

Ideer om transcendens og forløsning i  
Gerhard Schjelderups verker

Marius Berg

Institutt for musikkvitenskap,

Humanistisk fakultet,

Universitetet i Oslo

2. mai 2014



# Forord

Selv om det alltid kommer først er forord gjerne det som skrives til slutt - så også her. Etter arbeidet med denne oppgaven føles det også tilfredsstillende og helt på sin plass å vende tilbake til startpunktet. *Per asper ad astra* - gjennom motgang har jeg kjempet for å nå til stjernene, og nå står jeg her ved begynnelsen og ser sirkelen sluttet. To år med et spennende masterprosjekt kulminerer altså med et forord. Forhåpentligvis vil også denne oppgaven selv utgjøre et forord - jeg vet foreløpig ikke til hva, men jeg vet at det er mystisk dragende og på flere måter transcendent den posisjon jeg nå befinner meg i.

Med dette vil jeg benytte anledningen til å takke de som har hjulpet meg frem på veien mot en ferdig oppgave. Slike forord inneholder gjerne lange navneoppramsinger - min liste er kort og fyndig, men ikke desto mindre setter jeg stor pris på all den hjelp som har blitt meg til del. Takk til Inger Johanne Christiansen og Jorid Baumann ved Nasjonalbiblioteket for å ha besørget oversikt, tilgang til og skanning av det store kildematerialet denne oppgaven bygger på; Anne-Margrethe Skari ved Den Norske Opera & Ballett for noter og innspillinger til hjemlån; Terje Boye Hansen for villig å ha delt av sin kunnskap; Eva Wallisfurth for høyst nødvendig hjelp med oversettelser; Erling Guldbrandsen for å ha gitt mitt himmelvendte blikk retning; kjære Åsmund som har lest korrektur og kommet med viktige kommentarer og innspill; og til slutt alle som har blitt tomme i blikket når jeg har nevnt begrepene «transcendens» og «forløsning». Uten dere hadde jeg aldri fått spisset oppgaven nok.

Forhåpentligvis har dette blitt en avhandling jeg kommer til å se tilbake på om ti års tid og si meg fornøyd med. Utover det rent oppgavetekniske er jeg godt fornøyd med å ha valgt et mildt sagt underbelyst tema - nybrottsarbeid har alltid interessert meg - og jeg håper dette ikke er det siste arbeidet som tar for seg Gerhard Schjelderups verker.

Med disse ord takker jeg for meg og ønsker leseren lykke til på ferden mot forløsningens land!

# Innhold

<b>1 Innledning</b>	<b>7</b>
1.1 Introduksjon av tema . . . . .	7
1.2 Problemstilling . . . . .	9
1.3 Begrepsavklaring . . . . .	10
<b>2 Metode</b>	<b>13</b>
2.1 Valg av verker . . . . .	13
2.2 Litteratur . . . . .	18
2.3 Hermeneutikk som metodisk grunnlag . . . . .	19
2.4 Analyse og tolkning av programmatisk og dramatisk musikk - med særlig henblikk på Schjelderup . . . . .	22
2.4.1 Verkets åpning . . . . .	22
2.4.2 Tekst, musikk og scene . . . . .	24
2.4.3 Sammenfatning . . . . .	30
2.5 Det uoversettelige i musikken . . . . .	31
2.6 Resultater . . . . .	33
2.7 Oppgavens oppbygning . . . . .	34
<b>3 Tekst og «ytre handling»</b>	<b>36</b>
3.1 Dikterkomponisten . . . . .	41
3.2 Tematisk orientering . . . . .	44
3.3 Aktuelle verker . . . . .	47
3.3.1 Musikkdramaer og sceneverker . . . . .	47
3.3.2 Instrumentalverker . . . . .	62

3.4	De forskjellige veiene til forløsning . . . . .	64
3.5	Symbolbruk . . . . .	67
<b>4</b>	<b>Musikken i partituret og «indre handling»</b>	<b>70</b>
4.1	«Død og evighet i musikken 1890-1920» . . . . .	71
4.2	Schjelderups musikalske «rekvisitter og attributter» . . . . .	73
4.2.1	Taktartene 6/8 og 6/4 (12/8) . . . . .	74
4.2.2	Koraler . . . . .	79
4.2.3	Tonearter . . . . .	82
4.2.4	Instrumentasjon . . . . .	85
4.2.5	Det usynlige kor . . . . .	87
4.3	Sammenfattende bemerkninger . . . . .	89
<b>5</b>	<b>Estetisk erfaring</b>	<b>91</b>
5.1	Innspillinger og «klaverrealiseringer» . . . . .	91
5.2	Historisk resepsjon . . . . .	102
5.2.1	Tyskland . . . . .	105
5.2.2	Norge . . . . .	118
5.3	Ideenens slitestyrke og videre liv . . . . .	126
<b>6</b>	<b>Avslutning</b>	<b>136</b>
	<b>Litteraturliste</b>	<b>139</b>
	<b>APPENDIX</b>	<b>149</b>
<b>A</b>	<b>Liste over verkstitler</b>	<b>150</b>

# Kapittel 1

## Innledning

### 1.1 Introduksjon av tema

*"Wer aus Liebe stirbt, stirbt nur scheinbar in den Augen der törichtten Menschen. In der Tot lebt er mit der geliebten innig vereint."*<sup>1</sup>

Da den norske dikterkomponisten, skribenten og kulturpersonligheten Gerhard Schjelderup døde i sitt hjem i Benediktbeuern i Bayern i 1933 var han Norges fremste og mest produktive operakomponist, til tross for at han hadde bodd nesten hele sitt voksne liv i Frankrike og Tyskland. Han etterlot seg ni operaer<sup>2</sup> og fire større syngespill, samt en mengde musikk i andre kategorier. Det meste av hans produksjon ligger i dag i manuskriptform i magasinene i Nasjonalbiblioteket (NB) i Oslo, og ikke siden 1934 har et av hans verker vært produsert på scenen, hverken i Norge eller utlandet.

Det skal ikke her spekuleres i årsaker til at ettertiden later til å ha neglisjert Schjelderup som komponist. Snarere er denne oppgaven et forsøk på

---

<sup>1</sup>Gerhard Schjelderup (1905-1906): *Wunderhorn, Ballet-Pantomime*. Partitur i manuskript, Mus.ms. 7594, Mediateket Musikk, Nasjonalbiblioteket, s. 285-286

<sup>2</sup>Schjelderup benyttet selv termen musikkdrama, og den vil heretter bli brukt i denne oppgaven

å bringe ham frem i lyset, et forsøk på å ta ham alvorlig. Oppgavens tema er valgt fordi det umiddelbart appellerte til meg. Det talte, eller rettere; sang til meg, lokket meg til seg. Riktignok ad omveier, for Schjelderup var opprinnelig ikke den komponisten jeg hadde valgt for et års nærstudium. Egentlig var tanken å sveipe over et mye større område av komponister og verker og skrive om generelle tendenser i norsk musikk i tiden rundt århundreskiftet 1800-1900, med hovedvekt på vitalisme, ubendig livskraft og energiens uutslukkelighet. På dette tidspunkt og med denne vinkling forholdt Schjelderup seg pyntelig og forsiktig i utkanten av bildet, men da jeg bevilget ham og verkene litt mer taletid oppdaget jeg de voldsomme forekomstene av nettopp denne tematikken i Schjelderups verker. Den var bare gitt en noe annen form, sprunget ut i et tankeunivers sterkt påvirket av Wagner ga den seg til kjenne som en langt uttrukket kamp til seier, som noe transcenderende, noe transfigurativt, noe som til slutt oppnår forløsning – med sterke religiøse undertoner. I verk etter verk av Schjelderup oppdaget jeg dette forløpet, og stirret jeg lenge nok på det var det til slutt bare det jeg kunne se. Ikke bare i musikkdramaene eller sceneverkene, også i den rene orkestermusikken. Denne forløsningstematikken syntes å overskygge musikkdramaenes «ytre» handling, og jeg oppdaget etterhvert at det ikke spilte noen rolle i hvilken tid eller på hvilket sted handlingen var lagt, hvem som var protagonister eller hvem som var antagonister – verket ville bygge opp mot en forløsning uansett, og den ville komme helt mot slutten, sterkt etterlengt. Den ville rettferdiggjøre all lidelse, all kamp og alt slit og krone de gode kreftene som seirende. Alltid de gode kreftene, Schjelderup synes svært konsekvent i dette spørsmålet.

