonestil, og dei ligg på tonal grunn – men er friare tonalt og klangleg enn dei førre komposisjonane. Det er tydeleg at han har ein "ulykkelig forelskelse", som Herresthal kallar det, med tolvtonemusikken. Samstundes med at han er motstandar av at det musikalske kjem i andre rekke etter uttrykksmiddelet, har han ein hang (og ei plikt, i følgje han sjølv) til å nytte dei verkemiddela som til ei kvar tid gjev eit tilfredsstillande uttrykk i samtida.⁷⁷ I 1963 fekk han statens 3-årige arbeidsstipend, som gjorde at han kunne ta seg betre tid til komposisjon. Dette førte til meir kammermusikk; ein *blåsekvintett* og eit *Divertimento*. I 1965 fekk han også eit reisestipend, som han nytta til å reise til Wien – tolvtonemusikkens fødestad. Men her var det lite inspirasjon å hente. Wienesarane var ikkje glade i dodekafonien, og dei austerrikske komponistane var ikkje interessante, med unntak frå Johan Nepomuk David. Utover 60-talet verkar han å ha godteke at han høyrer til dei "moderat moderne" komponistane, og hans posisjon som komponist er større enn nokosinne – alle verka han utgjev har kvalitetsstempelen på seg.⁷⁸

⁷⁶ Herresthal 1972, s. 24

⁷⁷ Ibid., s. 26

⁷⁸ Ibid., s. 27 - 33

1970-1989

Frå 70-talet og fram til åra før han døydde i 1989 heldt Baden fram i den moderat moderne stilen. Det var mykje kammermusikalske verk i ymse former; sonatar og solostykke, strykekvartettar, kormusikk, kammerorkestrale verk, m.m..

Kammermusikken var det han komponerte mest i denne perioden, men han komponerte fleire verk for orkester også, som t.d. konsertar (for fagott, bratsj, cello og klaver), kantater og symfoniar. Med andre ord var han ikkje stereotyp i samband med kva han komponerte. I snitt komponerte han kring tre verk i året, sjølv om han komponerte meir på 70-talet enn på 80-talet. Det siste verket han skreiv var *Konsert for cello og orkester* i 1986, sjølv om han også skreiv nokre salmar til tekst av Svein Ellingsen fram til 1988.⁷⁹ Conrad Baden døydde 12 juni 1989.⁸⁰

3.3.2. Symfoni nr. 1, op. 34

I 1952 var Baden ferdig med sin fyrste symfoni, som vart urframført to år etter med Filharmonisk Selskap under leiing av Odd Grüner-Hegge.⁸¹ Ifylgje Baden sjølv var det hans tidlegare lærar Jean Rivier som meinte han måtte kome i gong med ein symfoni. I VG fortel han litt om kva han tenker om symfonien:

“...Jeg er avgjort motstander av at et symfonisk verk skal forkynne et program. Det er den musikelske idé og ikke noe annet som er avgjørende. Verden er så full av systemer og programmer, også innen den skapende tonekunst, at det kan være mer enn nok. Det er

⁷⁹ Det er 13 salmar som er samla til opusnummer 138, og spenn seg frå 1983-88.

⁸⁰ <http://www.ballade.no/symfoni/kontakt.nsf/pub/per2000082309103053900663> (4.10.2007)

⁸¹ T. Baden 1977, s. 70

farlig med systemer. Intellectet skal være med - men det må skje i frihet, ikke under diktatur av systemer.”.⁸²

Symfonien er bygd opp etter klassiske former, med sonatesatsform, chaconne, introduksjon og fuge, medan tonespråket er atskilleg meir moderne. Satsrekkefølga er:

1. Andante mesto – Allegro appassionato – Tranquillo – Lento
2. Andantino – Allegretto – Tempo I
3. Allegro veemente – Tranquillo – Fuga: Allegro moderato e energico – Largo

Kritikkane var stort sett gode, men det alvorlege og litt dystre tonespråket kom nok litt overraskande på mange som kjende Baden som ein meir lyrisk komponist.⁸³ Det tematiske i symfonien er bygd opp kring visse intervall, særskild sekundar, tersar og kvart, og går stort sett att i alle satsane, sjølv om det berre er sekunden som er minste felles multiplum totalt sett.⁸⁴ Ostinatet som bassen spelar i andre sats kjem att som motiv i temaa i både fyrste og tredje sats. Conrad Baden sjølv har gjeve ei analyse av verket, og seier at fyrste sats, som er i sonatesatsform, har ei kort innleiing, ”Andante mesto”, der temaet dannar grunnlaget for hovudtemaet i satsen. Dette kjem i ”Allegro appassionato” av celli over eit orgelpunkt av bass og paukar. I overgangen mellom hovudtema og sidetema kling framleis nokre motiv frå hovudtemaet. Gjennomføringsdelen kjem ikkje med mykje nytt tematisk stoff, men er bygd på karakteristiske rytmar og intervall frå bae hovud- og sidetema. Klimakset kjem ved

⁸² Arco (Østvedt) i VG 22/2-1955 (kjelde er henta frå Herresthal 1972, s. 19)

⁸³ Herresthal 1972, s. 20

⁸⁴ T.Baden 1977, s. 95

“Piu allargando”, går vidare til eit kort “Tranquillo” som går vidare til reprisen. Den munnar ut i ein Coda, der hovudtemaet kjem for siste gong i “Lento”.⁸⁵

Andre sats byrjar med det tidlegare nemnde ostinatet, med drabant i bratsjen, før denne satsens hovudtema vert presentert av det engelske hornet. No skjer ei lengre utvikling, medan ostinatet held fram, men forandrar seg noko rytmisk, og etterkvart går over i tuba og trombone. Strykarar og treblås utviklar hovudtemaet med ei stor stigning, før nytt tematisk stoff vert presentert samstundes ved to motiv i obo og klarinett. Ostinatet ligg framleis, men kjem tilbake i si opphavlege form før fyrste del delvis vert gjenteke.⁸⁶

Siste satsen er ei slags fuge med brei introduksjon. Eit markant motiv, som er i slekt med ostinatet frå andre sats, høyrast i trombonane og utviklar seg vidare i fiolin. Desse to motiva spelar hovudrolla i utviklinga, og fram til høgdepunktet, der treblåsarane kjem inn med eit bimotiv som roar ned satsbiletet. Då kjem eit “Tranquillo” der oboen spelar opningsmotivet i omvending, med strykarar i bakgrunnen. Dei to hovudmotiva frå andre sats gjev stoff til temaet i fuga som kjem etterpå i “Allegro moderato e energico”. Denne fuga har to hovuddelar, der ein i fyrste del vil kjenne att hovudtemaet frå fyrste sats, i litt forskjellig form, og eit nytt rytmisk motiv i fagott, og seinare i trompet og trombone. Fugens siste del, “Largo”, inneheld fugetemaet i omvending. Satsen kling ut i “Maestoso” med fugetemaet i fulle klangar frå messing, kombinert med ostinato-motivet i fiolin og treblås.⁸⁷

⁸⁵ Ibid., s. 70-71

⁸⁶ Ibid., s. 70-71

⁸⁷ Ibid. (han har kopiert inn programmet frå urframføringa av Badens fyrste symfoni i hovudoppgåva si, og der har komponisten skrive inn analysen.)

4. Hindemiths påverknad på norske komponistar

I det fylgjande kapittel skal eg legge fram og diskutere allereie framlagte kjelder, samt eigne undersøkingar og analysar, for å sjå korleis Hindemiths påverknad har kome til uttrykk. For å kunne gjere dette vil eg fyrst presentere påverknadskjeldene. For det fyrste må Hindemith ha blitt presentert til det norske publikum, og dei norske komponistane. Dette skjedde mellom anna gjennom konsertar med Hindemith-repertoar. I denne samanhengen har media og kritikkar også ein del å seie for biletet av Hindemith. Ein må i denne samheng hugse at kritikarane ikkje berre var musikkinteresserte på hobbynivå, dette var musikkvitarar, og i mange aviser var det komponistar som skreiv musikkritikkane. Difor har eg kalla eine kjelda for **media/konsertar**.

Ei anna kjelde for påverknad var sjølvstendige **musikken og ideologien**. Grunnen til at eg har sett desse saman er at Hindemiths musikk frå hans siste periode er ei samanfating av ideologi, symbolikk, teoriar, estetikk og musikalske idear. Difor vil denne kategorien gjerne krysse over i den siste av dei tre påverknadskjeldene eg vil presentere – **læreverk/teori**. Eg vil likevel presentere dei som sjølvstendige grupper, men må ikkje sjåast på som ei einseitig kategorisering – desse vil ofte gå over i kvarandre. Under kjeldekategorien for Hindemiths musikk og ideologi vil eg sjå litt på verkemiddel og stil, samt enkelte musikalske utdrag som ikkje naudsynleg gjeng under dei andre kategoriane. Vidare kjem aspekt som estetikk, haldningar, politikk, religion og det sosiale, og korleis desse kan ha hatt noko form for påverknad. I fleire tilfelle kan det vere vanskeleg å skilje mellom påverknad og like grunnsyn, det er trass alt sjølvstendige reflekterande individ det er snakk om her, men eg tykkjer det kan vere like viktig å sjå parallellane, og kva som var viktig å uttrykke for komponistane på denne tida. Hindemiths teoriar er gjennomsyra i hans eigen musikk frå hans siste periode. Delar av desse teoriane er presentert i kapitlet om

Unterweisung im Tonsatz. Det er sjølvsagt ikkje rom for alt – det er ei tynn samanfating av ei 225 siders bok. Men eg har valt ut enkelte delar frå denne, og vil sjå kva desse kan ha hatt å seie for komponistane.

Det gjev denne oppdelinga:

1. Media/konsertar
2. Hindemiths musikk/ideologi
3. Læreverk/teori

4.1. Media/konsertar

4.1.1. Kritikkar av Hindemith-konsertar i Oslo

Det er interessant å sjå kva norske musikkysnarar har tenkt om Hindemiths musikk, historisk sett. Dette gjev også eit bilete av korleis synet på Hindemith utvikla seg, og kvifor han hadde den påverknaden han hadde. I fylgje Huldt-Nystrøm⁸⁸ var Hindemiths tredje *Strykekvartett i C-dur, op. 16*, komponert i 1920, det fyrste verket av Hindemith som vart framført i Kristiania. Dette blei framført 12. februar 1924, og stykket er frå Hindemiths ganske sterkt dissonerande periode, og har tonalt sett lite til felles med den perioden då han skreiv *Unterweisung im Tonsatz*. Per Reidarson i Arbeiderbladet var som vanleg negativ i kritikken av ny musikk:

“... de piggede, enspraglede tistler, som musikkørkenen Tyskland stadig byr på under de herligste blomsternavne ... Hr. Hindemith er som de andre av den art tyskere, en kråke som agerer måltrost”.⁸⁹

⁸⁸ Huldt-Nystrøm 1969, s. 193

⁸⁹ Ibid., s. 194

Ein ser lett at Reidarson ikkje hadde mykje til overs for denne musikkforma.

Også Hjalmar Borgstrøm i Aftenposten uttala seg. I fylgje Huldt-Nystrøm ville Borgstrøm, men kunne ikkje, då han "var over livets middagshøyde og opererte med et fastlagt sett av kunstneriske kriterier"⁹⁰. Han skreiv:

"Vi måtte på ny døie den sedvanlige ophobning av de rædselsfulleste kakofonier; kan virkelig nogen for alvor finne disse vakre?"⁹¹

Han prøvde likevel å skildre verket frå sats til sats, med sin bakgrunn som komponist, og avslutta skildringa: "Det var efter min mening interessant, men lite poetisk"⁹². Mentaliteten i stykket var eit ukjend kapittel for han, sjølv om han forstod rammene og handverket. Erpekum Sem i Tidens Tegn forklarte også litt kvifor han gjerne ville, men ikkje kunne forstå verket fullt ut:

"... vi, så langt ute i periferien av verdens musikkliv, har hittil ikke hat anledning til at følge med i utviklingen, og mangler derfor evner til full forståelse av denne musikk, så stik i mot alle de tonale og harmoniske love, hvortil vårt øre har vært bundet. Derfor har vi imidlertid ingen ret til at forkaste den uten forsøk på rettfærdig vurdering ... Mer end én gang hadde man indtryk av at lytte til fire musikere, som øvet på hvert sit stykke musikk ... Enkelte ganger grep en egen sterk stemning, og andanten opviste partier av sær skjønnhet"⁹³.

⁹⁰ Ibid., s. 194

⁹¹ Ibid., s. 194

⁹² Ibid., s. 194

⁹³ Ibid., s. 195

Men enkelte hadde god sjangerkunnskap, og klarte til og med meisterleg å sjå kva som var i emning; Jens Arbo i Morgenbladet skreiv:

”Man må beundre hans atonale klangeruptioner og lytte med interesse til hans urkraftige, naivt-raffinerte musiceren løs på tilhørerens trommehinder. Det hele kommer sikkert fra urkilder i en stor musikantsjel, men er kun delvis blit moden kunst. Det skal bli morsomt en gang at høre et av hans sidste verker, hvor han er nådd lenger frem”.⁹⁴

Ikkje verst av ein norsk musikkritikar som sjølv sagt ikkje kunne spå framtida, men som såg potensialet i Hindemith. Den 8. desember 1927 vert Hindemith oppført på programmet att med verket *Konsert for orkester, op. 38* frå 1925, spela av Filharmonisk Selskaps Orkester under leiing av Hugo Kramm. Overgangen frå moderne (u)notar til wienerklassisk musikk, var for brå for Ulrik Mørk i Nationen:

”At komme over til Beethovens C-moll-konsert ifra det hæsleige Hindemithske mareridt var som å våkne i himmelen efter en ufyselig drøm”.⁹⁵

Tidlegare omtala Per Reidarson i Arbeiderbladet, var som vanleg heller ikkje venlegsinna i kritikken av Hindemiths musikk:

⁹⁴ Ibid., s. 195

⁹⁵ Ibid., s. 234

”De kjente futurist- ingredienser, men særlig dårlig anvendt. Det er jo ikke vanskelig å være regnemester, når ingen stykker behøver å gå op. Det er heller ikke vanskelig å tumle med form og kontrapunktikk, som Paul Hindemith, når det er likegyldig hvordan det låter.”⁹⁶

Harald Sæverud meldte konserten i Aftenposten, men viste meir forståing kring musikken, og meinte at Hindemith var det logiske framhald av Max Regers line, men meinte at Hindemith viste ein større trong til det polyfone. Også denne gongen verka det som om Jens Arbo forstod kvar verket stod i ein større samanheng:

”Han har fra den polyfone tendens i de første kammermusikkverker bevæget sig indenfor et homofont eksperimentalfelt og er nu fra op. 27 (digtingen Marienleben) nådd frem til stor klarhet i formen med sterk betoning av det polyfone og det polymentale ... Dessverre er han fremdeles uttrykksfiendtlig som så mange nytonere, og for at markere sin anti-romantiske stilling som absolut musiker undviker han konsekvent konsonans og skjønnsklang, kommer med søkte og grotesk vredne kombinationer, hårde lineære stemmeførsler, egensindig sammenkobling av temadeler over en maniert basso ostinato osv. Men alt er krystalklart, imitationene åndfulle, likeså også den kostelige instrumentation ... Kontrapunktiken fører til slut oftest ut i en eruptiv hvirvel av klang og rytme, der kan være ulidelig fælt for øret, men det

⁹⁶ Ibid., s. 234

ligger skapende potens i denne musikk, og den fortjener å modnes til full åndelig klarhet og almengyldig verdi".⁹⁷

Ein skulle tru Arbo nærast snakka profetisk med tanke på at Hindemith berre få år etter skulle komponere symfonien *Mathis der Maler*, som inneheld nettopp denne 'klarhet' som han etterlyste. Hindemith var på ein Oslo-visitt i mars 1931, der han fekk ein lang og hyggeleg karakteristik i Aftenposten, og namnet hans har no vakse frå ein komponist i emning til ein etablert komponist og musikar. Og det viste han til gagns i 1934 då han komponerte symfonien *Mathis der Maler*. Allereie den 28. januar 1935 stod *Symfoni Mathis der Maler* på programmet med Filharmonisk Selskaps Orkester, med dirigenten Franz von Hoesslin. Også denne gong varierte kritikkane frå det klart positive til det absolutt negative, noko eg må innrømme at eg kan skjøne med dei to føregåande og tonalt utfordrande Hindemith-innslaga (*Strykekvartett, op. 16* og *Konsert for orkester, op. 38*), men *Mathis der Maler* er tonalt og harmonisk sett mykje mjukare, og like klar i form som dei andre (om ikkje klarare), så eg har lite forståing for det Per Reidarson skreiv i Arbeiderbladet, sjølv om ein må trekke på smilebandet:

"Her lekes virtuost flott med knusktørre temaer og motiver og med en så koldbrannaktig intens klanglig virkning, at det løper en koldt nedover ryggen – av ubehag. Det er så flinkt og på sitt vis fengslende det hele – men det virker på meg som det skulde været diktet, ikke av et menneske, men av en ufyselig øgle. Da Schuberts Symfoni (C-dur nr.