For meg var det ingen vei tilbake, jeg måtte skrive om Schjelderup, forløsningstematikken, hvordan han gjorde det og hva det gjorde med meg. Forhåpentligvis vil denne oppgaven kaste lys på en av norsk gullalders mest spennende og produktive komponister og den tilsynelatende uslitelige tematikken han valgte å benytte han gang på gang valgte å skape sine store verker rundt.



## 1.2 Problemstilling

Som det fremgår av delkapittel 1.1 er hele grunnlaget for denne oppgaven mine oppdagelser i Schjelderups verker. Jeg tar det altså for gitt at det er noe der, men hva det er ønsker jeg å bruke denne oppgaven til å avdekke. Hovedfokuset vil naturlig nok være på selve musikken og hvordan den er bygd opp, men musikkforskeren i meg skal hele tiden være i dialog med lytteren i meg, slik at den estetiske erfaringen av Schjelderups verker også vies plass.

I tråd med musikkhistorikeren Carl Dahlhaus' ord om at individet er en funksjon av det han har skapt og ikke omvendt,<sup>3</sup> vil verkene få den mest fremtredende plass i oppgaven, på bekostning av Schjelderup selv. Kanskje vil det være mulig å si noe om ham ved å studere verkene, men jeg vil forsøke å ikke si for mye om verkene ved aktivt å studere Schjelderup.

Den endelige problemstillingen lyder som følger:

*Hvordan kan ideer om transcendens og forløsning sies å gjøre seg gjeldende i Gerhard Schjelderups verker? Hvordan gir de seg til kjenne i lesning og estetisk erfaring?*

Første del av problemstillingen tar for seg tematikken på et mer generelt plan i Schjelderups øuvre; i hvilken grad hevder disse ideene seg, hvor stor plass tar de, og synes denne tildelt eller tilkjempet på bekostning av andre aspekter i verkene? Andre del går mer spesifikt inn på virkemidler; på hvilken måte utmyntes tematikken i verkenes ekstramusikalske tekst og i selve partituret, og hva kan man ane i den estetiske erfaringen av verket som lydfestet musikk som gjør at man kan føle seg viss på at det er nettopp

---

<sup>3</sup>Carl Dahlhaus (1983): *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 77. «The validity of whatever connections an analyst discovers does not depend on their having been consciously intended by the composer. The deciding factor is the text that the composer has produced, not the intention behind it. The individual is the function of his creation, and not, as in the nineteenth century, the other way round.»

denne tematikken man møter? Immanent i denne siste delen ligger en tese om at musikken selv uten tekst eller program vil kunne inngi en følelse av transcendens og forløsning i lytteren, at karakteren er så sterkt tilstede i den klingende lyden at den er vanskelig å komme utenom.

### 1.3 Begrepsavklaring

Det gjøres i denne oppgaven bruk av en rekke termer og begreper som kanskje kan oppfattes som luftige og virkelighetsfjerne. På den ene side er da også dette helt korrekt. På den annen side er de teoretisk sett relativt konkrete, og denne oppgaven er ikke enestående i bruken av dem. Det er først når man forsøker å forestille seg en praktisk anvendelse av disse begrepene at de kan fortone seg som vanskelige. De beskriver da heller ikke hverdagslige fenomener, og når de opptrer i kunstneriske uttrykk gir de en slik kraft til verket at det kan være vanskelig å ta inn.

*Transcendens* er en eksistensialkvalitet ved det som ligger utenfor grensene av hva vi kan erfare, hva vi kan fatte eller sanse. Hos filosofen Immanuel Kant utgjør det transcendentale motsatsen til det allmenne i logikken og brukes om størrelser som rom og tid som er hinsides menneskelig erfaring.<sup>4</sup> Det ligger i begrepets betydning at det transcendentale ikke hører hjemme i «vår verden», og det brukes ellers ofte også for å omtale det *overnaturlige*, som begrepene Gud, himmel og lignende. Også sosiologen Alfred Schütz omtaler transcendens, men i mer av et hverdagsperspektiv og gradert i tre kategorier. Han skiller mellom små, midtre og store transcendenser, hvor de små representeres ved individets viten om og erkjennelse av at det finnes en virkelighet på utsiden av individet selv; de midtre finner sted i møtet mellom to mennesker og de store transcendensene befinner seg helt på grensen av eller over grensen for det vi kan kalle hverdagslig. Til denne gruppen overskridelser hører tilstander som søvn, død og religiøs ekstase.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup>Store Norske Leksikon (4.11.2011): «Transcendental». Hentet 11.3.2014 fra <http://snl.no/transcendental>

<sup>5</sup>Schütz, Alfred, Luckmann, Thomas (1979-1984): *Strukturen der Lebenswelt II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, s. 147-170, gjengitt i Espen Dahl (2008): *Det hellige. Perspektiver*.

Transcendens har også en annen, og verb-knyttet betydning. Det kan forstås som det å transcendere; bevegelsen, forflytningen fra det naturlige til det overnaturlige. Begrepet er retningsgivende for bevegelsen, uten nødvendigvis å angi destinasjonsstedet.<sup>6</sup> Nødvendigvis er denne retningen *oppover*: hos religionsviteren Mircea Eliade heter det seg at oppstigningen, gjerne konkretisert i handlinger som fjellklatring og flyving, er en «transcending of the human and a penetration into higher cosmic levels. Levitation in itself means a consecration or divination.»<sup>7</sup>

*Forløsning* betegner gjerne i eskatologien den evige frelse, den siste og største gave man kan få i en rekke store verdensreligioner, som regel etter døden har inntruffet. Samtidig, i den andre enden av livet, brukes også begrepet forløsning om selve fødselshandlingen; fosteret forløses fra sin mor og vinner livet. Således speiler denne første forløsningen den siste, og man kan gjerne si på generelt grunnlag at forløsning er porten til et nytt liv. Eliade viser til hvordan «initiasjonsskjemaet» lidelse-død-oppstandelse (= gjenfødelse) lar seg gjenfinne i alle religiøse mysterier. I primitive religioner «dør mennesket alltid bort fra den profane eksistens, som *ikke er vesentlig*. (...) Det går så vidt at døden blir betraktet som den høyeste initiasjon, som begynnelsen til en ny, åndelig eksistens. Ja, fødsel, død, regenerasjon (= gjenfødelse) ble oppfattet som tre deler av det samme mysterium». Videre, og spesielt interessant for denne oppgavens vedkommende: «det arkasiske mennesket brukte hele sin kraft for å vise at det ikke nødvendigvis var noe brudd mellom disse deler. Bevegelse og regenerasjon går alltid videre.»<sup>8</sup> Eliade konkluderer om «den annen fødsel», som han kaller forløsningen: «*den som vil oppnå adgang til det åndelige liv, må avdø fra den profane værensart og fødes på ny*».<sup>9</sup> Forløsning innebærer altså å miste

---

Oslo: Universitetsforlaget, s. 51-52

<sup>6</sup>Erling Guldbrandsen (2007a): «Bruckners mørke mysterium» i Guldbrandsen og Varkøy (red.): *Musikk og mysterium : Fjorten essay om grensesprengende musikalisk erfaring*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, s. 37

<sup>7</sup>Mircea Eliade (1993): *Patterns in Comparative Religion*. London: Sheed & Ward, s. 108

<sup>8</sup>Mircea Eliade (2002): *Det hellige og det profane*. Oslo: Gyldendal, s. 86-87

<sup>9</sup>ibid, 88. Eliades utheving

noe, å miste seg selv, ihvertfall det man det selvet man frem til da har kjent. Så er da også «å miste seg selv i musikken» et uttrykk.

Transcendens og forløsning følger som regel hverandre - dette også i erfaringen av musikkverker. Den lenge tilbakeholdte forløsningen i siste scene av Wagners *Tristan og Isolde* inntreffer først etter en lang og pinefull oppbygging, og i finalen stiger musikken helt til topps, den transcenderer, og forløses. På samme måte kan lytteren i visse tilfeller oppleve en følelse av transcendens og forløsning. Et av de mest slående eksemplene på det samme i norsk musikkhistorie er Irgens-Jensens *Passacaglia*, hvor de siste variasjoner bringer en musikalsk fjellklatring på høyde med det beste fra den kontinentale verkfloraen. Musikken bygger seg ubønhørlig opp, den klatrer, den flyer, og ekstasen blir større og mektigere - helt til den bryter skylaget og forløses. Brått er det ingenting. Men det er bare tilsynelatende. Ut av eksplosjonen, dette Big Bang, trer det nye livet frem, en sakte skridende koral i lyse strykere som fortsetter å stige, helt til den forsvinner ut av syne og etterlater en lytter som holder pusten. Han er renset, han har fulgt musikken i hver takt opp mot høydepunktet, han har transcendent og blitt belønnet med forløsning, han er - lik Irgens-Jensens rent klingende musikk, født til et nytt liv.

## Kapittel 2

# Metode

Dette kapitlet skal bringe en kort gjennomgang av materialet oppgaven tar for seg, og metoden som skal brukes for å behandle det. Kapitlet er viet relativt stor plass fordi det er veldige mengder materiale og fordi det skal klargjøre viktige valg i en noe uoversiktlig prosess. Aktuell litteratur vil også bli presentert og til slutt følger en oversikt over oppgavens oppbygning.

### 2.1 Valg av verker

Tilfanget av verker fra Schjelderups hånd som er tilgjengelige i forskningsøyemed er overraskende stort, tatt i betraktning hvor lite kjent han er og hvor få fremføringer av musikken som har funnet sted etter hans død. NBs musikk-samling inneholder partiturerer, klaveruttog og orkesterstemmer på de fleste av de større musikkdramaene, scenemusikken og symfoniene, og det er ikke mye i opuslisten<sup>1</sup> som ikke har latt seg gjenfinne i magasinene. Noen få verker er trykt,<sup>2</sup> men de fleste foreligger kun i manuskriptversjon. Manuskriptene er for så vidt enkle å håndtere og lese, om enn noe om-

---

<sup>1</sup>Gerik Schjelderup (1976): *Gerhard Schjelderup : en norsk operakomponists liv og virke*. Oslo: Gyldendal, s. 194-198

<sup>2</sup>Deriblant partitur på *Stormfugler*, klaveruttog på *Søndagsmorgen*, *Bruderovet* og *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* (kun 1. akt) og mindre verker som *I Baldurs Hage*.

gangsrike. Den håndskrevne teksten i musikkdramaene og scenemusikken kan innimellom være noe ugrei å tyde, men det er i mange tilfeller mulig å støtte seg på trykte libretti som også finnes bevart.

Alt i alt er det ikke notematerialet som byr på utfordringer i studier av Schjelderups produksjon. Derimot er det det per dags dato sparsomme antallet innspillinger av musikken som vanskeliggjør forskningsarbeidet. Så viktig klingende utgaver enn måtte være for at man skal kunne danne seg et bilde av verket som et hele finnes kun ytterst få komposisjoner representert med tilhørende lydfesting.<sup>3</sup> Heldigvis er de innspilte verkene av interesse for denne oppgaven og vil få en naturlig fremskutt i kapittel 5.0. Samtidig ville det ville følte feil å ekskludere andre viktige eksempler på bakgrunn av at de ikke er lydfestet, så når det her henvises til musikken i verker som ikke finnes innspilt har denne vært forsøkt realisert ved klaveret. Musikken må tross alt kunne sies å være *ett* objekt, og det er absolutt mulig å utsi noe om den, musikkdramaer iberegnet, selv om den realiseres ved klaveret heller enn i en konsertsal med et orkester. Klaveret er et lite egnet medium for å gjengi den klangrikdom og det teksturspill man kan gjenfinne i for eksempel musikkdramaet for fullt orkester, kor og solister, men det er tross alt den eneste muligheten jeg har hatt i arbeidet med denne oppgaven, og man går ikke glipp av *musikken* i seg selv ved klaveret, man mister kanskje bare noen dimensjoner. Musikkviteren David Osmond-Smith skriver at en analytiker som bare har et partitur foran seg vil likevel i fantasien kunne forestille seg et kunstobjekt, et forestilt, imaginært kunstobjekt.<sup>4</sup> Dette kan gjerne dras så langt som å kalles en estetisk erfaring, og sånn sett vil et klavers hjelp være et langt steg fremover i forhold til å gjøre kunstobjektet mindre imaginært.

Det kan også nevnes at noen *fullgod* scenisk oppsetning av et av Schjel-

---

<sup>3</sup>*Symfoni nr. 2*, det symfoniske diktet *Brand*, musikkdramaet *Vaarnat*, utdrag fra *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane*, utdrag fra *Stormfugler, Solopgang over Himalaya*, utdrag fra *Julesuite, Sommernat paa Fjorden* og utvalgte sanger

<sup>4</sup>David Osmond-Smith (1985): *Playing on Words : a guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Musical Association

derups dramatiske verker vel ikke har funnet sted siden *Liebesnächte* i 1934,<sup>5</sup> men at dette heller ikke bør være noe hinder for å skrive om musikken. Snarere tvert imot - kanskje kan økt interesse forskningsmessig bidra til økt interesse for å få musikken fremført.