⁹⁷ Ibid., s. 234-235

9) kom etterpå, var det som å komme op til menneskeliv, jord og sol igjen, efter visitten i Øgleverdenen hos Hindemith".⁹⁸

Men kritikane var stort sett positive:

"Stilistisk er å merke, at den saklige "motoriske musikk" – den teoretiske refleksjon – nu har fått hvile, og at det ved siden av linjen, det lineære og det horisontale i den kontrapunktiske utbygging også er blitt plass for vertikale formdannelser. Ofte høres vakker og full samklang som harmonisøiler av orgelmessig hvilende eller intenst sjelelig kjempende art. Engelkonserten (1. sats) bringer en gammel sang, lyse fløitetoner og en svevende kontrapunktikk, gravleggingen (2. sats) utløser en smertefyllt indre spenning midt i det kontemplative, og "Antonius' fristelser" (3. sats) overvelder med sin sammenpakkede intensitet, sin ekspresjonistiske ildslue i et fristelsens inferno med jublende ekstatisk stigning til slutt over "Haleluja"."⁹⁹

Kritikarane sitt syn er ein ting, og som det meste av anna ny musikk frå utlandet, vart den møtt med både skepsis og godvilje. Likevel var Hindemith ein av dei mest populære samtidskomponistane som vart oppførte på konsertprogramma.¹⁰⁰

Hindemith kom òg som dirigent til Oslo i 1952, der han skulle leie sin nye symfoni *Die Harmonie der Welt* som blei komponert året før. Han var no blitt ein høgt

⁹⁸ Ibid., s. 315

⁹⁹ Ibid., s. 315 – Huldt-Nystrøm gjev ikkje opp kjelde på dette sitatet, og det har ikkje lukkast meg å finne den opphavlege kjelda.

¹⁰⁰ Ibid., s. 363-364: "Av samtidskomponister synes særlig disse å ha vært foretrukket: Prokofiev, Bartok, Hindemith, Britten og Rosenberg, i hvertfall etter antall oppførrelser å dømme ... Betrakter man tidsrommets utenlandske førstegangsoppførrelser, er det av enkeltkomponister atter Bartok, Hindemith, Britten og Rosenberg som er de foretrukne."

respektert musikkpersonlegdom, og heldt kåseri for ein krets av fagfolk der han m.a. sa at

“En komponist [ikke måtte] bli som millionæren som ikke kunne begripe at andre folk manglet penger. Man måtte ha klart for seg at det fantes mange mennesker som ikke ønsket å bli millionærer, hverken økonomisk eller musikalsk, men de ville ihvertfall ha noe de kunne leve på...”.¹⁰¹

4.1.2. Samandrag

Som ein kan lese av kapitlet over, vart Hindemith ofte spela i Oslo, og fekk også blanda kritikkar. På 1920-talet fekk Hindemiths *Strykekvartett, op. 16* og *Konsert for Orkester, op. 38* frå høvesvis 1920 og 1925, kritikkar som fyrst viste teikn på at dette var ukjend stoff for nokre av dei, som til dømes Erpekum Sem påpeikar. Likevel kom det både gode og dårlege kritikkar.¹⁰² Kritkarane synes å ha danna seg eit klårare standpunkt utover 1920-talet, noko som ikkje forandrar på talet av gode og dårlege kritikkar – det verkar som om dei negative vert meir negative og dei positive meir positive. Trass blanda kritikkar var Hindemith av dei mest framførte internasjonale moderne komponistane i Oslo. Dette seier oss at der var ein viss popularitet eller interesse for musikken hans, både før og medan Mortensen, Hovland og Baden vart aktive komponistar, og at namnet og musikken mest truleg var kjend for dei på eit tidleg stadium.

¹⁰¹ Ibid., s. 370

¹⁰² Med omgrepet “dårleg kritikk” meiner eg ein kritikk som ikkje er positiv i høve det framførte, og omgrepet har ingenting med korleis kritikken er utført.

4.2. Hindemiths musikk/ideologi

4.2.1. Generelt

At komponistane fekk impulsar utanfrå var ikkje særskild i norsk samanheng. Mange norske komponistar let seg fascinere av det moderne og nye ute i Europa. Hindemiths musikk stod ofte på konsertprogrammet, og det er difor eit stort sannsyn for at dei fekk med seg nokre av desse. Generelt var dei norske komponistane hyppige konsertgjengarar.¹⁰³

4.2.2. Finn Mortensen

I samband med sonatesatsforma i fyrste og andre sats av Mortensens symfoni, sett mot fyrste sats av *Mathis der Maler*, kan eg ikkje sjå at Mortensen har nytta Hindemiths symfoni som modell.¹⁰⁴ Hindemith byrjar med ei innleiing, medan Mortensen gjeng rett på hovudtema. Heller ikkje modulasjonane mellom dei forskjellige delane kan karakteriserast som like, med mindre ein tolkar tritonusen i *Mathis der Maler* som kvint (sjå kapitlet om symfonien). Om ein gjer det modulerar dei begge til tonikas dominant i gjennomføringsdelen. Det bør repeterast at Hindemith nyttar tritonus som symbolsk verkemiddel i denne satsen (det jordiske mot det himmelske). Hindemith har også eit kapittel i *Unterweisung im Tonsatz* om kadensar og sluttkadensar. Då eg ville sjå om Mortensen nytta noko av Hindemiths idear kring dette oppdaga eg at Mortensen ikkje nyttar sluttkadensar i nokon av satsane. Han ligg anten allereie med sluttakkorden i føregåande "progresjonar", eller let ein melodi føre fram til sluttakkorden ved å modulere melodien. Det vert ikkje ein kadens i sin eigentlege tydnad, og kvifor Mortensen gjer det slik har eg diverre ikkje føresetnadar for å vite. Om ein tek form og sats i augesyn, vil eg tru at Mortensen har teke utgangspunkt i 1800-talets symfoni med fire satsar, der dei to fyrste er i

¹⁰³ Nesheim, s. 11.

¹⁰⁴ Jf. kapitlet om Mortensens *Symfoni nr. 1*.

sonatesatsform, og med satsrekkefylgja SLSS (snøgg – langsam – snøgg – snøgg). Hindemith er vanskelegare å karakterisere, ettersom hans tre satsar kan peike tilbake til barokken eller tidleg klassisisme med satsrekkefølga SLS. Bruken av ein roleg introduksjon i fyrste sats blei vanleg i tresatsige symfoniar frå kring 1750, så det er kanskje rettast å sjå det i eit klassisk lys. Likevel er det vanskeleg å bestemme noko her, ettersom Hindemith sprenger fleire av grensene i forhold til den klassiske symfoni. I *The New Grove Dictionary of Music and Musical Themes* vert Hindemith til og med skjenka eit eige kapittel under symfonien på 1900-talet, så det er tydeleg at han såg på symfoniforma med nye auge.¹⁰⁵

Eg har sett på eitt utvald verk frå både Hindemith og Mortensen, for å sjå etter likskapar med andre auge. Begge symfoniane er komponistane sin fyrste symfoni. Hindemith hadde ein *Sinfonietta*, op. 4 frå 1916, men denne kvalifiserar ikkje som symfoni i tittelen, og er heller ikkje relevant i forhold til Hindemiths teoriar frå *Unterweisung im Tonsatz* som i all hovudsak vart skriven på 1930-talet. Difor har eg altså valt Hindemiths *Symfoni Mathis der Maler* og Mortensens einaste symfoni frå hans fyrste periode, då han var mest influert av Hindemiths teoriar.

Eg har valt å sjå på orkestersamansetninga fyrst:¹⁰⁶

<i>Symfoni nr. 1</i>		<i>Mathis der Maler</i>	
(1 Piccolo)	1 2 3 4	(1 Piccolo)	1 2 3
3 Fløyter	1 2 3 4	2 Fløyter	1 2 3
2 Obo	1 2 3 4	2 Obo	1 2 3
(1 Engelsk horn)	1 2 3 4		

¹⁰⁵ The New Grove Dictionary of Music: Symphony

¹⁰⁶ All informasjon er henta frå partitura til dei respektive symfoniane.

2 Klarinett i B ^b	1 2 3 4	2 Klarinett i B ^b	1 2 3
(1 Bassklarinet i B ^b)	1 2 3 4		
2 Fagottar	1 2 3 4	2 Fagottar	1 2 3
(1 Kontrafagott)	1 2 3 4		
4 Horn i F	1 2 3 4	4 Horn i F	1 2 3
3 Trompetar i B ^b	1 2 3 4	2 Trompetar i B ^b	1 2 3
3 Trombonar	1 2 3 4	3 Trombonar	1 2 3
1 Tuba	1 2 3 4	1 Tuba	1 2 3
1 Paukar	1 2 3 4	1 Paukar	1 2 3
3 Perkusjon	1 2 3 4	3 Perkusjon	1 2 3
Fiolin I	1 2 3 4	Fiolin I	1 2 3
Fiolin II	1 2 3 4	Fiolin II	1 2 3
Bratsj	1 2 3 4	Bratsj	1 2 3
Cello	1 2 3 4	Cello	1 2 3
Kontrabass	1 2 3 4	Kontrabass	1 2 3

Tabellen over skal lesast slik: Mortensens symfoni er til venstre under utheva *Symfoni nr. 1*, medan *Mathis der Maler* er utheva til høgre. Talet til venstre for instrumentet stend for talet av det aktuelle instrumentet i orkesteret. Instrument i parentes er instrument som spelast av "hovudinstrumentets" sisteinstrumentalist. Døme: (Piccolo 1) spelast i Mortensens symfoni av 3. fløytisten. Tala til høgre for instrumentet viser kva satsar instrumenta spelar i.

Det som må seiast fyrst som ein av hovudskilnadane på dei to symfoniane er at Mortensens symfoni har fire satsar, medan Hindemiths har tre. Tabellen viser at alle instrumenta spelar på alle satsane. Delvis tutti, men også solistisk og ofte med

sparsam instrumentering, noko som gjeld begge komponistane. Ein av skilnadane i instrumentbruken er at Mortensen vel å nytte fleire av ytterinstrumenta (kontrafagott, bassklarinet og engelsk horn), medan Hindemith ikkje vel å nytte dei. Når ein høyrer på dei to symfoniane sine høgdepunkt, skil ikkje "trøkken" veldig frå den eine til den andre. Snarare tør eg påstå at *Mathis der Maler* har meir trykk i botn enn Mortensens symfoni, trass i at Hindemith ikkje nyttar desse ytterinstrumenta. Hindemith var, i forhold til Mortensen på same tid når symfoniane vart skrivne, komen mykje lenger enn Mortensen, og kunne nok ein god del orkestreringsteknikkar som nok ikkje Mortensen hadde fått fullstendig under huda enno – kanskje særskild i bruken av messingseksjonen, og den "trøkken" ein kan framkalle i desse ved "riktig bruk".

Det neste eg vil sjå på er starttempoa i satsane:

	<i>Symfoni nr. 1</i>	<i>Mathis der Maler</i>
1. sats	ca. 66	ca. 66
2. sats	54	ca 54
3. sats	84	
Siste sats	ca. 132	ca. 176

Ein treng ikkje studere denne tabellen lenge for å sjå merkeleg påfallande likskapar. *Symfoni nr. 1* byrjar både fyrste og andre sats med på talet same metronomtal som *Mathis der Maler*. Når ein då ser på symfoniane sine siste satsar stoggar tilsynelatande likskapen. Her er det likevel ein likskap: *Mathis der Malers* siste sats gjeng i 9/8-takt. Han skriv her at kvar punkterte fjerdedel har metronomtal 176. I Mortensens symfoni gjeld metronomtal 132 for kvar fjerdedel i 4/4-takt. Reknar me punktert fjerdedel i 176 om til rein fjerdedel vert det 264 pr. fjerdedel. Om ein delar det talet på

to får ein 132. Om mine mistankar om at Mortensen har lagt inn ei lita skjult melding om sin respekt for Hindemith her, skjønar eg at han ikkje berre nyttar 264 som metronomtal, då det er eit høgst ukonvensjonelt tal å nytte. Difor trur eg i so fall at han delte dette talet på to - 132. Noko anna er at 132 også er det doble av 66, som då er tempoet i fyrstesatsen. Eg har ikkje funne noko i Nesheims avhandling om at desse samantreffa kan vere medvitne, men tykkjer det verkar lite sannsynleg at det kan vere tilfeldig. For likskapane stoggar ikkje her...

I andre sats av Mortensens symfoni byrjar han med tonen Ass i stryk aleine, noko Hindemith også gjer på same måte i tredje sats. I tredje sats byrjar Mortensen på tonen C, noko Hindemith gjer i andre sats. Og i fjerde sats byrjar Mortensens tema i Dess, medan melodien i hovuddelen i tredje sats på *Mathis der Maler* byrjar på Ciss (einharmonisk med Dess). Dette aleine tykkjer eg ikkje provar noko særskild, men saman med tempoliksrapane i avsnittet over verkar det etter mitt syn å vere ein samanheng – og særskild sett i lys av at Mortensen i denne perioden var interessert i Hindemith, og studerte teoriane nøye. Eg har ikkje lukkast i å finne ut om Mortensen eigde eit partitur av *Symfoni Mathis der Maler*.

Andre likskapar eg har merka meg er ikkje av same karakter, men til dømes nyttar Mortensen mykje likt rytmisk materiale som Hindemith. Særskild gjeld dette i kompet, som til dømes dei hyppige triolrørslene på akkordtonar i Mortensens fyrste sats, og i Hindemiths siste sats.