Det skal ikke stikkes under stol at arbeidet med kildematerialet har vært krevende. Når denne oppgaven blant annet setter seg fore å beskrive ideer om transcens og forløsning i lyttererfaringen av verker som ikke har blitt gitt på en scene, som ikke er innspilt og som kun foreligger i, rett skal være rett, støvete manuskripter i hyller og kasser i NBs kjeller kan det synes som vel mange ledd mellom materialet og det oppgaven søker å beskrive. Dette medfører i høyeste grad riktighet, og har man fulgt hele prosessen synes spennet voldsomt, både terminologisk og tolkningsteoretisk. Hele denne kjeden skal plasseres og belyses innenfor rammene av en masteravhandling, og for leseren vil kanskje veien fra historiske dokumenter i støvete kasser til estetisk erfaring fremstå som mer naturlig og selvfølgelig enn den er og har vært for undertegnede. Det kan argumenteres for at denne oppgaven er like mye et kildestudium av Schjelderups verker som en musikkestetisk utlegning av dem, og mye av informasjonen i denne oppgaven er da også «ny». Heldigvis har velviljen blant bibliotekarer på både NB og Den Norske Opera & Ballett vært stor, og denne oppgaven kan ubeskjeden løftes frem som årsaken til prioriteringen av Schjelderup foran andre komponister i NBs digitaliseringsprosjekt. Høyoppløselige, digitale utgaver av manuskriptene har vært til uvurderlig hjelp, både på grunn av tilgjengeligheten, men også av rent tekniske grunner i og med at de åpner for muligheten for umiddelbar oversikt og tilnærmet ubegrenset zooming.

Som det fremgår av kapittel 1.0 er relativt mange av Schjelderups verker egnet til å kaste lys over denne oppgavens problemstilling, og det er et bevisst valg at det legges vekt på mangfold snarere enn minutive detalj-

---

<sup>5</sup> *Stjernenætter* er operaens norske navn. På Den Norske Opera & Ballett har det under ledelse av Terje Boye Hansen vært gitt korte utdrag, som åpningen av *Austanfyrre Sol og Vestanfyrre Maane*; Karis vanviddscene fra *Stormfugler* ble gitt i en konsert med Trondheim Symfoniorkester med samme dirigent. Innspillingen av *Vaarnat* fra 1982 utgjør, til tross for at den ikke gikk på scenen, den mest komplette versjon av noe Schjelderup-drama siden 1934.

studier av ett enkelt verk. Begrepene «transcendens» og «forløsning» synes umiddelbart å gjøre seg gjeldende i hans produksjon på tvers av tilblivelses-tidspunkt, genre og besetning. Alle musikkdramatiske og programmatisk-verker omhandler eller beskriver på en eller annen måte en kamp mellom gode og onde krefter. Det gode later til å seire i alle tilfeller og verkene kan således leses som musikalske utlegninger av det gamle latinske ordtak *per aspera ad astra*.<sup>6</sup>

Flere musikkhistorikere fra 1900-tallet slutter seg til dette synet på Schjelderups verker. «Kjærligheten er sterkere end døden, og skal trods alt triumfere, det er hvad kunstneren altid forkynder» skriver O. M. Sandvik i kapitlet om Schjelderup i *Norges Musikhistorie*. Han fortsetter: «En rørende og begeistret tro paa det godes seier er i virkeligheten nerven i denne digter-komponists drømme og arbeide».<sup>7</sup> En lignende slutning trekker Ingeborg Kindem: «I sammenheng med kunstens lutrende kraft står også hans klippefaste, barnlige tro på det godes seier og hans oppgave å forkynne dette evangeliet.»<sup>8</sup> Schjelderups venn Wolfgang Schumann sa selv i et radioforedrag han holdt i 1929 om innholdet og retningen i Schjelderups verker: «Erlösung durch Liebe, Liebe als heilige Lebensmacht, Liebe als eigentliches und einzig würdiges Lebensmoment, Absage an Geld, Gewinn, Vorteil und Berechnung, dies tritt mit überwältigender Wucht in Klang und Licht.»<sup>9</sup> Oppfatningen deles til dels også i dag, og kommuniseres blant annet gjennom fembindsverket *Norges musikkhistorie*, her fra Erling Gulbrandsens kapittel om komponisten: «I brev og uttalelser kan Schjelderup virke sver-

---

<sup>6</sup> «Gjennom motgang til stjernene», eller metaforisk: «Gjennom kamp til seier», som pussig nok også var undertittelen på en reportasje i Aftenposten 19.3.1900 om oppførelsen av *Norwegische Hochzeit (Brudrov)* i Praha

<sup>7</sup> O. M. Sandvik (1921): «Gerhard Schjelderup» i Sandvik og Schjelderup (red.): *Norges Musikhistorie*. Kristiania: Oppi, s. 191

<sup>8</sup> Ingeborg Kindem (1941): *Den norske operas historie*. Oslo: Mortensen, s. 94

<sup>9</sup> Wolfgang Schumann (1929): *Vortrag von Dr. Wolfgang Schumann (Dresden) über «Gerhard Schjelderup»*. Manuskript til radioforedrag i Mitteldeutschen Rundfunk Leipzig-Dresden, 17.11.1929. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB, s. 2. Oversettelse: «Forløsning gjennom kjærlighet, kjærlighet som hellig livsmakt, kjærlighet som det virkelige og eneste verdige livselement, avvisning av penger, profitt, nytte og beregning, dette finner sted med overveldende kraft i klang og lys»



merisk og idealistisk, helt ut i det blåøyde, hengitt til troen på kunstens, musikkdramaets og det godes seier i menneskelivet.»<sup>10</sup> Guldbrandsen er for øvrig den eneste som på trykk later til å stille spørsmålstegn ved denne ensidige oppfatningen av gehalten i Schjelderups verker. Han skriver også: «I tekst og handling lar han nesten alltid sine musikkdramaer ende med det skjønnes og det godes seier (...) Men samtidig artikulere musikkens stemme en forsiktig, men ufrakommelig tvil som i korte glimt åpner avgrunner».<sup>11</sup> Denne diskrepansen mellom tekst/handling og musikk vil bli gjenstand for noe diskusjon i kapittel 4.0.

Forestillingen om den ofte pinefulle oppstigningen mot stjernene, transcendensen, og den endelige seieren, forløsningen, synes altså evident i et nevneverdig flertall av Schjelderups verker. Blant disse kan nevnes samtlige av hans musikkdrama: *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane*, *Søndagsmorgen*, *Bruderovet*, *Vaarnat*, *Stjernenætter*, *Stormfugler*, *Sampo Lappelil*, *Et Folk i Nød* og *Den røde Pimpernel*; sceneverkene *En hellig Aften*, *Uveirsnat og Morgenrøde* og *Offerildene*; *Symfoni nr. 2 «Til Norge»*; det symfoniske diktet *Brand*; kantaten *Prometheus*; *I Baldurs Hage* for fiolin og klaver. Denne oppgaven bygger på studier av alle disse verkene, og de vil i større eller mindre grad alle bli presentert og diskutert med utgangspunkt i forløsningsaspektet.

I hovedsak vil verkene omtales med norske titler, men det henvises til verklisten for en fullstendig oversikt over den mildt sagt forvirrende mengden titler som har versert. Tekst fra musikkdramaene vil derimot gjengis i det språket librettoen er forfattet da flere av oversettelsene som er laget for å passe musikken rytmisk er noe mangelfulle. Oversettelser av tekstutdrag og sitater vil bli gitt i fotnoter.

---

<sup>10</sup>Erling Guldbrandsen (1999): «Gerhard Schjelderup - en kompromissløs svermer» i Vollsnes (red.): *Norges Musikkhistorie : romantikk og gullalder, 3*. Oslo: Aschehoug, s. 226

<sup>11</sup>ibid

## 2.2 Litteratur

Det eksisterer pr 2014 ikke mye litteratur på Schjelderup og hans produksjon; det eneste større biografiske arbeidet er sønnen Gerek Schjelderups bok som foreligger både på norsk<sup>12</sup> og i tysk oversettelse<sup>13</sup>. Liv og levnet er viet noe plass i *Norges Musikhistorie*<sup>14</sup>, *Norsk Musikkhistorie*<sup>15</sup> og *Norges Musikkhistorie*<sup>16</sup>, mens Ingeborg Kindem tar for seg et utvalg av hans verker i *Den norske operas historie* uten å gå særlig i dybden på noen av dem. Den eneste som forskningsmessig i noe grad har tatt for seg Schjelderups verker er Erling Gulbrandsen med sine to artikler om henholdsvis *Vaarnat* og *Symfoni nr. 2*.

NB har i sine samlinger flere mapper med utklipp fra norske og tyske aviser, hovedsakelig fra Schjelderups tid, som belyser person og verk. Blant disse finnes både konsertanmeldelser, intervjuer, kronikker, mindre notiser og i noen tilfeller reportasjer fra arbeid med oppsetninger.

I tillegg kommer naturligvis Schjelderups egne skrifter; han var aktiv både som artikkelforfatter, musikk- og kunstanmelder, kronikør, historiker og samfunnsdebattant. Tematikk og argumentasjon røper mye om idealistisk legning og tankegang, og disse tekstene utgjør en god kilde til nærstudier.

Denne oppgaven bygger delvis på andre arbeider på musikkestetikkfeltet, men nyttiggjør seg også teorier fra fagfelt som litteraturvitenskap, religionsvitenskap og filosofi.

---

<sup>12</sup>Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*. Når det i oppgaven henvises til Gerek Schjelderups biografi er det denne norske utgaven jeg har ment.

<sup>13</sup>Gerek Schjelderup (1983): *Gerhard Schjelderup : Leben und Wirken*. Tutzing: H. Schneider

<sup>14</sup>O. M. Sandvik (1921): «Gerhard Schjelderup» i Sandvik og Schjelderup (red.): *Norges Musikhistorie, 2*. Kristiania: Oppi, s. 189-192

<sup>15</sup>Nils Grinde (1993): *Norsk Musikkhistorie*. Oslo: Musikk-husets forlag, s. 201-202

<sup>16</sup>Gulbrandsen, «Gerhard Schjelderup - en kompromissløs svermer», 226-235

## 2.3 Hermeneutikk som metodisk grunnlag

I arbeidet med denne oppgaven er hovedsakelig hermeneutikk valgt som metodisk fremgangsmåte. Hermeneutikk er en svært anvendelig metode for å trenge inn i og forstå musikk og dens virkninger. Begrepet *forstå* er helt essensielt her idet det står i motsetning til begrepet *forklare*. Denne dikotomien skriver seg fra filosofene og hermeneutikk-fedrene Johann Gustav Droysen og Wilhelm Dilthey,<sup>17</sup> og på samme måte som det å *forklare* er naturvitenskapenes mål er det å *forstå* åndsvitenskapenes. I Diltheys ord: «Naturen forklarer vi, sjelslivet forstår vi.»<sup>18</sup>

I musikkvitenskapelig forskning jobbes det frem mot begge disse målene, men Dahlhaus hevdet at det å søke å forstå ikke lenger (1977) var musikkvitenskapenes foretrukne metode for å gi innsikt i musikkens *raison d'être*. *Erklären*, herunder strukturanalyse, hadde derimot overtatt helt,<sup>19</sup> og musikkhistorikere søkte ikke lenger å redegjøre for historiske aktørers intensjoner, motiver og ideer, men konsentrerte seg heller om å fastslå tendenser og krefter som hadde virket inn på de historiske aktørene.<sup>20</sup> Med fremveksten av New Musicology synes pendelen å ha snudd etter Dahlhaus, og det er i dag langt mindre naturlig å snakke om positivismens hegemoni. Ei heller innehar hermeneutikken den fremskutte posisjon; med kognitiv forskningsinntog i musikkvitenskapen kan man snakke om en neopositivistisk bølge, og det synes formålstjenlig å omtale mangfoldet av metoder som en metodepluralisme fremfor å løfte frem én metode som tidens foretrukne.

Når denne oppgaven skal redegjøre for det immanente meningsinnholdet i selve musikken i Schjelderups verker og forsøksvis beskrive hvordan musikken virker inn på lytteren og hvordan tematikken gir seg til kjenne i den estetiske erfaringen er de metodiske redskapene hermeneutikken tilbyr svært godt egnet. De lar en komme tettere på musikken og *forstå* den. Møte

---

<sup>17</sup> *Verstehen og erklären*

<sup>18</sup> Wilhelm Dilthey (1989): *Gesammelte Schriften*, 5. Karlfried Gründer, m. fl. (red.). Stuttgart, s. 144. Gjengitt og oversatt i Sissel Lægneid og Torgeir Skorgen (2006): *Hermeneutikk - en innføring*. Oslo: Spartacus, s. 87

<sup>19</sup> Dahlhaus, *Foundations of Music History*, 77

<sup>20</sup> *ibid*, 71-72

den på dens egne premisser, så og si. I følge Hans-Georg Gadamer har både «leseren» og «teksten»<sup>21</sup> sin egen *forståelseshorison*t. Ens forståelseshorison utgjøres av de akkumulerte fordommer man måtte ha, og når lytteren pleier gjentatt kontakt med verket er det en forutsetning at disse fordommene endrer seg. Således vil man alltid møte verket med nye fordommer og en forståelseshorison som stadig ligger nærmere verkets, selv om forståelsen kvalitativt ikke vil være *bedre* dess flere ganger man møter verket. I Gadamers ord: «Forståelse er i sannhet ikke å forstå bedre (...) Det er nok å si at man forstår annerledes, hvis man i det hele tatt forstår.»<sup>22</sup>

Etter gjentatte møter mellom forståelseshorisontene vil de i noen tilfeller nærme seg så mye at man nesten kan tale om en såkalt horisonsammensmelting. Det er imidlertid viktig å påpeke at selv en slik tilnærmet sammensmelting fremdeles vil inneholde en viss mengde «fremmedhet». Man kan fremdeles kun anta, man vet ikke. Og her er vi ved et viktig aber: Fortolkeren må legge for dagen en ydmykhet; fortolkerens evne til å gå inn i stoffet kan være begrenset, og tilkortkommenhet i verket selv kan gjøre at det ikke lykkes i å formidle visjonen komponisten kan ha forsøkt å fremstille.