4.2.3. Egil Hovland

Hovlands ovundring av Hindemith gjorde at han m.a. kåserte i radioen og skreiv artiklar om Hindemith.¹⁰⁷ Hovland viser sitt engasjement kring Hindemith i ein artikkel han skreiv om den tyske komponisten i Programbladet¹⁰⁸:

Disse to hovedelementer – intellektet og følelsen – går hånd i hånd i Hindemiths musikk. Ikke som ild og vann, men som to sider av samme sak – muliggjort gjennom blendende teknisk mesterskap.

Hindemith ser ut til å ha gjort inntrykk på Hovland etter at han fekk med seg Hindemiths opera *Mathis der Maler* i Tyskland sumaren 1950. Johannessen meiner at møtet med denne operaen var så viktig at det "skrev seg inn på hjertets tavle hos den unge musikeren, med kritt som ikke skulle bli til å viske ut"¹⁰⁹. Hovland seier:

Hindemith var jeg opptatt av, ja. Det var litt av en åpenbaring å komme fra alt det norske, med Grieg og gregoriansk sang og kirkemusikken, og så plutselig rundt 1950 å virkelig oppdage navn som Bartok, Stravinsky, Hindemith, - nyklassikerne. (...) Han lagde jo fabelaktig musikk. (...) Han var et geni, og er kanskje blitt underkjent. Han skrev også det store tobinds verket som heter "Unterweisung im Tonsatz", som på 50-tallet ble ei skattet lærebok for alle musikkstudenter...¹¹⁰

¹⁰⁷ Johannesen 1999, s. 37.

¹⁰⁸ Programbladet, 1. – 8. mars 1964, s. 6.

¹⁰⁹ Johannesen 1999, s. 37.

¹¹⁰ Ibid.

Ettersom Hovland er den einaste av dei aktuelle komponistane som i skrivande stund lever, fekk eg eit intervju med han over telefon. Han er no 83 år gammal og hevdar sjølv han ikkje hugsar like godt som før. Nokre av spørsmåla eg stilte klarte han ikkje å svare på, men det må takast med at det trass alt er over 50 år sidan han komponerte i den perioden eg stiller spørsmål om. Kronologien i intervjuet er slik det føregjekk, og eg skreiv delvis i stikkordsform og delvis i setningar medan intervjuet føregjekk. Intervjuet tok stad 9. oktober 2007, kl. 12.00-12.30:

På 1950- og 60-talet snakka du ein del om at du var oppteken av Hindemith. Korleis ser du på dette i dag?

Hovland: *På den tiden skulle man ha musikalske forbilder, og det var en uskreven lov at man skulle skrive i en spesiell stil. Heldigvis løste det seg opp til at man skulle finne en egen stil. Bela Bartók var jeg også opptatt av. Deretter ble det toløttonestudier med Dallapiccola. En veldig teoretisk tilnærming, men det var i denne stilen jeg følte jeg til slutt fant meg selv. Når det gjelder Hindemith, var det vel min Suite for fløyte og klaver som kanskje er den som har mest å si. Men jeg har aldri kopiert. Jeg husker det var en hel hærs-kare av svensker som leste Unterweisung. Det er en vei til å forstå hans musikk, men jeg har aldri brukt den med tanke på komposisjon. I alle fall ikke bevisst. Men man kan jo ha fått med seg noen fornuftige idéer.*

Har Hindemith influert deg reint musikalsk?

Hovland: *Jeg var vel mer opptatt av Bartók. Følte meg i slekt med hans måte å behandle folketoner på. Han kopierte ikke folketonene, men hans tematiske forståelse var i slekt med folketonen.*

Er det andre område Hindemith har hatt betydning for deg?

Hovland: *Jeg husker ikke helt. En leveregel som var hos Hindemith var at han brukte musikken som våpen. Han mente en komponist skal slåss med musikken som våpen. Mathis der Maler er et eksempel, hvor musikken og tematikken fungerer som språk.*

Kan du fortelje litt om Suite for fløyte og klaver, op. 15? T.d. bakgrunn, grunnidé, komposisjonsteknikk, inspirasjon, osv.

Hovland: *Det husker jeg dessverre ikke.*

Underviste du bort Hindemith til elevane dine?

Hovland: *Jeg har undervist svært få elever. Jeg brukte ikke Hindemith, tror jeg.*

Kvifor oppsøkte du Vagn Holmboe og etablerte med det den fritonale neoklassiske stilen?

Hovland: *Det stemmer at jeg hadde privattimer med Holmboe. Jeg fikk to oppgaver. Jeg skulle skrive et diventerende tema, som til slutt ble til Concertino for tre trompeter og strykere. Han sa at det egnet seg for videre bruk. Det andre temaet var sangbart og ble til et av temaene i min andre symfoni. Grunnen til at jeg oppsøkte han var at jeg hørte hans sjette symfoni på radioen. Den syntes jeg var flott, og jeg bestemte meg for å reise til han og bli kjent med hans måte å komponere på.*

Brukte han andre komponistar som døme i undervisninga?

Hovland: *Vi analyserte Bartóks Konsert for orkester, som en del av undervisningen. Ikke Hindemith, etter det jeg kan huske.*

Ut frå intervjuet verkar det ikkje som om Hindemith hadde nokon særskild påverknad på Hovland. Men han var oppteken av å orsake at han ikkje hugsar alt frå denne perioden. Og det er trass alt lenge sidan. Han verka òg oppteken av å få fram at det var fyrst seinare han fann stilen sin gjennom tolvtonemusikken. Likevel stiller intervjuet seg litt opp mot det han har sagt før. Det kan det nok vere fleire grunnar til. Mellom anna er dei tidlegare uttalingane henta frå den aktuelle perioden, eller like etter. Kva ein skal rette seg etter er ikkje naudsynt å diskutere, ettersom begge er like gyldige. Men eg vil truleg legge litt meir vekt på det som blei sagt tidlegare, då det var ferskare for Hovland, enn intervjuet som han ikkje hadde fått førebu seg på i same grad.

4.2.4. Conrad Baden

Det fyrste verket av Baden som vert karakterisert med spor av Hindemithske trekk i seg, var det orgelverket som innleia hans nye periode frå 1951, *Preludium, Pastorale og Chaconne*. Me finn her ei blanding av den tyske lineære neoklassisismen og fransk klanghandsaming. Det at han hadde studert i Frankrike gjorde sitt til at verket blei som det blei, men det var ikkje berre her han henta dei neoklassiske impulsane frå.¹¹¹ *Symfoni nr. 1, op. 34* er frå same periode. Orkestersamansetninga i symfonien er slik:

<i>Symfoni nr. 1</i>		<i>Mathis der Maler</i>	
(1 Piccolo)	1	(1 Piccolo)	1 2 3
2 Fløyter	1 2 3	2 Fløyter	1 2 3

¹¹¹ Herresthal 1972, s. 19

2 Oboar	1 2 3	2 Oboar	1 2 3
(1 Engelsk horn)	1 2		
2 Klarinettar i B ^b	1 2 3	2 Klarinettar i B ^b	1 2 3
2 Fagottar	1 2 3	2 Fagottar	1 2 3
4 Horn i F	1 2 3	4 Horn i F	1 2 3
3 Trompetar i C	1 2 3	2 Trompetar i B ^b	1 2 3
3 Trombonar	1 2 3	3 Trombonar	1 2 3
1 Tuba	1 2 3	1 Tuba	1 2 3
1 Paukar	1 2 3	1 Paukar	1 2 3
2 Perkusjon	1 3	3 Perkusjon	1 2 3
Fiolin I	1 2 3	Fiolin I	1 2 3
Fiolin II	1 2 3	Fiolin II	1 2 3
Bratsj	1 2 3	Bratsj	1 2 3
Cello	1 2 3	Cello	1 2 3
Kontrabass	1 2 3	Kontrabass	1 2 3

I høve korleis tabellen skal lesast viser eg til kapittel 4.2.2. om Mortensens *Symfoni nr. 1* i samanlikning med *Symfoni Mathis der Maler*.

Begge symfoniane har tre satsar. I motsetnad til både Mortensens symfoni og *Mathis der Maler*, nyttar ikkje Baden alle instrumenta i alle satsane.¹¹² I begge symfoniane nyttar komponistane instrumenta både solistisk og tutti, og også i Badens symfoni er det stor variasjon i instrumenteringa. Det einaste som skil symfoniane frå kvarandre når det gjeld instrumentering er at Baden nyttar engelsk horn i 1. og 2. sats. Hindemith nyttar det ikkje i det heile.

¹¹² Dette gjeld piccolofløyte i 2. og 3. sats, engelsk horn i 3. sats og perkusjon i 2. sats.

Eg vil også her sjå på tempoa i symfoniane:

	<i>Symfoni nr. 1</i>	<i>Mathis der Maler</i>
1. sats	60	ca. 66
2. sats	63	ca 54
3. sats	132	ca. 176

Likskapane mellom desse symfoniane er ikkje av same karakter som dei mellom Mortensens symfoni og *Mathis der Maler*. Likevel ser ein at metronomtala ikkje er langt unna kvarandre. Sistesatsen har same metronomtal som Mortensens symfoni, fjerdedel på 132, og dermed kan eg ikkje utelate Baden frå å tenkje som Mortensen heller – *Mathis der Maler* har 176 per punkterte fjerdedel – dvs. 264 per fjerdedel, del dette på to og du har 132.

Av musikalske likskapar mellom dei to symfoniane, kan det vere vanskeleg å skilje kva som er opplagt inspirert frå *Mathis der Maler* og kva som ikkje er det. Men ein stad reagerer eg straks eg høyrer det, og det er i tredje og fjerde takt etter partiturtal 7 i Badens symfoni. Der ser me eit rytmisk mønster spela av fagottar og horn, der ein åttandedel vert avløyst av tre fjerdedelar før takta avsluttast med ein ny åttandedel. Neste takt er rytmisk identisk:

Utdrag frå Symfoni nr. 1 - 1. sats, partiturtal 7, takt 3-5

Conrad Baden

D/C B^b/C B^bmaj⁷ B^b/C B^bmaj⁷ E^{b-9}/G B^bmaj⁷ E^{b-9}/G B^bmaj⁷ E^{b-9}/G F[#]mmaj⁷

II^{/2} V III^{/1} V III^{/1} IV^{/2} III^{/1} IV^{/2} III^{/1} IV^{/2} III^{/1}

Mathis der Maler-dømet eg skal samanlikne med gjeng i 2/4-takt, så for å samanlikne lettare med dømet over, har eg delt gjort om til 4/4-takt, som i Badens døme, så ein ser det liknande rytmiske mønsteret:

Mathis der Maler, 3. sats, partiturtal 17, t. 6-9

Paul Hindemith

Cno³ /G B^bsus² A^bsus² B^bsus² A^bsus² B^bsus² A^bsus² F^{#7}sus⁴ D⁷sus⁴ /A F^{#7}sus⁴ /A F^{#7}sus⁴

- III^{/1} III^{/1} III^{/1} III^{/1} III^{/1} III^{/1} III^{/1} III^{/2} III^{/1} III^{/2} III^{/1}

Som ein kan sjå her er fyrste takta rytmisk identisk med Badens fyrste takt. Det som nok likevel gjer at ein reagerer på likskapen er det rytmiske i kombinasjon med instrumenteringa. Baden nyttar to fagottar og to horn¹¹³, medan Hindemith nyttar fire horn. Båe er firstemte på det meste, men Hindemith vekslar mellom tre- og firstemt. Det som også må seiast er at Hindemith i tillegg har trombone, tuba, 1. fiolin

¹¹³ Med unntak frå den fyrste åttandedelen, som i begge døma er den avsluttande tonen i førre frase.

og bratsj med på underliggende melodiar. Det er likevel det rytmiske i horna som er dominerande. Hindemith varierar det rytmiske meir også, når ein ser på dømet har han to variasjonar på rytmen. Den fyrste variasjonen, som er i 2. takt, har ein punktert fjerdedel avløyst av ein åttandedel. Den kan også tolkast som samanhengande med neste rytmiske motiv. Den neste takta er likare den fyrste, men varierar ved å bytte ut den midtarste fjerdedelen med ein punktert fjerdedel. Så Baden køyrer to like motiv, medan Hindemith nyttar det same motiv, men med rytmisk variasjon. Det som også er interessant ved dette dømet er å sjå korleis akkordskifta skjer. For her er det også ganske likt – begge nyttar to akkordar annankvar gong i fyrste takta, men byter til to nye akkordar i dei neste, og gjer det på same måten.¹¹⁴ Baden avsluttar frasa med ein ny akkord, medan Hindemith held fram med den fyrste akkorden i andre akkordrekke. Dette er også eit godt døme på kor stor teoretisk oversikt Hindemith hadde; medan Baden skiftar mellom fleire akkordgrupper, riktig nok med enkel stemmeføring, held Hindemith seg berre innanfor ei akkordgruppe; akkordar utan tritonus, men som inneheld sekundar og/eller septimar. Ein kan sjå denne akkordprogresjonen på eit anna vis også. Hindemith held seg innanfor ei akkordgruppe, og skiftar dermed lite på spenningskurva i progresjonen. Baden skiftar heile tida mellom høgare og lågare spenning mellom kvar akkord, og fylgjer då Hindemiths teori og at ein spennings svak akkord skal leie mot ein meir spenningsfylt, og deretter tilbake til den spennings svake.¹¹⁵

Torkil Baden, sonen til Conrad Baden, har gjort ei inngående analyse av farens fyrste symfoni. Det er ikkje naudsynt for oppgåva å gje eit referat av denne, men eg har lest den med stor interesse, og funne nokre aspekt som kan "fyre opp" under påstanden om Hindemith-påverknad. T.d. vart Hindemiths stil like mykje kalla neobarokk som

¹¹⁴ I 2/4-takta til Hindemith nyttar han dei same akkordane som i fyrste takt.

¹¹⁵ Bjerkestrand 1998:4, s. 70

neoklassisk, ettersom han nytta mange av barokkens stilideal og former. Det gjer Baden i denne symfonien også. Den andre satsen karakteriserte komponisten slik: "...den annen [sats] kan godt kalles en chaconne"¹¹⁶. Den musikologiske terminologien på chaconne reknar denne til å vere eit variasjonsverk bygd på ei akkordrekke. Torkil Baden meiner derfor at denne satsen heller burde vere kalla ein passacaglia, ettersom den er bygd på eit basso ostinato.¹¹⁷ Men som han seier vidare er det ikkje ukjent at skiljet mellom chaconne og passacaglia har vore uklart gjennom historia. Så komponisten tek ikkje heilt feil, ettersom hans terminologi vert støtta av t.d. Buxtehudes skildring av chaconne for ein basso ostinato-variasjon.¹¹⁸ Det er også interessant å setje Badens bruk av chaconne i lys av hans eigne kyrkjemusikalske bakgrunn, ettersom hans fyrste verk var *Passacaglia for orgel* (1930), og for så vidt også Irgens Jensens *Passacaglia for orkester* (1926), og chaconnen i finalen til Brahms' *fjerde symfoni*.¹¹⁹ Satsen fylgjer elles den klassiske symfoni med ein tredelt sats i tredelt takt, med ein kontrasterande midtdel i 4/4-takt. Også Torkil Baden trekk parallellar til Hindemiths *Symfoni Mathis der Maler*:

Skal man forsøke å trekke noen stilistiske paralleller til dette verket, er det nærliggende å nevne eksempler på produksjonen til århundrets ledende neoklassiskere: Stravinskijs Salmesymfoni (1930), Hindemiths Symphonie Mathis der Maler (1934), Bartoks Musikk for strengeinstrumenter, slager og celesta (1936) eller Konsert for orkester (1943). I disse verkene, tilfeldig valgt ut av mange muligheter, er sonatesatsformen (Badens 1. sats), polyfoni (3. sats), tritonusforhold (1. og 3. sats), bitonalitet og klare tonale plan viktige byggestener.¹²⁰

¹¹⁶ VG 22/2 1955

¹¹⁷ T.Baden 1977, s. 85

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid., s. 97

¹²⁰ Ibid.