Peder Christian Kjerschow ser musikken som innehaver av subjekt-karakter «idet den disponerer mennesket for hengivelse, ved at den gjør mennesket til gjenstand for sin åpnende, tiltalende, inntagende virkning»,<sup>23</sup> dette helt i tråd med Gadamers tanker om at heller ikke musikkens forståelseshorison forblir uendret etter møtet med lytteren; «neither the meaning of the work nor the nature of the interpreter remains the same».<sup>24</sup> Paul Ricœur fremhever at fortolkning (en underkategori av det å forstå) bevarer en karakter av tilegnelse, fortolkningen «fuldbyrdes i et subjekts fortolkning

---

<sup>21</sup>Eller lytteren og musikkverket, alt ettersom

<sup>22</sup>Hans-Georg Gadamer (1990 [1960]) *Wahrheit und Methode. Grundriss einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, s. 301f. Gjengitt og oversatt i Lægred og Skorgen, *Hermeneutikk - en innføring*, 234

<sup>23</sup>Peder Christian Kjerschow (2000): *Før språket : musikkfilosofiske essays*. Oslo: Vidarforlaget, s. 149

<sup>24</sup>Anne D'Alleva (2012): *Methods and Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing, s. 121

af sig selv, således at subjektet fremover forstår sig selv bedre, forstår sig selv anderledes eller endog først ny begynder at forstå sig selv.»<sup>25</sup> Fortolkningen kan sies å «'bringe nærmere', 'ligestille', gøre 'samtidig og lig', dvs. virkelig gøre det, som først var fremmed, til mit eget.»<sup>26</sup>

Man kan spørre seg hvor komponisten blir av i denne prosessen. Dilthey fremhever at det er «fullt mulig å frikoble diktverkets strukturelle menings-sammenheng fra den historiske dikterens bevissthetsliv, men at de sistnevnte like fullt utgjør et konstituerende moment med diktverkets meningssammenheng.»<sup>27</sup> Dette korresponderer med Dahlhaus' syn på individet som funksjon av det han har skapt, og altså ikke det skapte som funksjon av individet (se sitat i kapittel 1.1). Filosofen F. E. D. Schleiermacher trekker dette enda lenger når han hevder at hermeneutisk utlegning er en oppgave som går ut på «først å forstå talen like godt og siden bedre enn opphavsmannen».<sup>28</sup> Han hevder at opphavsmannen, etter at verket er skapt, ikke har «noen privilegert tilgang til eller forståelse av sin egen skrift»<sup>29</sup> og at opphavsmannen som leser således stiller på lik linje med alle andre som erfarer verket.

Det kan nevnes at i Schleiermachers forståelse av hermeneutikk kan metoden blant annet ses som kunsthånd, idet metodens anvendelsen ikke kan mekaniseres og ikke er gitt ved reglene.<sup>30</sup> «Dette innebærer at evnen til god og riktig utlegning utgjør en kunst» og er avhengig av fortolkerens intuisjon.<sup>31</sup>

---

<sup>25</sup>Paul Ricoeur (1999): «Hvad er en tekst? Forklare og forstå» i Gulddal og Møller (red.): *Hermeneutik : En antologi om forståelse*. København: Gyldendal, s. 254

<sup>26</sup>ibid

<sup>27</sup>Lægred og Skorgen, *Hermeneutik - en innføring*, 134

<sup>28</sup>F. E. D. Schleiermacher (2001): «Fra 'Innledning' til Hermeneutikken», s. 53. Gjengitt i Lægred og Skorgen, *Hermeneutikk - en innføring*, 100

<sup>29</sup>Lægred og Skorgen, *Hermeneutikk - en innføring*, 101

<sup>30</sup>ibid, 96

<sup>31</sup>ibid, 97

## 2.4 Analyse og tolkning av programmatisk og dramatisk musikk - med særlig henblikk på Schjelderup

Her følger en pedantisk utgreiing som skal tjene til å klargjøre begrepshierarkiet denne oppgaven tar i bruk. For å besvare problemstillingens spørsmål om hvordan ideer om transcendens og forløsning kan gjøre seg gjeldende i lesning og estetisk erfaring av (Gerhard Schjelderups) verker må man spørre seg hvorfor verkene skulle tilkjenne slike luftige ideer i det hele tatt. Det denne oppgaven søker å etterspore er flyktig, sågar unnslipende.

### 2.4.1 Verkets åpning

Man vil kanskje kunne falle for fristelsen til å konkludere med at verker er lukkede enheter og at vi som «lesere» og «erfarere» dissekerer dem, trekker meningen ut av dem - kanskje nesten mot verkene vilje, i den grad de kan sies å ha en vilje. Men å se et verk som noe lukket, som må presses og tøyes og dras, skjæres i stykker og studeres under lupe for at vi skal kunne finne mening, handling eller konkrete eksempler på for eksempel transcendens og forløsning er svært lite gavnlige. Vi må, i tråd med hermeneutisk tenkning, møte verket på dets premisser. Vi må se det som åpent og kommuniserende; noe som skal forstås, ikke naturvitenskapelig forklares.

Guldbrandsen presenterer i sin artikkel om «Verkets åpning» en rekke forståelser av begrepet verket som åpent, og han hevder at verket er åpent i tre forskjellige stadier: i *komposisjonsprosessen*, i *fremføringen* og i *den estetiske erfaring*.<sup>32</sup> Verket er «partituret med alle dets utfyllingsmuligheter»<sup>33</sup> som filosofen Roman Ingarden hevdet, og verket er følgelig også et intensjonalt objekt.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup>Erling Guldbrandsen (2002): «Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens» i Kleiberg (red.): *Studia Musicologica Norvegica*, 28. Oslo: Universitetsforlaget, s. 10-11

<sup>33</sup>Roman Ingarden (1986): *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Berkeley: University of California Press. Gjengitt i Guldbrandsen, «Verkets åpning», 11

<sup>34</sup>Guldbrandsen, «Verkets åpning», 11

Om komposisjonsprosessen skriver Guldbrandsen at «Underveis i prosessen blir materiale prøvd ut, ting blir valgt ut eller forkastet, gjennom estetiske valg basert på smak og dømmekraft (ofte etter unevnte kriterier), og materialet blir artikulert og formet til et ferdig resultat».<sup>35</sup>

Fremføring som handlingsdannende prosess berøres også i Guldbrandsens artikkel, men her har også teaterviteren Erika Fischer-Lichte levert interessante teorier. Hun skriver i *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* om fremveksten av det performative perspektivet, det å lese handlingsforløp ut av sceniske fremførelser. Hun viser til teaterviteren Max Herrmann og dennes syn på at selve forestillingen utgjøres av «the bodily co-presence of actors and spectators»<sup>36</sup> og videre til teaterregissøren og produsenten Vsevolod Meyerhold og hans uttalelse om at «The spectator thus becomes the creator of new meaning».<sup>37</sup> Fischer-Lichte hevder at tilskurere ikke kan se en fremførelse på samme måte som man ser et bilde, de trekkes derimot med inn i den handlingsskapende prosessen og blir en del av det hun kaller «the autopoietic feedback loop», en sirkelbevegelse av tilbakemeldinger på handling skapt mellom aktører og tilskuere i fremføringen. Hun slår fast at det er rett og slett umulig for tilskuere å ikke delta når de befinner seg i salen med aktørene.<sup>38</sup> Denne prosessen skaper assosiasjoner og vekker minner hos tilskuerne, og «meanings are generated unintentionally by the perceiving subject. They appear neither as a result of any sort of casual nexus nor of the concerned subject's intentions. Their emergence is inexplicable and unmotivated.»<sup>39</sup>

Teoretisk sett kan forløsning og transcendens etterspores i alle disse tre stadiene av åpning i Schjelderups verker. Imidlertid hefter det store utfordringer ved det mildt sagt begrensede materialet som foreligger. Ferdige partiturer, i noen tilfeller også trykte, og lite tilgjengelig skissemateriale gjør at man står på en armlengdes avstand fra komposisjonsprosessen. Likeledes

---

<sup>35</sup>ibid, 10

<sup>36</sup>Erika Fischer-Lichte (2008): *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London, New York: Routledge, s. 138

<sup>37</sup>ibid, 139

<sup>38</sup>ibid, 155

<sup>39</sup>ibid, 143

finnes det ingen fremføringer av Schjelderups verker man kan gå og få med seg. Man kan ikke som tilskuer oppleve spillet mellom en selv og aktørene i et verk som ikke fremføres, og denne andre muligheten til å si noe om verket går også tapt. Heldigvis eksisterer det et lite utvalg innspillinger, og Schjelderups verker kan således åpne seg i den estetiske erfaringen. Men er det da bare dette sparsommelige antallet lydfestinger som kan åpne Schjelderups verker slik at ideer om transcendent og forløsning kan søkes i dem? Hva med alle de etterlatte partiturene?

Det finnes teoretisk grunnlag for å si at det skrevne verket, partituret, også kan være åpent. Guldbrandsen er selv inne på dette i sin artikkel, og viser til litteraturforskeren Roland Barthes og tekstteorien. «Den hviler på et postulat om at teksten er et uavsluttet spill - et spill med elementene i teksten, et spill med intertekstuelle referanser til andre tekster, og fremfor alt det uavsluttede spill mellom teksten og leseren, i selve leseakten, fordi lesningen er med på å produsere tekstens betydninger og å transformere dem.»<sup>40</sup> Resultatet av komposisjonsprosessen, partituret, med sin musikk og sin tekst, kan altså sies å være åpent for lesning. Ergo gir det mening å i oppgavens problemstilling etter spørre ideer om transcendent og forløsnings tilkjennegiven i såvel lesningen av et verk som den estetiske erfaringen av det.

### 2.4.2 Tekst, musikk og scene

Når det nå er argumentert for når og hvordan et verk gjøres tilgjengelig for handlingsdannelse vil det være hensiktsmessig å se på programmatisk og dramatiske verkers særskilte beskaffenhet. Disse besitter en dimensjon såkalt «absolutt», ren orkestral musikk mangler, nemlig den ledsagende tekst som kan si noe om hva verket «handler om». Denne dimensjonen tilhører verket på samme måte som musikken i partituret gjør det, men kan hevdes å være ekstramusikalsk, altså utenom musikken. Programmer, libretti, synopsis og sceneanvisninger utgjør eksempler på elementer innenfor rammene av denne tekstlige dimensjonen. I Schjelderups tilfelle er tilfanget av tekster

---

<sup>40</sup>Guldbrandsen, «Verkets åpning», 7



stort i og med at han forfattet librettier selv, ga sceneanvisninger og ofte omtalte verkene sine skriftlig.

For mange utgjør den tekstlige dimensjonen det første møtet de har med verket, og det kan kanskje hevdes at den tilkjemper seg en plass i leserens eller lytterens bevissthet som går på bekostning av den rent musikalske dimensjonen; notene på papiret eller den klingende lyden. Et slående eksempel på dette er anmelderen Trygve Torjussens møte med Schjelderups *Symfoni nr. 2*. I sin kritikk slår han først kategorisk fast at Schjelderup er en programmatisk komponist, og han utlegger så: «En programmusiker tar det som regel ikke saa nøie med formen, han lager den vin eller most han evner og sætter efter eget forgodtbefindende etiketter paa flaskerne. Selv om indholdet ikke altid er helt ekte, lykkes det allikevel imellem at narre publikum.»<sup>41</sup> Torjussen later ikke til å ha gjenkjent handlingen kommunisert i teksten i selve musikken, og dette ledet ham trolig til å forfatte denne over gjengitte polemiske påstanden. I tillegg til å være en grov påstand om Schjelderups komposisjonsprosesser kan det sies å være en enda grovere påstand om hans intensjoner. Kanskje sier dette mer om Torjussen enn om Schjelderup, og kanskje kan det avfeies med at forholdet Schjelderup og Torjussen imellom ikke var det beste.<sup>42</sup> Kritikken sier likevel noe om hvordan et verk fremstår for lytteren om han ikke oppfatter samsvar mellom handlingen teksten kommuniserer og handlingen musikken kommuniserer. Forgjeves i sin søken etter tekstens handling i den klingende lyden møtte Torjussens kun selve musikken. Litt forenklet kan man si han i søken etter ytre handling møtte den indre. Han likte forsåvidt ikke musikken og den handling han fant der heller, men det er ikke poenget; eksemplet tjener til

---

<sup>41</sup>Trygve Torjussen (1924): «Gerhard Schjelderup i Filharmonien». Avisutklipp fra ikke-identifisert avis, 25.11.1924. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB

<sup>42</sup>Brevs. 684C, brev fra Hjalmar Borgstrøm til Gerhard Schjelderup 26.11.1914. Håndskriftsamlingen, NB. Hjalmar Borgstrøm skrev allerede ti år tidligere til Schjelderup i forbindelse med av Torjussens artikler: «In Bezug auf den Artikel gegen uns in «Verdens Gang» kann ich Ihnen versichern, dass Torjussen ein junger Mensch ohne jeden Einfluss ist. Er hat ein schwächliches Talent (...). Wir haben nur das Eine zu thun: ihn völlig zu ignorieren.» (Hva angår artikkelen mot oss i «Verdens Gang» kan jeg forsikre Dem om at Torjussen er et ungt menneske uten innflytelse. Han har et svakelig talent (...). Vi har kun ett å gjøre: å ignorere ham fullstendig.)

å vise hvor blendet man kan bli av hva man forventer å finne. Dersom man aner det minste spor av det lovede synes verket å ha utført sitt oppdrag. Tesen er at man tenderer til å se musikkens eneste oppgave som å male teksten i lyd, og det trenger ikke nødvendigvis å ha vært komponistens intensjoner.

Schjelderup uttalte selv om forholdet mellom tekst og musikk, trolig hovedsakelig i de verker han selv virket som både dikter og komponist: «I musikkdramaet mener jeg at diktningen bør være ufullkommen, ja, undertiden til og med misvisende uten musikken. Kun sammen med den får ordene sin dypere mening».<sup>43</sup> Muligens er dette en bevisst devaluering av egne tekster fordi han anså seg begrenset på dikterfronten, men det er ingen grunn til ikke å ta ham bokstavelig og la være å tillegge utsagnet vekt. Tvert imot kaster det et viktig lys over musikkens rolle på bekostning av teksten i hans verker; «indre» fremfor «ytre» handling.

Hva med musikken? Hvilken rolle kan den tilkjennes i programmatisk og dramatiske verker? Et verks rene musikk, både i partiturform og som klingende lyd, kan som nevnt sies å kommunisere verkets indre handling. Dette er naturlig nok en dimensjon som opptrer i alle musikkverker, også i såkalt «absolutt musikk». I verker uten gitt tekst er det opp til lytteren selv å finne ut av hva verket «handler om». Det er ikke gitt at musikken skal «handle om» noe, men skal man her søke et meningsinnhold må det altså gjøres i partituret eller den klingende lyden.