Han heldt også fram med å påpeike at komponistens trong til å samle det tematiske stoffet kan vere eit uttrykk for ein tendens som går tilbake til 1800-talet og romantikken. Ein kan sjå på symfonien som ei blanding av både seinromantisk og impresjonistisk tradisjon, og med neoklassisk tendens i tonalitet, klangbruk og form.¹²¹

Generelt for perioden kring symfonien, dvs. frå ca. 1951 til byrjinga av 1960-talet, nyttar han nesten utelukkande dei klassiske formene i orkesterverka sine. Han seier også sjølv at hans andre symfoni er eit naturleg framhald av den fyrste, ettersom den byggjer på dei same ideane i utforminga med "én bærende tanke som grunnlag for den stofflige utvikling".¹²² I desse orkesterverka har han også nytta vanlig symfoniske orkestersonsetningar, og det fyrst i 1960 at t.d. harpa kom inn i biletet.¹²³

I avslutninga av Torkil Badens magistergradsoppgåve har han eit intervju med Conrad Baden. Her får han spørsmålet om orkesterverka hans har basis i den romantiske symfoni, og svarar:

"Det er delvis riktig. De har basis der, men også delvis i Hindemiths neoklassisisme, f.eks. *Symphonie Mathis der Maler*."¹²⁴

Og han held fram om sitt musikalske grunnsyn:

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid., s. 114

¹²³ I Eventyrsuite frå 1960. Det kan også seiast at harpa vart eit instrument han skreiv mykje for frå no.

¹²⁴ T.Baden 1977, s. 120

”Jeg ønsker å skrive en musikk som er vesensforskjellig fra den eksperimentelle avantgardisme (...) Musikk må ha et skjelett, ellers hjelper det ikke hva man henger på. Bare med klanglig flitterstas vil det hele flyte ut i ingenting. Det er stadig det man savner: melodikk, linje og rytme. Selv kan jeg ikke komponere uten at disse grunnelementer er til stede”.¹²⁵

4.3. Læreverk/teori

Unterweisung im Tonsatz i emning i ei tid då det var behov for ein reaksjon mot den seinromantiske musikken. Neoklassisismen som sjanger var allereie i full bløming då boka kom ut, og ein kan sjå på boka som ei innføring i Hindemiths måte å sjå på komposisjon på i denne tida. For å kalle boka for eit læreverk i neoklassisk stil ville vere for smalt. Det er trass alt Hindemiths ord og måtar å sjå på faget komposisjon på. Når det gjeld dei norske komponistane og tida dei søkte mot nye retningar, er det viktig å sjå dette med andre verdskrig i augesyn. Under krigen var det ikkje mykje aktiv komponering, og i alle høve eit minimalt konsertliv. Det nasjonale var sjølvsagt viktig i og nær etter krigen, og fokuset mot Europa var i så måte smalt. At mellom andre Mortensen, Baden og Hovland fyrst tok til seg den neoklassiske stilen kring 1950 kan sjåast i lys av dette. I so fall kom den neoklassiske stilen seint til Noreg. Etter krigen vart det eit behov for å sjå ut av Noreg, og særskild var det franske, engelske og det amerikanske som vart interessant, på kostnad av den tidlegare tyske kulturdominans.¹²⁶ No budde ikkje Hindemith i Tyskland under og etter krigen, og var kjend som ein jødevenn og antinazist, men det er nærliggande å tru at han ikkje blei sett på som ”tysk”, som blant mange nordmenn nærast var eit skjellsord. Men spørsmåla eg vil stille i lys av alt dette er: Ville Hindemiths musikk og teoriar vere

¹²⁵ Ibid., s. 121

¹²⁶ Vollsnes 2000:4, s. 329 ff.

meir utbreidd blant norske komponistar, og ville dei ha hatt meir slagkraft om det ikkje hadde vore for krigen? Dette er spørsmål som kan verke noko flåsete, med tanke på at krigen kom – det er vel inga meining i å diskutere "dersom-atte". Men lat meg stille spørsmålet på ein annan måte: Kom Hindemiths teoriar for seint til Noreg? Det kan verke som om Hindemiths neoklassiske straumar var populære ei lita stund i byrjinga av 1950-talet, før den omsider forsvann mot slutten av det same tiåret. Det hadde skjedd ein del i musikkverda då det norske musikklivet låg i brakk under okkupasjonen, og utviklinga heldt fram etter. Noreg hang etter, og måtte kanskje på sett og vis ta ein snarvisitt gjennom alt det nye for å ta att utviklinga. Det er trass alt nyhenda som er mest spanande og relevant, om ein skal slå seg opp som komponist.

4.3.1. Generelt

Det er interessant å sjå på konsertprogramma i Oslo frå etterkrigstida. Det var ikkje mykje snakk i media om moderne musikk på 1940- og 50-talet, og det litle som vart skrive var fyrst og fremst om Hindemiths musikk.¹²⁷ I byrjinga var han ofte gjenstand for kritikk, men vart etterkvart ei stilistisk referanse for dei unge komponistane, som Mortensen. Kritikken gjekk gjerne på Hindemiths mangel på eit klårt nasjonalt fundament, og ein av dei hyppigaste kritikarane var komponisten og musikkkritikaren Klaus Egge. Komponistkollega Pauline Hall stod ofte i kontrast med Egge, og rosa dei unge norske komponistane for å opne augo mot Europa.¹²⁸ Nesheim er ganske klår på at Hindemith-påverknaden hjå Mortensen var stor i den fyrste perioden, men kan på same måte gjelde for dei to andre:

Med en slik bakgrunn var det ikke så merkelig at han [Mortensen] ble tiltrukket av Hindemiths *Unterweisung*. Den viste en vei inn i en

¹²⁷ Nesheim, s. 355.

¹²⁸ Ibid.

fritonal komposisjonsteknikk som distanserte seg fra folkemusikkinspirerte uttrykksmåter. Hindemiths teknikk bidro sammen med inntrykk fra neoklassiske stilretninger å danne arbeidsgrunnlaget for Mortensen.¹²⁹

4.3.2. Finn Mortensen

At Mortensen berre hadde Hindemith som påverknadskjelde er ikkje tilfelle. I likskap med Hindemith hadde også Arnold Schönberg skrive fleire "skulebøker" om komposisjon og musikkteori, og var på mange måtar oppteken av teori og teknikk som blant dei viktigaste reiskapane i komposisjon. Desse to komponistane representerar to forskjellige leirar. Medan Hindemith ganske eintydig held seg innanfor det neoklassiske feltet, var Schönberg ein ekspresjonist, og meir oppteken av tolvtonemusikken. Slik sett må ein også rekne med at Mortensen har nytta ein god del av Schönbergs teoriar i sine komposisjonar, på same måte som ein kan hevde at Hindemiths teoriar er nytta. Det inntrykket eg sit med etter å ha lest Nesheims doktoravhandling er mellom anna at ei slik akademisk tilnærming av komposisjonsfaget appellerte til Mortensen. Schönberg var kanskje ei like viktig inspirasjonskjelde for Mortensen som Hindemith var. Dette kjem kanskje sterkast til uttrykk når ein ser den stilmessige utviklinga til Mortensen, som med åra vart meir og meir prega av den meir radikale modernismen fram til den siste epoken hans. Likevel er det interessant å sjå på konsertprogramma i Oslo frå etterkrigstida. Schönbergs musikk vart særst sjeldan framført, medan Hindemiths musikk vart mykje oftare spela.¹³⁰ I den fyrste perioden kan det vise at han hadde fått fleire estetiske impulsar frå Hindemith enn Schönberg.

¹²⁹ Ibid., s. 356.

¹³⁰ Ibid., s. 11.

Vi har snakka mykje om det musikalske, men form også viktig. I den fyrste epoken frå 1945 til 1953 nytta han utan unntak klassiske formprinsipp.¹³¹ Alle opningssatsane i alle dei seks opusa herfrå har sonatesatsform, to av komposisjonane har tema med variasjon, og det er generelt tydelege forminndelingar i musikken. Desse formprinsippa finnast ikkje i Mortensens komposisjonar etter 1953. Han nytta også fugeprinsippet i fire av komposisjonane. Nesheim seier også at Mortensen ville ha sin kompositoriske base i den internasjonale modernismen allereie i den fyrste epoken. Nesheim føyar til at det ikkje er funne kjelder som støttar eit slik utsegn, men at Mortensen seinare sa kva han tenkte om denne tida. Han sa at han "... ikke sverget til den nasjonale linje. Hindemith og Schönberg-skolen har nok innflydelse, preget er mer internasjonalt".¹³²

Elles verkar komposisjonane til Mortensen i denne perioden lite formmessig eksperimentelle. Det kan gje eit inntrykk av at han hadde lært eit handverk og ikkje gjekk nemneverdig ut frå desse formene. Likevel kan ein høyre ei tonal eksperimentering både gjennom det melodiske og det harmoniske. Eg vil tru at mange av desse eksperimenta har sitt utspring frå *Unterweisung im Tonsatz*, noko også Nesheim meiner: Han nytta som Hindemith tonale sentra, med hierarkiske slektskapsforhold i relasjon til ein sentraltone, for å kunne sleppe dur- og molltonaliteten. Ingen av komposisjonane hans er heller skrive med faste forteikn, noko heller ikkje Hindemith gjorde i særskild grad. Men det treng ikkje vere utruleg, då det både var og er vanleg i fritonal komposisjon. For å understreke Mortensens hyppige og grundige studium av *Unterweisung im Tonsatz*, nemner Nesheim at

¹³¹ Ibid., s. 357.

¹³² Ibid. Nesheim har henta utsegnet frå Morgenposten 26. mars 1958.

Mortensens utgåve av boka var særsliten, og full av understrekingar og kommentarar i margen.¹³³

4.3.3. Egil Hovland

Det er ikkje skrivi mykje om Hovlands forhold til Hindemith, og det at Hovland berre hadde Hindemith som påverknadskjelde i perioden frå 1950 (frå op. 15) er sjølv sagt ikkje tilfelle. Geir Harald Johannesen, forfattar av Hovlands biografi, seier at *Unterweisung im Tonsatz* var ei bok Hovland studerte¹³⁴. Men Vagn Holmboe var kanskje den som utløyste Hovlands trong til å komponere nytt, etter at han hørde Holmboes *6. Symfoni* på radioen. Han gjekk attpåtil i lære hjå Holmboe i København.¹³⁵ Bela Bartók og Igor Stravinsky hadde også sterk påverknad på han. Herresthal¹³⁶ kallar den aktuelle perioden for Bartók-perioden, og ser ut til å grunne det i ulike ting¹³⁷; t.d. instrumentasjon, form og idiomatiske titlar.

4.3.4. Conrad Baden

Det er ikkje mykje som er nedteikna i høve korleis Conrad Baden stilte seg i forhold til Hindemiths teoriar og bøker. Det fyrste orkesterverket han skreiv i den nye stilen, var *Divertimento for orkester* også frå 1951. Den nye saklegdomen var komen inn, med ei nøktern antiromantisk retning med klare former, og igjen med hovudvekta på det lineære.¹³⁸ At dette er i tråd med slik Hindemith skreiv er ikkje tvil. Skildringa kunne like gjerne vere av ein Hindemith-komposisjon frå hans siste periode. I eit intervju

¹³³ Ibid., s. 87ff

¹³⁴ Johannesen 1999, s. 37.

¹³⁵ Ibid., s. 37

¹³⁶ Johannesen 1974, s. 27

¹³⁷ Herresthal meiner dette på grunnlag av *Symphonia Veris*, op. 20.

¹³⁸ Ibid.

med Harald Herresthal i 1971 seier Baden om spørsmål kva komponistar han set stor pris på;

“Av komponister i nyere tid setter jeg fremfor alt Hindemith og Honegger, vel fordi de begge korresponderer med noe vesentlig hos meg selv, trangen til lineært uttrykk. (...) Og jeg bøyer meg i dyp ærbødighet for geniet Bartok.”¹³⁹

Han seier også dette om Hindemiths bok *Harmonilære* i Drammens Tidende:

Det er en gledelig foreteelse at Hindemiths *Traditional Harmony* [den engelske tittelen] foreligger i norsk oversettelse. Det er blitt en ytterst klar og konsentrert lærebok hvor eleven fra første blad kommer i levende kontakt med stoffet.¹⁴⁰

4.4. Kva med dagens komponistar?

No har me sett på nokre av etterkrigskomponistane og korleis Hindemith kan ha verka på desse. Men det kunne vere interessant å sjå litt vidare på korleis synet på Hindemith er hjå komponistane i dag. Eg har stilt fleire etablerte norske komponistar spørsmål om Hindemith og deira syn på hans teoriar, og om det har hatt noko innverknad på musikken deira. Eg vil her gå gjennom resultata av utspørjinga. Denne undersøkinga må i aller høgste grad kallast uformell, og resultatet bør ikkje sjåast på som noko anna enn i beste fall ein interessant tendens. Eg tykkjer også

¹³⁹ Ibid., s. 37

¹⁴⁰ Hindemith 1949, baksida av omslaget. Dato for avismeldinga er ukjend, og det må seiast eg har ikkje lest heile meldinga, og veit difor ikkje om han har hatt innvendingar mot boka.

lesaren må ta i augesyn at det mest truleg var dei komponistane som tykte intervjuområdet var interessant som svara på spørsmåla. Eit anna aspekt er at dette føregjekk over brev/e-post¹⁴¹, og at det munnlege og spontane fell bort. I tillegg vert spørsmåla noko gjentakande for dei som allereie svara utfyllande, som spørsmåla 1-2, 4-5, og 7-8. Desse spørsmåla ville eg sjølv sagt ikkje stilt om det var eit munnleg intervju. Eg vil gjerne presentere intervjuet i sin heilskap, og ikkje som eit vedlegg, då det er lettare å vise til – og det er interessant å sjå svara som ein tendens på korleis utviklinga i høve Hindemith-påverknaden har gått.

Spørsmåla var:

1. Fekk du under komposisjonsstudia dine, både privat og gjennom offentleg skule/universitet, undervisning eller introduksjon av Hindemiths komposisjonsteoriar (til dømes *Unterweisung im Tonsatz*)?
2. Har du sjølv studert Hindemiths musikk eller teoriar, utanom spørsmål 1?
3. Har du vore på konsertar, eller eig du medium, med musikk av Hindemith?
4. Føler du eit kompositorisk "slektsskap" med Hindemith? Viss nei, hopp til spørsmål 6.
5. Korleis vil du seie at dette "slektsskapet" kjem til uttrykk i din musikk eller gjerning?
6. Kva av Hindemiths sjangrar har du mest sans for, eventuelt kva har gjort størst inntrykk på deg? a) orkestermusikken; b) operamusikken; c) kammermusikken. Gjerne utdjup kvifor, om du føler for det.
7. Kvifor trur du Hindemith appellerte/appellerar til fleire komponistar, men ikkje alle?

¹⁴¹ Med unntak frå intervjuet med Sigvald Tveit, som fekk e-post, men ville svare over telefon.

8. Kva tykkjer du er svakheitene med Hindemiths musikk/teoriar?

Fleire av komponistane som deltok valde å ikkje svare på alle spørsmåla. Utvalet av komponistane er berre basert på kven som har sendt svar tilbake. Dei 10 komponistane som deltok var Kjell Flem (KF), Magne Hegdal (MH), Bjørn Kruse (BK), Gisle Kverndokk (GK), Trygve Madsen (TM), Kjell Mørk Karlsen (KMK), Henning Sommerro (HS), Lasse Thoresen (LT), Sigvald Tveit (ST) og Torstein Aagaard-Nilsen (TAaN).

1. Fekk du under komposisjonsstudia dine, båe privat og gjennom offentleg skule/universitet, undervisning eller introduksjon av Hindemiths komposisjonsteoriar (til dømes *Unterweisung im Tonsatz*)?

KF: Har så vidt vært innom hans bok i harmonilære. Har lest *Unterweisung im Tonsatz* uten å lære mer enn jeg allerede visste. Komposisjon studerte jeg først når jeg begynte på Sibelius Akademiet hos Englund og Rautavaara. Det som har betydd mest for meg er fransk musikk og ikke minst mine studier med Akira Miyoshi i Tokyo. Han har videreført de franske modus med begrenset modulasjon. Det mest verdifulle er kanskje de to årene på St. Olaf College i Minnesota hos Arthur Campbell hvor vi studerte nøye, og skrev et verk i stilene til Bach, Mozart, Wagner, Debussy, Bartok, Schönberg og den serielle Stravinsky. Da fikk jeg full oversikt over den harmoniske og strukturelle utviklingen av musikkhistorien. Slikt fikk/får man ikke lære i Norge.

MH: Mortensen gjennomgikk deler av *Unterweisung im Tonsatz* i sitt komposisjonsstudiumsopplegg. Jeg har også hatt harmonilære basert på Hindemiths bok - jeg tror det må ha vært med Baden - men dette begynner å bli lenge siden.

BK: Jeg fikk en inspirert introduksjon i Hindemith fra Finn Mortensen, som var min professor ved diplomstudiet i komposisjon, fra 1975 - 77.

GK: Jeg studerte komposisjon, harmonilære og kontrapunkt privat før jeg begynte på Musikkhøgskolen. Altså som tenåring. Da brukte vi Hindemiths *Harmonilære*, og jeg jobbet mye med hans oppgaver.

TM: I mitt 5-årige komposisjonsstudium hos Egil Hovland ble jeg kjent med *Unterweisung im Tonsatz*. Egil ga en meget god innføring i verket og jeg skaffet meg Ludus Tonalis for å ha noe klingende materiale å samholde teorien med. Utbyttet av dette var positivt, for jeg hadde på forhånd studert og løst alle oppgavene i Hindemiths *Harmonilære*.

KMK: Nei.

HS: Fekk litt innføring i Trondheim tidleg på syttitalet og seinare ved Musikkakademiet i Basel, Sveits.

LT: Ja, Finn Mortensen underviste i Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* på musikkonservatoriet i Oslo, der jeg tok diplomeksamen i komposisjon 1970-1972. Han presenterte egne analyser gjort med Hindemiths verktøy. Conrad Baden derimot tok ikke opp dette - nå må det sies at jeg først og fremst studerte Palestrina med ham på slutten av sekstitallet, og at det bare ble få timer med ham om komposisjon, og da han så jeg var interessert i Valen og tolvtoneteknikk, henviste han meg direkte til Finn Mortensen.

ST: Har studert *Unterweisung im Tonsatz*, men ikkje som pensum.

TAaN: Ja. Jeg har også *Unterweisung im Tonsatz*, men skal ikke skryte på meg å ha studert den nøye. Vi ble imidlertid godt orientert om Hindemiths satsteknikk - det var obligatorisk, som også 12-tonesats, Messiaen og Bartók var det.

2. Har du sjølv studert Hindemiths musikk eller teoriar, utanom spørsmål 1?

MH: Nei. Jeg må ærlig si at av forrige århundres viktige komponister er Hindemith en av dem jeg føler størst avstand til. I dette ligger ingen kvalitets(ned-)vurdering fra min side; bare en konstatering. Det er vel en temperamentssak (vi mennesker er jo så forskjellige).

BK: Ja, det har jeg, for i en periode på 3 - 4 år brukte jeg begge bøkene som en del av innholdet i et kurs jeg underviste ved NMH, i komposisjonsteknikker.

GK: Jeg har ikke studert mer av hans teorier i større grad, men har med jevne mellomrom kommet tilbake til hans måte å skape en tonalitet på. Og hørt mye på hans musikk. Som fløytist har jeg spilt hans *Fløytesonate* mye, og studert den nøye.

TM: Jeg har løst alle oppgavene i Hindemiths *Harmonilære*, noe som er en forutsetning for overhode å få noe ut av *Unterweisung im Tonsatz*.

KMK: Ikke inngående, bare veldig overfladisk

HS: Utover svaret på sp.1 har eg studert Hindemith litt på eiga hand.

LT: Jeg har lest *Unterweisung im Tonsatz* etter avsluttet komposisjonsstudium. Jeg har bare i begrenset grad studert Hindemiths musikk; selvsagt kjenner jeg en del, og har bladspilt/lest *Ludus Tonalis* - forøvrig ett verk som Finn Mortensen reklamerte sterkt for. Jeg har selvsagt lest Nils Bjerkestrands innføring i Hindemiths satsteknikk.

TAaN: Svært overfladisk, det lille jeg forsøkte.

3. Har du vore på konsertar, eller eig du medium, med musikk av Hindemith?

KF: Jeg liker godt hans orkesterverk for messing og stryk. Det var populært på 70-tallet. Har spilt litt på *Ludus Tonalis* også på 70-tallet.

MH: Selvsagt (ærlig talt!). Det er jo et elementært faglig krav at en skal kjenne alle viktige deler av musikkhistorien. Jeg har også i min fortid som pianist vært med å framføre musikk av H. - og selvsagt har jeg LPer og CDer med hans musikk.

BK: Flere konserter og CD'er med hans musikk, ja.

GK: Ikke mye konserter, men har cd'er; Mange orkesterverk; *Concert for Brass and Strings Op. 50, Nobilissima Visione - suite, Symphonia serena, Clarinet Concerto, Horn Concerto, Symphony in Bb-flat for symphonic Band, Mathis der Maler - Symphonie, Symphonic Metamorphosis of themes by Weber*. Operaer: *Cardillac, Sancta Suzanna, Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi*. Dansepantomimen *Der Dämon*, og *Drei Gesänge for sopran og orkester*. Har også "*Der Lindbergflugh*" av Brecht/Weill/Hindemith - originalopptak fra radio på 30-tallet.

TM: Ja, jeg har både vært på konserter, hørt musikk av Hindemith på radio (som i min tid var det eneste medium hvor Hindemith ble spilt, i Fredrikstad), Lper, Cder OG partiturer!

KMK: Som orkestermusiker (oboist i operaorkesteret og senere orkesterpianist i Oslofilharmonien) da jeg var ung kom jeg i kontakt med Hindemiths musikk som utøver, og jeg spilte bl.a. hans *Sonate for obo og klaver*. Særlig på 60-tallet stod han ofte på konsertprogrammer, så jeg har hørt en del av hans verk.

HS: Ja.

LT: Jeg har endel plater med Hindemiths musikk.

TAaN: Spilte selv hans *Trompetsonate* på konsert og kjenner til hans sonater for messingblås og klaver. Har *Mathis der Maler* på plate.

4. Føler du eit kompositorisk "slektsskap" med Hindemith? Viss nei, hopp til spørsmål nr. 6.

KF: Han er noe for "tørr" og ulidenskapelig.

MH: I liten grad (men alt en kjenner vil direkte eller indirekte sette sine spor).

BK: På en måte, ja - men bare ut fra konseptet om fri tonalitet, uten at jeg har fulgt hans håndverksmessige systematikk. Henviser også noen ganger til hans konsept *Gebrauchsmusik* og ideen om *Handgriffe*. Bruker noen ganger hans idé om *Stufengang* for å få loddet ned en grunntonekarakter innen en fritonal kontekst.

GK: Har alltid vært fascinert av neoklassisismen. Er opptatt av å bruke de klassiske formene, sette opp systemer, og fylle det med en moderne tankegang. Føler slektskap på det viset.

TM: Nei, men se neste spørsmål.

KMK: Ja, da jeg begynte så smått som komponist, så var det i første rekke neoklassisismen som jeg var opptatt av, ikke minst som komponerende kirkemusiker hvor Hindemiths kirkelige "sidedestykke" må sies å være komponister som Hugo Distler og Helmuth Bornefeld. Dette var idealet for oss unge den gangen, og mine tidligere verket kan klart spores til denne stilen. Dermed har jeg vel også svart på spørsmål 5.

HS: Det må ev. andre vurdere. Eg er ikkje medviten om det.

LT: Her blir det både ja og nei. Nei fordi Hindemiths musikk aldri har appellert veldig til meg, fordi den rytmisk og teksturelt er for tradisjonell, og fordi jeg ofte fant harmonikken hans for kald eller 'konstruert'; resultatet av hans teorier er ikke nødvendigvis så auditivt koherent som jeg skulle ønske. Jaet er mer ideelt betinget: Dette er en komponist som forsøker å fundere sin harmonikk i overtonerekken - det gjør jeg og; og der akkord ofte bestemmer skala, fremfor at skalaen blir en overordnet mengde som akkordene er delmengder av. Jeg liker også hans

filosofisk/idealistisk/kosmiske tanker, som kommer til uttrykk i noen av de senere verkene.

ST: Har stor sans for Hindemiths musikk, og hans musikantiske stil. Eit slags ideal, men noko tørr musikk. Har spela mykje av musikken hans, og som Hindemith reknar eg meg som instrumentalist/komponist. Spelar også fleire instrument.

TAaN: Ja, et "ørlite" slektskap (jeg hadde imidlertid tenkt på det om du ikke hadde spurt).

5. Korleis vil du seie at dette "slektskapet" kjem til uttrykk i din musikk eller gjerning?

GK: Som i forrige spørsmål. Har eksperimentert med de klassiske formene; satt opp en utvidet tonalitet, i systemer som jeg har fra Hindemiths harmonilære. Å lage strenge rammer for meg selv er en viktig del av min komposisjonsteknikk. Disse rammene er ofte en tradisjonell teknikk eller form; Sonatesats, rondo, fuge o.l. Men ofte prøver jeg å se dette på en abstrakt måte, skape en ramme som beveger seg rundt, som betrakter eller skaper et speilbilde. Disse strukturene kan generere nye strukturer hos meg.

TM: Hans faglig baserte holdning til yrket kjenner jeg meg igjen i, både som utøver og lærer. Men denne faglig baserte holdning finner vi jo hos Bach, Haydn, Mozart, Verdi, Brahms, Tsjajkovsky, Rich. Strauss, Ravel og Schostakovitsj.

KMK: Sjå spm. 4.

TAaN: Svaret kan ikke lett avvises fordi jeg mange ganger har jobbet i feltet "bruksmusikk". Jeg tenker også musikantisk i mange tilfeller, spesielt i arbeidet med musikk for amatører. Jeg har også komponert og arrangert egne eksempler til bruk i undervisning.

6. Kva av Hindemiths sjangrar har du mest sans for, eventuelt kva har gjort størst inntrykk på deg? a) orkestermusikken; b) operamusikken; c) kammermusikken.

Gjerne utdyp kvifor, om du føler for det.

MH: Vanskelig å svare, siden han nå ikke betyr noe særlig for meg. Men en gang i tida var jeg opptatt av tidlige klaververker, og også kammermusikk (op.36!) - der jeg følte et slektskap med malere som Georg Grosz og Otto Dix (som betyr mer for meg enn H's musikk).

BK: Bortsett fra operaen/symfonien *Mathis der Maler*, er det kammermusikken som har festet seg, uten at jeg hører så ofte på den. Mest interessert i strykekvartettene, som jeg hørte gjennom for mange år siden. Har dårlig peiling på hans verk, dessverre! Må selvfølgelig ha med hans *Kammermusik 1 - 7* som verk jeg husker å ha likt. Hørte på et par av dem sammen med Olav Anton Thommessen, husker jeg. Hans begeistring smittet! Kanskje jeg ville like å høre dem igjen nå i dag, for dette er lenge siden i min lyttekarriere...

GK: Opera. Her viser han en enorm ekspressivitet og en dramatisk nerve. Og mye galskap. Men også hans totale oversikt over storformen. En streng struktur mener jeg er det viktigste i å skrive opera. Hindemith er et meget godt eksempel på det. På lik linje med f.eks. Alban Berg.

TM: Foruten *Ludus Tonalis* vil jeg si at noe av Hindemiths kammermusikk (for bl.a. blåsekvintett) og noen av sonatene (for trompet, horn, tuba) har det vært nyttig å studere.

KMK: Kammermusikken har jeg veldig sans for, antagelig fordi det var den jeg i første rekke selv spilte som ung, men også orkestermusikken synes jeg er meget bra, ikke minst p.g.a. komponistens overlegne tekniske ferdigheter.

HS: Orkestermusikken.

TAaN: Kammermusikken, fordi jeg kjenner trompetsonaten godt.

7. Kvifor trur du Hindemith appellerte/appellerar til fleire komponistar, men ikkje alle?

KF: Han er noe for "tørr" og ulidenskapelig.

MH: Vanskelig å svare... Slik jeg ser det er det noe med hans systematiske (teoretiske) holdning og komposisjonstekniske konsekvens som kan føles som kunstnerisk begrensende (en "lukket" verden). Men strenghet og konsekvens er ting som jeg hos andre komponister kan verdsette høyt - så det hele koker vel ned til et spørsmål om temperament (jfr. 2.)

BK: Han appellerer sikkert fordi hans system for organisering og prioriteringer i klangmaterialet er basert på overtonekonstellasjoner. Dette virker (på meg) som en overbevisende og troverdig referanse. Men kanskje nettopp derfor er det noen som føler at han er for streng og at det låser den frie flyt av rent gestisk/musikalske idéer, som ofte trosser de samme akustiske/soniske lovmessigheter.

GK: Mange komponister har ikke sans for neoklassisisme. Etter 2. verdenskrig ble serialismen den viktigste nye retningen. Alt som har kommet i kjølvannet av dette, måten å organisere materialet på, som f.eks. spektralteknikk, har tatt en ledende plass i samtidsmusikkmiljøet. Det er skrevet veldig mye dårlig neoklassisk musikk. Mange komponister har utnyttet dette uttrykket på en lettvinnt måte. Derfor har dette både tiltrukket seg og støtt fra seg komponister. Hindemith har urettmessig fått et tørt og akademisk stempel.

TM: Dette har med musikalske røtter, faglige holdninger samt "smak & behag" å gjøre.

KMK: Det har kanskje noe med hans litt kjølige uttrykksform å gjøre - noe som vel er ganske typisk for neoklassisismen hvor man ønsker et "rent" uttrykk uten for mye svulstighet. Dermed vil musikken appellere ulikt til ulike type komponister. Jeg kan f.eks ikke tenke meg at Richard Strauss hadde stor sans for Hindemith - uten at jeg har noe som helst belegg for dette. Det er interessant at du trekker frem Mortensen, Hovland og Baden i denne sammenhengen - for deres musikk (bortsett fra Hovlands avsluttende "nyvennlighet") korresponderer veldig med Hindemiths uttrykk, ikke minst Mortensen som selv var en meget dyktig teoretiker.

LT: Han er en komponist-komponist; han har en bevisst teknikk, som er dristig og var vesentlig for mange i samtid og nær ettertid i retning av å definere en vei bort fra dur-moll-tonaliteten, uten dermed å eliminere ethvert begrep av harmoni og skjønnklang. Hos Hindemith blir atonaliteten et ytterpunkt i en skala, der enklere samklangforhold blir stående på den andre ytterlighet; altså et grep som inkluderer tonale kontraster slik overtonerekken også gjør det. Hans beskjeftigelse med overtonerekken setter ham potensielt i posisjon til å forberede en mer spektral tonalitetsforståelse. Muligens har han betydd svært mye for Fongaards tonalitetsteorier (som er vel verdt et studium, mikrofilmer av alle hans skrifter finnes på UB; og jeg tror også vi har et magasineksemplar på papir av dette på NMHs bibliotek).

TAaN: Jeg tror det er helt generelle mekanismer som gjør seg gjeldende. Noen liker slik, noen liker sånn. Jeg er også oppmerksom på de nye strømningene i Europa, som gjorde slutt på neoklassisismen som "gyldig" retning. Det er unaturlig for oss som skal uttrykke oss gjennom musikk i dag og tuftede det på Hindemiths musikk. Jeg har også en formening om at hans satsteknikk ikke har vært gjenstand for dypdykk her på berget, men kanskje vært dyrket mer i andre land?

8. Kva tykkjer du er svakheitene med Hindemiths musikk/teoriar?

KF: Det favner ikke det "skjeve", emosjonelle og fargene i musikken. Og har for stor tro på bruksmusikk.

BK: Nettopp det jeg nevnte ovenfor.

GK: Mitt inntrykk, uten at jeg overhode har studert dette godt nok, er at det rytmiske er litt for "firkantet" i forhold til mye annen samtidig musikk. Hindemith for meg fokuserer mest på intervaller og harmonikk. Da kan endel av hans kammermusikk og senere orkesterverk høres litt forutsigbar ut, slik som mange kaller det; "wrong note music"; altså en musikk som er tradisjonell, men der tonehøydene er byttet ut.

TM: For de som ikke har satt seg grundig nok inn i Hindemiths måte å tenke og formulere seg på, vil nok hans musikktenking bli oppfattet som en tvangsjakke, ikke som det det er ment å være: en faglig selvdisiplinering som frigjør det kreative og garanterer at man får det ned på notepapiret, formet og spillbart.

KMK: Dette vet jeg dessverre ikke nok om.

LT: Både teoriene og komposisjonene virker på et vis veldig tidsbegrenset.

Neoklassisisme og neoromantikk har ikke lenger gjenklang hos de fleste komponister i dag; kunstnerisk sett mangler musikken hans den pasjon som Shostakovitch og Prokofiefs musikk har; ift. Stravinsky virker musikken hans ofte traust, mer praktisk og dyktig enn utslag av inspirasjon og originalitet. Mot Bartoks musikk blekner også Hindemiths, etter mitt skjønn. Men det er ikke tvil om at den har store kvaliteter; om han ikke hevder seg i A-laget er han en sikker leder i B-sorteringen.

TAaN: Ikke nødvendigvis svakheter i den om den som underviser faget virkelig kjenner den og levendegjør den. De jeg møtte på min vei, levendegjorde Bach og Bartók og de ble noen av mine referanser.

Noko av det eg tykkjer er interessant, og noko av det eg ville prøve å avdekke i samband med dette kapitlet, er dei seinare komponistgenerasjonane si haldning til Hindemiths musikk, teoriar og ideologi. Det er interessant å sjå på dei som fekk undervisning av Mortensen, Hovland og Baden, og fekk av desse også undervisning om og deira tankar kring Hindemiths komposisjonsteknikk. Desse høyrde også til i den perioden i norsk kunstmusikk der det skjedde ei utvikling i høve tolvtonemusikken og det blei eksperimentert mykje. Det var haldningar som den fyrste generasjonen var skeptiske til, men sjølv sagt måtte godta og prøve ut sjølv. Denne "generasjonen" under dei tre etterkrigskomponistane viste større hang til å prøve ut dei nye teknikkane, også for å prøve å finne sin eigne 'tone', som generasjonen før dei gjorde i si tid, då neoklassisismen var det nye. Dei er stort sett einige om at dei ikkje føler eit kompositorisk slektskap med Hindemith, sjølv om Lasse Thoresen og Trygve Madsen snakkar om det ideologiske/idealistiske fellesskapet med Hindemith. Thoresen i samband med forholdet til overtonerekka og det filosofiske, og Madsen i forhold til den faglege haldninga til rolla som utøvar og lærar. Eg tykkjer det er interessant å sjå at ingen av dei føler eit reint kompositorisk slektskap, sjølv om dei berre har ein generasjon i mellom seg og Hindemith. Kanskje har dette med haldningane som ein ofte ser i musikkhistoria – det er ikkje nytt nok, og heller ikkje for gammalt. Det fell mellom to stolar, akkurat som tendensen er i dag i samband med at det tonale har fått ei bløming medan dodekafonien og det atonale ikkje er like attraktivt blant dei unge komponistane i dag.¹⁴²

Andre komponistar verkar meir positive i forhold til Hindemiths musikk, men ytrar at den kan vere noko for "tørr". Andre, som t.d. Kruse og Tveit, har nytta Hindemiths teoriar i praksis, og nemner Hindemith som eit slags ideal. Dei yngste komponistane i undersøkinga (Kverndokk og Aagaard-Nilsen), var den

¹⁴² Dette resonnementet er bygd på samtalar med fleire komposisjonsstudentar, og unge komponistar, og representerer også mi eiga haldning som komponist/arrangør.

generasjonen eg var mest spent på, ettersom dei viser ein tendens av korleis dei unge komponistane i dag ser på Hindemith. To komponistar gjev ikkje eit godt bilete på ein heil generasjon, men ver velviljuge nok til å kalle det ein tendens. Kverndokk har studert Hindemiths teoriar på privaten, medan Aagaard-Nilsen fekk undervisning i Hindemiths satsteknikk. Begge gjev uttrykk for at dei ikkje har studert den inngåande. Musikken har vore tilgjengeleg for dei, både som tilhøyrarar og utøvarar. I samband med den kompositoriske slektskapen er dei noko splitta. Aagaard-Nilsen er litt meir tvilande enn Kverndokk, og seier at det kan vere eit "ørlite" slektskap med tanke på at han arbeidar mykje i bruksmusikkfeltet, og tenkjer musikantisk, men at han elles ikkje har tenkt mykje på det. Kverndokk i er likskap med Hindemith oppteken av å fylgje dei klassiske former, og fyller dei med moderne tankegang. Han seier også at Hindemith har fått eit urettvist tørt og akademisk stempel, og at grunnen kan vere at serialismen var den viktigaste nye retninga etter 2. verdskrigen, og at det er skriva mykje dårleg neoklassisk musikk av komponistar som har utnytta dei neoklassiske tankane på ein for lettvinne måte. Han seier og i samband med svakheitene i Hindemiths musikk at han kanskje fokuserar mest på det melodiske og harmoniske, slik at det rytmiske kjem i andre rekke, og fell mest på tradisjonell rytmikk.

Ein kan få mange forskjellige resultat om ein byrjar å analysere intervjuet. Eg vil ikkje utføre ei grundigare analyse, men berre mot det som kan koplast opp mot våre tre norske etterkrigskomponistar; Mortensen, Hovland og Baden. Det ein kan sjå er at det arbeidet og den iveren desse tre hadde for komposisjonsfaget smitta over på dei komande generasjonane, og smittefaren verkar framleis ikkje vere over. Om ikkje desse hadde engasjert seg og undervist om Hindemiths teoriar, ville ikkje neste generasjon fått same slag undervisning, og retninga kunne gått ei heilt anna. Ein kan sjølv sagt spekulere i om dei unge komponistane då hadde fått undervisning om

Hindemith frå andre stader, men poenget hadde vore det same; dei fekk det, og det har på ein eller annan måte prega dei om det er i haldningar eller reint musikalsk. Slik sett kan ein seie at Hindemith ikkje berre har hatt påverknad hjå etterkrigskomponistane, men også direkte eller indirekte til komande generasjonar. Her kan ein sjølv sagt snakka om gradar av påverknad, og då er det på sin plass å påpeike at påverknaden sjølv sagt var størst då straumane var nye, og det var desse straumane m.a. Mortensen, Hovland og Baden fekk oppleve og tok til seg.

5. Analysar

For å sjå om dei norske etterkrigskomponistane har nytta Hindemithske trekk i musikken, har eg analysert nokre delar av eit utvald verk frå kvar komponist. Verka er henta frå den aktuelle perioden dei var interesserte i Hindemith og neoklassisismen. Dei tre verka er:

- Finn Mortensen: *Symfoni nr. 1, op. 5*
- Egil Hovland: *Suite for fløyte og klaver, op. 15*
- Conrad Baden: *Symfoni nr. 1, op. 34*

Desse har eg analysert på ymse hald, men sjølvsagt ikkje heile verka. Det ville gjere eit altfor stort omfang. Utgangspunkta for analysane er nokre av Hindemiths analysereiskapar som er presenterte i *Unterweisung im Tonsatz*. Her igjen kan eg ikkje nytte alle reiskapane, då det også ville utgjere for mykje arbeid og plass i høve omfanget på oppgåva. Likevel har eg velt desse reiskapane:

- Akkordtabell og harmonisk profil¹⁴³
- Rekkefølge av grunntonar/trinngang¹⁴⁴
- Form og tonalitet i ein sats¹⁴⁵

Eg har også samanlikna enkelte dømer med Hindemiths eigne verk, og valde i det høve to verk av Hindemith for å samanlikne med dei utvalde norske verka:

- *Symfoni "Mathis der Maler" (1934)*
- *Sonate for fløyte og klaver (1936)*

Begge verka er henta frå Hindemiths siste periode, då han hadde funne uttrykket sitt, og nytta teoriane sine i praksis, og er då relevante i samband med samanlikning.

¹⁴³ På tysk/engelsk: Gefälle/Table of Chord-Groups & fluctuation

¹⁴⁴ På tysk/engelsk: Stufengang/Step-progression

¹⁴⁵ Denne er i slekt med førre, men får ikkje mykje rom i *Unterweisung im Tonsatz*. Det er derimot viktig i mine auge å sjå på likevel, då Hindemith og dei andre neoklassikarane nettopp tok utgangspunkt i dei klassiske/barokke formane.

Symfoni Mathis der Maler nyttar eg sjølv sagt i samanlikning med Mortensens og Badens symfoniar, medan *Fløytesonaten* var meint å nyttast som samanlikning mot Hovlands *Suite for fløyte og klaver, op. 15*. Eg seier "var meint" ettersom eg utover arbeidet med samanlikningane ikkje fann nok likskapar til å i det heile kunne nytte den som samanlikning. Det er ingen andre verk for fløyte og klaver av Hindemith som kan eigne seg for samanlikning, og heller ingen andre suitar. Dette kjem eg til seinare.

Før eg presenterar analysane vil eg grunnleggje for vala av analysereiskapar. Aller fyrst vil eg påpeike at Hindemith sjølv seier at nokre av teoriene hans kan tolkast ulikt. Om ein nyttar analysereiskapane slik det stend skildra i *Unterweisung im Tonsatz*, kan ein likevel ende opp med andre resultat enn andre – og han held fram: "There is no harm in that."¹⁴⁶. Undervegs i analysane har ein ofte fleire val, og ut frå desse vala, kan ein ende opp med forskjellige resultat. Dette har med korleis ein les notane, og korleis ein tolkar musikken. Dette ser han på som ei styrke, då det individuelle tolkingsgrunnlaget er bevart – me høyrer ting forskjellig, og tolkar ting difor forskjellig.

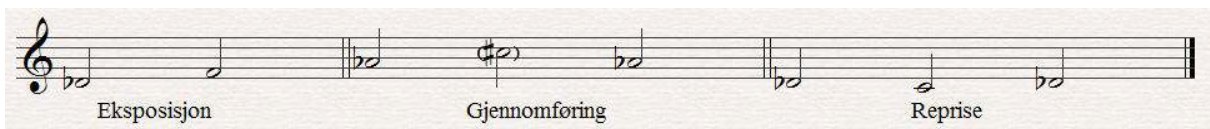
Når det gjeld det fyrste punktet, akkordtabell og harmonisk profil, vil eg med dette sjå på korleis komponistane føreheld seg mot Hindemiths teoriar om akkordprogresjonar, spenning og avspenning mellom akkordane, og mot Hindemiths akkordtabell. Slik vil eg sjå korleis komponistane held seg i samband med akkordgruppene, og om dei gjer progresjonane slik Hindemith føreslår. På denne måten kan eg ikkje stadfeste at dei har fylgd Hindemiths teoriar, men ein ser ein tendens. Rekkefølge av grunntonar/trinngang vil eg nytte for å finne ein

¹⁴⁶ Hindemith 1970, s. 202

melodisk og harmonisk tonalitet. Denne har eg nytta særskild til dette, då det er vanskeleg å prove noko med analysereiskapar som til dømes *Sekundgang*. Med form og tonalitet vil eg sjå det overordna og korleis dei tenkjer i ein større samanheng. Tonalitetane i større samanheng har eg funne ved å slå saman desse rekkefølgjene av grunntonar. Desse vel eg å ikkje ha med i oppgåva, då det er mange titals sider med notat, og det viktigaste er å sjå den tonale samanhengen i eit større format.

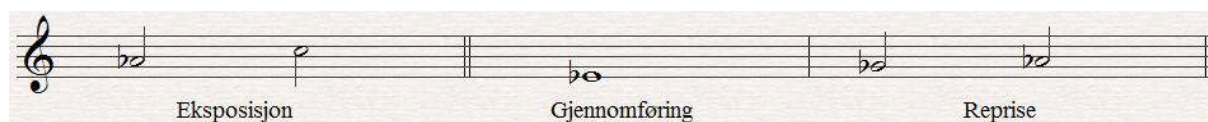
5.1. Mortensens Symfoni nr. 1, op. 5

Formalt sett har eg valt å sjå på dei to fyrste satsane som er i sonatesatsform.¹⁴⁷



Den fyrste satsen er oppbygd i klassisk sonatesats utan innleiing og coda. Tonika er Dess, som han oppskriftsmessig nyttar i både eksposisjon og reprise. Eksposisjonen og replisen er derimot ikkje like i oppbygging, og modulerar annleis. Dette er heller ikkje uvanleg. Til dømes er både hovud- og sidetema i same tonalitet i replisen, i motsetnad til i eksposisjonen der sidetemaet tonalt sett er i nær slekt med hovudtemaet. Ein ser også at han nyttar tonane i ein broten Dess-durtreklang som tonalitetar frå eksposisjonen til og med gjennomføringsdelen. Replisen er innom C (dominantens mediant) som ein slags harmonisk leietone, før den avsluttar i tonika. Gjennomføringsdelen byrjar med Ass som sentraltone, men modulerar til Ciss og tilbake att til Ass. Ciss er einharmonisk med Dess og kan difor tolkast som subdominant til Ass. Ein ser at hovudtonaliteten i satsen er Dess. Lat oss sjå på same måte på den andre satsen:

¹⁴⁷ Sjå i delkapitlet over for å sjå korleis eg har funne tonalitetane. Det same gjeld dei komande døma på tonalitetar.



Også her har Mortensen ei klassisk sonatesatsform. Ein ser fleire likskapar med fyrste sats. I eksposisjonen vekslar han frå tonika (Ass) til tonikas mediant (C). Også i gjennomføringsdelen modulerar han til tonikas dominant (Ess). I reprisen gjer han mykje av det same som i fyrste sats. Derimot er han her innom subdominantens subdominant (Gess) før han avsluttar i tonika. På same måte som fyrste sats nyttar han ein broten durakkord, her Ass, som tonalitetar frå eksposisjonen til gjennomføringa.

Eg vil sjå nærare på den harmoniske profilen på eit utdrag frå den tredje satsen. Eg har henta utdraget frå ein av dei stadane i satsen det let mest homofont, og det er mellom anna der sidetemaet byrjar:¹⁴⁸



For å repetere litt om bruken av desse tala og romartala, er det eigentleg ganske kort sagt: dess høgare tal, dess større spenning i akkorden.¹⁴⁹ Noko av det interessante med dette utdraget er at komponisten er over akkordgruppe III berre ein gong, og det er i neste siste akkord. I den siste akkorden byrjar sidetemaet på ny, så den tel

¹⁴⁸ I Hindemiths analysar er denne metoden kalla for *Gefälle*, eller harmonisk profil som me har nytta som det norske omgrepet for det. For å spare litt plass, og gjere analysen meir oversiktleg, har eg fjerna dei taktane der det ligg sameleis liggetonar som i førre takt. Analysen ville stått som den same uansett. Partituret er gjort om til piano av forfattaren. Utdraget er frå F-17 (bokstav F, takt 17).

¹⁴⁹ Sjå kapitlet om *Unterweisung im Tonsatz*.

som den fyrste i neste temarunde. Ein ser også at han i dette utdraget nyttar ein G-tonalitet, der han byrjar og sluttar i tonika (I/1), noko som er ganske typisk for fritonal musikk.¹⁵⁰ Hindemith meinte at bruken av desse akkordane skulle på ein måte skildre ein harmonisk dynamikk; ei sakte auke av spenningsnivå gjev eit sakte crescendo, og omvendt. Han seier også at ein skal passe seg for bruken av akkordane i gruppe V og VI, noko Mortensen i alle høve gjer. Ein ser også at det verkar å vere ei medvite bølging i dynamikken, med små endringar av gongen – med unntak frå nest siste akkorden. Han held seg altså innanfor eit relativt lågt spenningsnivå, men majoriteten av akkordane er frå akkordgruppe III. Alt dette kan tale for at Mortensen hadde eit medvite forhold til bruk av akkordgruppene til Hindemith, men prøvar det ikkje.

5.2. Hovlands Suite for fløyte og klaver, op. 15

Det var *Suite for fløyte og klaver, op. 15* som viste ei endring i Hovlands musikkstil i 1950. Den byggjer på kvarten (forstørra/rein) og sekunden (store/små) både melodisk og harmonisk. Kvartakkordar gjev hovudintrykket, med unntak frå den tredje satsen som kanskje er eit "etterheng" frå epoken før, med eit noko nasjonalromantisk preg. Verket vart fyrst framført på den nordiske konservatoriefesten i København i 1951, og vart godt motteke.¹⁵¹

Lat oss sjå litt på den harmoniske profilen:

¹⁵⁰ Dette lærte me i faget Fritonal Sats under lærar Trygve Madsen. Ein liten digresjon i den samanheng: Madsen uttalte til meg før ei av førelesingane at faget Fritonal Sats er takka vere Paul Hindemith.

¹⁵¹ Johannesen 1974, s. 28. Siste setninga har Herresthal sjølv hald frå Berlingske Tidende, 22. og 23.10 1951.

Dette dømet er henta frå byrjinga av den fyrste satsen. Her ser me at Hovland nyttar berre to akkordgrupper, III og IV, med unntak frå siste akkorden. Hindemith nemner desse to akkordgruppene for ei isolert gruppe av akkordar som i den konvensjonelle akkordteorien som berre vert nytta her og der.¹⁵² Han sjølv nytta desse akkordgruppene ofte, og ein kan då seie at den hyppige bruken av desse kan vere eit tiltak for å nettopp gå utanfor den konvensjonelle akkordbruken, og gjere desse til like gyldige akkordar som dei "konvensjonelle". Slik sett er det også interessant å sjå korleis dei unge norske komponistane nyttar desse akkordgruppene. I dømet over er det tydeleg at Hovland held seg innanfor desse gruppene, og utøvar spenning/avspenning på ein forsiktig måte.

I dette dømet som er henta frå tredje sats, ser me noko av det same, men ikkje like klårt som i førre. Likevel kan me sjå at Hovland også her nyttar spenning/avspenning i akkordprogresjonen, men ikkje med like små hopp i spenningsnivået. Her hoppar han faktisk i eit tilfelle frå I/2 til V, om ein tolkar meloditonen med i akkorden. Det

¹⁵² Hindemith 1970, s. 106

verkar ikkje som om Hovland i dette tilfellet har nytta seg av Hindemiths teoriar kring det med akkordar, dette til trass for at han nyttar mykje kvartharmonikk i forskjellige variantar. Det var jo ganske typisk for Hindemith, men er vel meir eit neoklassisk trekk enn Hindemithsk. Kvartakkordane er her i to grupper; med reine kvartar og kvart med tritonus. Ifølgje Hindemiths *Rekke II* er kvarten eit harmonisk sterkt intervall, medan tritonusen kjem i ei særstilling. Det interessante er at den likevel vert skriven som forstørra kvart, og kan då karakteriserast som kvartakkord. Eg vil då driste meg til å kalle den for forstørra kvartakkord. Kvartakkorden kjem tydeleg til sin rett når ein høyrer Hindemiths musikk, men då hovudsakleg i rein form og ikkje forstørra. Den forstørra kvartakkorden er meir karakteristisk for t.d. Olivier Messiaen, som var ein fransk organist og komponist. Kva samband det var mellom Hovland og kollega Messiaen veit eg ikkje – og vil eg heller ikkje gå nærare inn på i denne oppgåva. Men at dei norske komponistane henta mange impulsar frå Frankrike, er inga løyndom – sjølv om desse hovudsakleg studerte hjå Nadia Boulanger og fransk neoklassisisme.¹⁵³

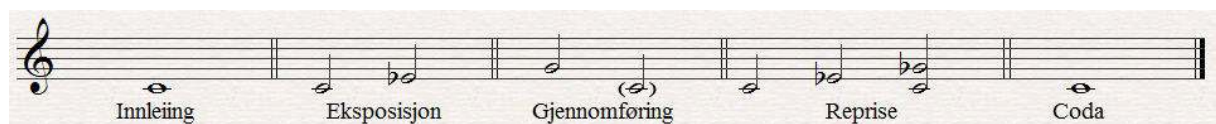
Å samanlikne Hovlands *Suite for fløyte og klaver* med Hindemiths *Fløytesonate* er ikkje like sjølvsagt som å kople *Symfoni Mathis der Maler* opp mot Mortensen og Badens symfoniar. For det fyrste er det snakk om skilnaden mellom ein suite og ei sonate, som er sopass stor at det ikkje stend til samanlikning. Hindemith skreiv også to suitar, men dei er også forskjellige både seg i mellom, og opp mot Hovland. Dei er dessutan skrivne forskjellig – ein for piano og ein for kammerorkester. Den for kammerorkester er basert på den franske barokke suiten, med dei dansane som høyrer til denne. Slik er det ikkje med Hovlands suite. Den er ei samling av fire satsar som er uavhengige av andre verk, og er heller ikkje til å danse til (skulle likt å sjå nokon prøve seg på pardans til den andre satsen, "Dialog"). Formalt sett vert det

¹⁵³ Vollsnes, s. 105.

altså vanskeleg å samanlikne ein sonate med ein suite, ettersom Hindemiths sonate fylgjer dei meir standardiserte sonateformene med tre satsar i satsrekkefølga SLS (snøgg – langsam - snøgg). Det er ikkje langt frå det som skjer i Hovlands suite heller, der satstempoa er SLLS. I tillegg endar alle satsane i dur, noko som oftast er tilfelle i Hindemiths komposisjonar, og også i fløytesonaten. Då dette er det næraste eg kjem ei samanlikning mellom verk for fløyte og piano av dei to komponistane, vil eg ikkje foreta ei vidare samanlikning mellom desse verka, og la det førre tale for saka aleine.

5.3. *Badens Symfoni nr. 1, op. 34*

Tonalitetane i den fyrste satsen ser slik ut:



Som ein ser her er C hovudtonaliteten i satsen. Ein ser også den symmetriske oppbygginga av tonalitetar; fyrst ein broten C-molltreklang frå innleiing til og med gjennomføring, og deretter ein broten diminuert C-molltreklang i reprisen. Gjennomføringsdelen har tonaliteten til tonikas dominant, og ein kan byrje å trekkje parallellar til Mortensens *Symfoni nr. 1*, og Hindemiths *Mathis der Maler* og *Fløytesonate*. For å ta *Mathis der Maler* fyrst så ser eg nokre likskapar, men også skilnadar. Likskapane er at satsen byrjar og sluttar i same tonalitet, og at begge nyttar tonikas tritonus som ein tonalitet. Skilnaden er derimot at gjennomføringsdelen i *Mathis der Maler* ikkje nyttar tonikas dominant. Men dette var det også symbolske grunnar til. I samband med både Mortensens *Symfoni nr. 1* og Hindemiths *Fløytesonate* er der ei klår bruk av tonalitetar, med brotne treklantar og gjennomføringsdelen i tonikas dominant. Eg hadde nok funne ein del likskapar om eg hadde gjort det same mot ein Beethoven-symfoni, så å linke dette mot ei Hindemith-påverknad vert for tynt, men det seier at dei norske komponistane var

klar over bruken av ei sonatesatsform og tonalitetane mellom dei. Dette er tankar neoklassikarane tok opp att, og kan seie oss at det er dei neoklassiske og klassiske komponistane dei såg til i samband med form i desse verka, og ikkje seinromantikken og ekspresjonismen.

På same måte som hjå dei to andre nordmennene, vil eg sjå på den harmoniske profilen. Frå Badens symfoni har eg teke ut eit interessant døme på ein akkordprogresjon som på ein måte er vakker og enkel, men som har sterke dissonansar og er polyakkordisk.¹⁵⁴

Ein ser ein del likskapar mellom Mortensen og Baden. Til dømes er det lite krumspring mellom akkordgruppene, og ein får ei svak bølging mellom akkordane. Likevel er det Baden jamt over høgare oppe på Hindemiths tabell for akkordgrupper, med akkordgruppe IV representert heile sju gongar. På same måte som Mortensen er likevel akkordgruppe III mest nytta. Og likskapane med denne bruken av gruppe III og IV finnast hjå Hovland i byrjinga av fyrste sats, berre at han har ei motsett kurve, med flest frå akkordgruppe IV. Polyakkordikken går att i heile dette utdraget, og fleire stadar i satsen, men eg kan forklare til dømes dei tre fyrste taktane. I den fyrste takta er det ein slags F-dur og ein A-dur samstundes, i andre takta ein B^b-dur og F-dur, i den tredje er der berre ein Cadd⁹ og i fjerde A^{b7} og deretter A^bmaj⁷, for å kome

¹⁵⁴ Utdraget er henta frå partiturtal 8 frå fyrste sats. På same måte som med Mortensens symfoni har eg nytta dei same analysemetodane og sjølv skrive om partituret til piano.

med eit døme. Polyakkordikk er på same måte som kvartharmonikk ikkje eit særeige trekk for berre Hindemith, men ein teknikk som er nytta på kryss av sjangrar.

I samband med bruken av akkordgruppene, og korleis desse er sett saman, ser eg på same måte som med Mortensen og hans symfoni at Baden verkar å ha eit medvite forhold til å setje saman akkordprogresjonar med akkordgruppene i bakhand, men det provar ingenting.

6. Konklusjon

Problemstillinga handlar om Paul Hindemiths påverknad på norske etterkrigskomponistar, og korleis denne kjem til uttrykk i musikken. Svaret er fasettert, og på inga måte eintydig. Eg vil fyrst oppsummere kvar av dei tre komponistane, og deretter samanfatte alle tre, før eg oppsummerar etter dei tre påverknadane.

Finn Mortensen hadde ei periode frå kring 1950 som av Nesheim vert kalla "Hindemith-påvirkning". Symfonien er det siste verket Mortensen komponerte i denne perioden. Grunnen til at han kom inn på Hindemith-stilen, var at han, som mange andre unge norske komponistar ville finne andre uttrykksformer enn dei folkemusikkinspirerte. Eit lite paradoks er det vel ettersom Hindemith baserte mykje av det tematiske på tyske folkemelodiar. Men likevel er teoriane hans frigjorde frå folkemusikk, så dei stend for seg sjølve. Som Hindemith var også Mortensen innom fleire stilartar, sjølv om Hindemith hadde ei motsett kurve enn Mortensen, og fann tidleg eit konsolidert uttrykk. Reimar Riefling trakk parallellar frå Mortensen til Hindemith allereie i sonatinane, som var av Mortensens fyrste verk – både musikalsk, satsteknisk og teoretisk. Det er nok ikkje tilfeldig, ettersom Mortensen allereie då var godt kjend med stoffet i Hindemiths teoriverk *Unterweisung im Tonsatz*. I tillegg fylgjer alle dei fem fyrste opusa utan unntak dei klassiske formprinsippa, noko Hindemith tykte var eit viktig moment for å gje komposisjonen eit solid fundament. Han nytta som Hindemith tonale sentra, med hierarkiske slektskapsforhold i relasjon til ein sentraltone, for å kunne sleppe dur- og molltonaliteten. Ingen av komposisjonane hans er heller skrivi med faste forteikn, noko heller ikkje Hindemith gjorde i særskild grad. Men det treng ikkje vere utruleg,

då det både var og er vanleg i fritonal komposisjon. Eg får inntrykk av at Mortensen har sans for system, tal og teori, som også Hindemith hadde. Slik sett var vel *Unterweisung im Tonsatz* ei bok som passa han godt. Han blei ikkje verande i Hindemith-stilen lenge, men hadde heller ingen brå overgong. Men framleis fylgde han straumane i Europa, om enn ikkje alltid like heilhjarta. Han forlét ikkje det tonale heilt, trass at han komponerte i tolvtonestil, noko han også har til felles med Hindemith, utan at det seier oss nemneverdig. Han sette seg òg inn i strengare tolvtoneteknikk, men kjende seg ikkje komfortabel med det. Nesheim nemner også at Hindemiths teknikkar og neoklassisk musikk danna arbeidsgrunnlaget for Mortensen, men dette såg han sjølv bort frå då han byrja å sjå inn i tolvtoneverda. Eit anna likskapstrekk dei har er at dei begge er opptekne av og engasjerte i musikklivet. Mortensen til dømes gjennom ISCM og fleire verv i andre musikkrelaterte område, og Hindemith i det pedagogiske, bruksmusikken og teoretisk. Mortensen sjølv har òg uttala at Hindemith og Schönberg hadde påverknad på han i denne perioden. Og eit faktum som talar for seg sjølv; Mortensens utgåve av *Unterweisung im Tonsatz* var særsliten, og full av understrekingar og kommentarar. Ut frå analysane kan me lese at han nytta mange av dei prinsippa Hindemith sette høgt, som til dømes eit slektskapsforhold mellom tonalitetar i eller mellom satsar. Også analysane av den harmoniske profilen seier oss at han har hatt eit medvite forhold til det med å skape ein balansert akkordprogresjon, og held seg innanfor Hindemith anbefalingar.

Egil Hovland hadde i likskap med Mortensen ei periode då han komponerte med førebilete i neoklassisismen. Sjølv om Hovland musikalsk sett såg mest opp til Bartók, var han også oppteken av Hindemith. Det seier han sjølv i ein samtale med Geir Harald Johannessen, forfattaren av Hovlands biografi. Hovland synte òg engasjement kring Hindemith ved å til dømes kåsere i radioen og skrive ein artikkel om komponisten i Programbladet. Det var også eit viktig, og retningsgjevande

augeblink då han overvar Hindemiths opera *Mathis der Maler*, og i fylgje Johannessen var dette ein augneblink Hovland ikkje skulle gløyme. Det at Hovland reiste til Colmar og vitja Isenheim-altaret i 1958, åtte år etter han hadde høyrte *Mathis der Maler*, kan vitne om at han framleis tenkte på denne operaen som ei verk som tydde noko for han. Han seier også i intervjuet eg hadde med han at ein ting Hindemith og han sjølv hadde til felles var å "slåss" med musikken som våpen. Hovland hadde eit eksemplar av Hindemiths læreverk *Unterweisung im Tonsatz*, og studerte dette. Men Hovland vart heller ikkje verande lenge i den neoklassiske leir. Han fann sitt endelege uttrykk gjennom tolvtonemusikken, men heldt seg stort sett innanfor det tonale. Kring 1970 gjorde han om på stilen og komponerte enklare og meir tonalt, for å nå fram til lyttarane. Dette er også noko Hindemith gjorde til ei fanesak – musikk for folket, utan å senke den kunstariske kvaliteten. Men å kalle dette for påverknad verkar for meg drygt, og eg velgjer å sjå på denne overgangen som eit personleg val, utløyst av faktorar kring han i samtida. Ut frå analysane kan eg sjå nokre samanliknande aspekt, men ikkje like mange som hjå Mortensen. For det fyrste verkar ikkje Hovlands *Suite for fløyte og klaver, op. 15* å vere eit verk i ein rein stil. Den har trekk frå fleire leirar; m.a. impresjonisme, neoklassisisme og norsk musikk. Det kan tale for det som faktisk også var tilfellet – at Hovland var i ein overgangsfase. At han i fyrste sats nyttar berre akkordar frå Hindemiths akkordgruppe III og IV på ein fin måte, kan vitne om at han har teke med seg teoriane, men nyttar dei ikkje konsekvent innanfor eit og same stykke, som det andre dømet viste oss. Det er heller ikkje lett å samanlikne suiten med andre verk av Hindemith, ettersom det næraste eg kjem er Hindemiths *Fløytesonate* frå 1936. Denne er av ein sopass forskjellig karakter at eg ikkje ville nytte den som samanlikningsgrunnlag. Eg fann nokre tilfeller av det som kan vere symbolikk, noko Hindemith også nytta i ganske stort omfang, men dette kan heller ikkje knytast direkte mot Hindemith, då symbolikk og til dømes affektlera er omgrep som går så langt tilbake som til barokken. Av dei tre

komponistane eg har sett på, verkar Hovland å vere den som blei minst påverka av Hindemith, musikalsk sett.

Conrad Baden har i fleire intervju og sjølv skrive om si begeistring for Hindemith. Han viser allereie på 1930-talet engasjement kring omgrepet som Hindemith gjorde levande; *Neue Sachlichkeit*, som skulle verte eit viktig omgrep innanfor den norske kyrkjemusikken. Dei unge organistane tok eit oppgjær mot generasjonen over, med impulsar frå mellom andre Hindemith og "klassisismens strenge krav til objektivitet og saklighet"¹⁵⁵. Det var ikkje berre dette som kom frå Hindemith som skulle påverke dei norske kyrkjemusikarane. Etter kvart vart også Hindemiths tankar om *Gebrauchsmusik*, musikk som skulle gjerast tilgjengeleg for både lyttaren og amatørmusikaren, i tråd med det mange ville nytte i dei kyrkjemusikalske krinsane. Men det var hovudsakleg frå kring 1950 han byrja på orkesterverka, og heldt seg som Hindemith til strenge formskjema. Han har nok fått med seg ein del av Hindemiths filosofiar; objektivitet, linearitet, form og tonalitet er nokre stikkord. I lys av at han var kyrkjemusikar, er det interessant å sjå hans hang til å ta opp att ideal frå barokken, noko Hindemith også gjorde mykje, og musikken til sistnemnde vert fleire stadar karakterisert som neobarokk i stil. I forhold til Mortensen verkar det også som om Baden var tryggare i denne stilen på denne tida. Han utnyttar sonatesatsforma på ein friare måte enn Mortensen, men han var jo også betydeleg eldre og meir erfaren. Eg høyrer også likskapar mellom Badens symfoni og Hindemiths *Mathis der Maler*, som eg har drøfta litt tidlegare. Forholdet mellom tonalitetane i sonatesatsforma trekkjer fleire parallellar både til Hindemiths *Mathis der Maler* (tritonusforhold) og til *Fløytesonaten* som også har gjennomføringsdelen i tonikas dominant. Det at eg har nytta Hindemiths analysar for å finne tonalitetane i stykka er også interessant. For den klare tonalitetsoppbygginga er ryddig og ikkje tilfeldig, og viser i det minste at

¹⁵⁵ Viser til tidlegare utsegn frå Conrad Baden i kapittel 3.3.1.

Hindemiths analysemetode fungerer. I beste fall seier den noko om at Baden nytta prinsippa for å stadfeste tonalitetane i ein sats. Den harmoniske profilen er derimot meir interessant. Frå det utdraget eg har plukka ut ser ein at Baden held seg i tråd med det Hindemith seier om å nytte akkordgrupper i oppbygging av ein akkordprogresjon. Men om dette er Badens eigne oppfatning av akkordar som går godt saman i ein progresjon, eller om det er inspirert av Hindemiths teoriar, er vanskelegare å svare på.

Eg vil oppsummere dei likskapane og ulikskapane dei tre komponistane har i samband med Hindemith. Det er naturleg å byrje ved byrjinga, og grunnen til at dei tre komponistane ville utforske mellom anna Hindemith og neoklassisismen, må sjåast i lys av behovet for ein nyare stil. Okkupasjonen av Noreg var over for nokre år sidan, og det norske var blitt ettertrykkeleg dyrka. Ein trengde nye impulsar. Dette fann dei ikkje berre hjå Hindemith, og sanninga er at dei aller fleste norske komponistane såg andre vegar, som mot Frankrike og Nadia Boulanger. Men poenget er at desse tre såg mot mellom andre Hindemith. Dei har også plukka opp ideal som ein kan kalle for vedlegg til neoklassisismen; ny-saklegheit, strengare musikalske formar, objektivitet og *Gebrauchsmusik*. Det var særskild Hindemith som var eksponent for mange av desse ideane, så ei viss ære kan me her kreditere han. Vidare ser me at ingen av desse tre blei verande på dette steget, og fann nye vegar å gå. Kvifor er vanskeleg å gje eit eintydig svar på, men ein god del av svaret vil eg tru ligg i at dei følte at dei måtte fylgje med i dei nye retningane som stadig oppstod utover det 20. hundreåret. Særskild galdt dette dei to yngste komponistane, Mortensen og Hovland, som naturlegvis ikkje ville hamne i "bakleksa".

Til slutt vil eg oppsummere dei tre påverknadane eg har konsentrert meg om. At **media og konsertar** har hatt noko å seie, vil eg påstå er sjølv sagt, men ikkje i størst grad. Dei norske komponistane var flittige konsertgjengarar, og desse tre var også interesserte i det som måtte kome av ny musikk. Eg har sterkare tvil til om dei har teke til seg dei kritikkane av Hindemith som fann stad, korkje i negativ eller positiv forstand. Men det at Hindemith ofte stod på programmet vitnar om ein popularitet, og det kan ha smitta. Når det gjeld **musikken og ideologien** er dette aspekt som er vanskelege å prove, anna enn det som allereie er nedskrive eller sagt frå før. Eg har samanlikna Mortensen og Baden sine symfoniar mot Hindemiths *Symfoni Mathis der Maler*, og funne nokre likskapar som kan vitne om at dei i alle høve har fått med seg musikken og/eller studert partituret. I Mortensens symfoni er der påfallande mange likskapar, som eg har byrja å tvile på er tilfeldige; tempi mellom satsane, rytmikk, og enkelte stadar tonalitet. Hjø Baden er det ikkje like påfallande, men så var han også ein meir mogen komponist, og hadde nok eit sterkare personleg uttrykk som han tok med seg inn i nye sjangrar. Hovland berre snakkar om si beundring av Hindemith, men framhevar også andre komponistar. Det har generelt sett vore vanskelegare å finne Hindemithske trekk i Hovlands musikk. Korleis ideologien til Hindemith har kome til syne har eg allereie snakka mykje om før i konklusjonen, med ny-saklegheit, *Gebrauchsmusik*, engasjement til samtida og kunsten og objektivitet. I og med at **teorien og lærebøkene** til Hindemith er grunnelementa i hans eigen musikk, er det mykje av det som allereie er sagt som høyrer til under denne påverknaden også. *Unterweisung im Tonsatz* var ikkje ei ny bok då våre tre nordmenn byrja å komponere i neoklassisk stil. Boka var ikkje lenger nyhende, men den var nok vanskeleg (om ikkje umogleg, med tanke på nazistane sitt syn på Hindemith) å få tak i i Noreg under krigen. Det kan vere ein teori på kvifor dei tre ikkje var lenge innom den neoklassiske stasjonen.

Alt i alt kan eg ikkje på grunnlag av dette gje eit eintydig svar på at Hindemith-påverknaden kom til uttrykk i musikken til Mortensen, Hovland og Baden. Det er, som eg skriv innleiingsvis i konklusjonen, eit fasettert bilete som ikkje kan sjåast på svart/kvitt. For å setje det i eit i denne samanhengen nært perspektiv; ein kan seie at Hindemith er ei vidareføring av mellom andre Reger og Brahms, men det rettaste er nok å seie at Hindemith er Hindemith. Slik må ein også sjå på dei norske komponistane sitt forhold til Hindemith.

Kjelder og referansar

Baden, Conrad. 1952. *Symfoni nr. 1, op. 34*. Oslo: Musikkinformasjonssenteret.

Baden, Torkil Olav. 1977. *Conrad Badens komposisjoner*. Oslo:

Magistergradsavhandling ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Bent, Ian. 2001: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. S. Sadie and J. Tyrrell). London.

Bjerkestrand, Nils E. 1998:4. *Om satsteknikken i Paul Hindemiths musikk*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.

Dearling, Celia & Dearling, Robert. 1979. *Musikkens verd å vite*. Norsk redaktør Ivar Folgerø. Oversatt av Geir Bonde. Oslo: Dreyers Musikkbibliotek.

Dufourcq, Norbert (red.). 1965:2. *Musik II. Dens skabere, instrumenter og værker*. Libraire Larousse. Odense: Skandinavisk Bogforlag A/S.

Herresthal, Harald. 1971-1972. *Conrad Baden. Kirkemusikeren og komponisten*. Oslo. Bilag til Norsk musikk Tidsskrift 1971, nr. 2, 3 og 4, og 1972 nr. 1.

Herresthal, Harald. 1994. *Egil Hovland. Et liv med musikk*. Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.

Hindemith, Paul. 1942. *The Craft of Musical Composition. Book 1: Theory*. Fourth Edition (1970). London: Schott & Co., Ltd.

Hindemith, Paul. 1949. Oversatt av Gurvin, Olav (1953). *Harmonilære*. Drammen/Oslo: Harald Lyche & Co.s Musikkforlag.

Hindemith, Paul. 1984. *Mathis der Maler. Symphony*. London: Ernst Eulenburg & Co GmbH.

- Hindemith, Paul. 1948. *Sonate für Flöte und Klavier*. Mainz/Leipzig: B. Schott's Söhne.
- Hovland, Egil. 1964. *Månedens komponist: Paul Hindemith*. Programbladet, mars 1964.
- Hovland, Egil. 1966. *Suite for flute and piano, op. 15*. Oslo: Norsk Musikkforlag.
- Huldt-Nystrøm, Hampus. 1969. *Fra munkekor til symfoniorkester*. Oslo: Filharmonisk Selskap.
- Johannesen, Geir H. 1999. *Egil Hovland. Englene danser på tangentene*. Oslo: Lunde Forlag.
- Johannesen, Kjell B. (red.) 1974. *Festskrift til Egil Hovland på 50-årsdagen*. Fredrikstad: CAL Trykk.
- Mortensen, Finn. 1978. *Symphony No. I. Op. 5. Score*. Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.
- Nesheim, Elef. 2001. *Modernismens døråpner i Norge. Finn Mortensens musikk i lys av etterkrigsmodernismen*. Oslo: NMHs skriftserie.
- Neumeyer, David Paul. 1976. *Counterpoint and pitch structure in the early music of Hindemith*. Ph.D. Music. Yale University.
- Utan forfatter. 2002. *Paul Hindemith. Gesamtverzeichnis seiner Werke*. Mainz: Schott.
- Vollsnes, Arvid (hovudred.). 2000:4. *Norges musikkhistorie. 1914-50 Inn i mediealderen*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Vollsnes, Arvid (hovudred.). 2001:5. *Norges musikkhistorie. 1950-2000 Modernisme og mangfold*. Oslo: Aschehoug & Co.

Referanseinnspelningar:

Hindemith, Paul. 1995. *Symphonie Mathis der Maler*. Berlin Philharmoniker & Claudio Abbado. Deutsche Grammophon (447 389-2).

Hindemith, Paul. 2004. *Flute panorama*. Sophie Cherrier (fl) & Laurent Cabasso (piano). Skarbo (4039).

Mortensen, Finn. 1988. *Symphony no. 1; Wind Quintet; Suite for Wind Quintet*. Oslo Filharmoniske Orkester & Mariss Jansons. Aurora (NCDB4935).

Hovland, Egil. 1972. *Contemporary Music From Norway*. Per Øien (fl) & Eva Knardal (piano). Philips (6507020)

Baden, Conrad. 1959. Konsertopptak frå Dat til CD. Filharmonisk Selskaps Orkester & Odd Grüner-Hegge. MIC (Dat-8).

Andre kjelder

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (PC-versjon)

Internettkjelder

http://pluto.no/KulturSpeilet/faste/hindemith_uroppf.html (pr. 24.5.2006)

<http://www.ballade.no/symfoni/kontakt.nsf/pub/per2000082309103053900663>
(pr.4.10.2007)

<http://wc10.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&token=&sql=42:30197> (pr. 12.10.2007)