Musikalsk meningsinnhold kan også søkes i programmatisk musikk. Handlingsforløpet i f.eks. Berlioz' *Symphonie Fantastique*; formkurvene, temaenes dreining, de skiftende stemningene - dette skulle være greit å følge uten at man på forhånd i detalj kjenner den ytre handlingen programmet gir. Også i dramatiske verker kan musikken sies å være selvstendig meningsbærende, selv om vokallinjene naturligvis er uløselig knyttet til den sunge teksten. Wagners musikkdramaer, som det er nærliggende i noe grad å sammenligne Schjelderups med, har gjerne blitt omtalt som symfoniske ver-

---

<sup>43</sup>Fra kladd til brev til Stransky 30.12.1899, gjengitt i Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 60

ker, og han så også seg selv som komponist av symfoniske operaer.<sup>44</sup> Denne forestillingen om en slags sammensmelting av opera og symfoni kan, uriktig, hevder musikkviteren Carolyn Abbate, lede til oppfatninger om at man kan «forstå» operaer uten å lytte til teksten eller at ordene og musikken skulle være «each completely satisfying, the two woven together into a perfect whole.»<sup>45</sup> De kan nødvendigvis ikke forstås helt uavhengig av hverandre, men det kan likevel hevdes at musikken i dramatiske verker, som i programatiske, er selvstendig meningsbærende.

Guldbrandsen skriver om Wagners musikk, ord som like gjerne kan gjelde for Schjelderup: «Musikken i det wagnerske musikkdramaet fungerer ikke som avbilde av noe allerede gitt, det være seg personer, ideer eller scenisk handling. Musikkforløpet bidrar grunnleggende til skapelsen eller tilblivelsen av dramaet som sådant. Musikkdramaet er et fenomen som *oppstår* gjennom musikken, ved oppførelsen av verket som klingende, scenisk forløp i tid.»<sup>46</sup>

I artikkelen hvor sitatet over er hentet fra ser Guldbrandsen med kritisk blick på flere klisjeer i Wagner-forskning, blant annet konseptet *ledemotiver*. Guldbrandsen skriver om ledemotiver hos Wagner: «Denne pragmatiske bruken [av motivnavn] betyr ikke at navnene skulle angi hva musikken som sådan «betyr». Motivene utgjør simpelthen det stoffet de musikkdramatiske teksturene veves av, i stadig nye fremføringer og erfaringer.»<sup>47</sup> Dette kan leses som en direkte kritikk av den lange tradisjonen hvor ledemotivene tillegges stor viktighet i forståelsen av Wagners verker.

Det synes hevet over enhver tvil at også Schjelderup gjennomgående i sine verker benyttet seg av motiver som med litt fantasi av en lytter kan knyttet opp mot verkets ytre handling. Selv uttalte han at han arbeidet

---

<sup>44</sup>Carolyn Abbate (1989): «Opera as Symphony, a Wagnerian Myth» i Abbate og Parker: *Analyzing opera : Verdi and Wagner*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, s. 92

<sup>45</sup>ibid, 95

<sup>46</sup>Erling Guldbrandsen (2007b): «Musikk og tilblivelse - 'Dødsforkynnelsen' i Wagners Die Walküre» i Grinde, Guldbrandsen et al. (red.): *La livets kilde rinne: Festskrift til Ove Kristian Sundberg på 75-årsdagen 22. juni 2007*. Oslo: Norsk Musikforlag A/S, s. 215

<sup>47</sup>ibid, 220

med «themaer, fordi udtrykket i høieste grad vinder ved orkestrets indgriben. Derved opstaar den indre varme, som vi ofte savner i gamle, rent melodiske operaer.»<sup>48</sup> Schjelderups valgte term *temaer* er ikke nødvendigvis ensbetydende med *ledemotiver*, og hvor kategorisk man skal være når man tolker hans verker med henblikk på dette er det delte meninger om. I hans egen tid utkom en motivoversikt over *Bruderovet*,<sup>49</sup> og også i *Brand* har flere motiver blitt isolert og identifisert. Grinde anerkjenner tilstedeværelsen av ledemotiver i Schjelderups verker, men hevder at «Karakteristisk nok er hans anvendelse av ledemotivteknikken hovedsakelig knyttet til personer, ikke til bestemte handlinger, gjenstander eller ideer.»<sup>50</sup> Schjelderups bekjente Wilhelm Altmann skriver på sin side i en anmeldelse av *Stormfugler*: «hver enkelt figur har sit særprægede skarpt tegnede præg. Disse melodiske fraser gjentas derfor undertiden, uten dog at brukes som hos Wagner som ledemotiver.»<sup>51</sup> Altmann aksepterer altså Schjelderups bruk av motiver, men ikke den «faste» betydning han mener de innehar hos Wagner. Hvorvidt Grindes og Altmanns påstander om ledemotivbruk holder mål vil kanskje være mulig å avdekke i denne oppgavens kapittel 4.0.

Guldbrandsen skriver videre om språklig og musikalsk meningsbæren: «I enhver diskusjon om og kritikk av ledemotivene som symboler eller tegn, er det viktig å unngå den sedvanlige misforståelsen at de språklige figurene (i motsetning til musikken) skulle besitte en slags fiksert entydighet. I musikkforskeres todeling mellom musikalsk flertydighet versus 'språklig entydighet' opererer man ofte med et forenklet bilde av den språklige betydningsproduksjonen som faktisk følger av disse poetiske termene. Enkle merkelappteorier om betydning strekker ikke til hverken overfor teksten el-

<sup>48</sup>Hjalmar Borgstrøm (1915a): «Schjelderups operaer. Foran Nationaltheatrets premiere [sic]» *Aftenposten*. 29.8.1915

<sup>49</sup>Gerhard Schjelderup (u.å.): *Norwegische Hochzeit : Musikdrama in 2 Akten : Ausgabe der Hauptmotive*. Dresden: H. B. Schulze

<sup>50</sup>Grinde, *Norsk Musikkhistorie*, 202. Muligens har Grinde skottet til Arne van Erpekum Sem (1927): «'Stormfugler' av Gerhard Schjelderup». *Tidens Tegn*. 2.5.1927. Denne skriver: «Han arbeider ikke i nogen utpræget grad med ledemotiver, men karakteriserer sine personer mere gjennem en træffende orkesterkolorit.»

<sup>51</sup>Wilhelm Altmann (1926): «Det nye musikdrama av Gerhard Schjelderup. Om uropførelsen av 'Stormfugler' på Landestheatret i Schwerin». *Tidens Tegn*. 8.10.1926

ler musikken.»<sup>52</sup>

En slik lesning av ledemotivene som besittende en fiksert entydighet plasserer dem like opp til den ytre handlingen i verket, og gjør det enkelt å foreta en «avlesning» for å utsi noe om verkets handling. Det vil i denne oppgaven argumenteres for viktigheten av å hente ledemotivene ned til musikkens verden igjen, til den indre handlingen og til den flertydigheten de bare kan inneha «der nede». Følgelig vil det være viktig å styre klar av det skjæret i sjøen som ledemotivene kan utgjøre i møte med Schjelderups musikk. De er på ingen måte uten interesse, snarere tvert imot, men de må behandles i sitt rette element, og det er ikke «oppe på land», i programheftet eller lengst foran i lytterens bevissthet. Om ledemotivene kan leve sitt ustadige liv i musikkens dyp vil de bidra til å åpne det intertekstuelle spillet mellom ytre og indre handling på en for lytteren hittil ukjent måte.

I tillegg til tekst, som både programmatisk og dramatiske verker deler, har dramatiske verker en egen dimensjon som er fraværende i både absolutt og programmatisk musikk, nemlig den *sceniske*, visuelle. Teksten spilles ut på en scene, musikken synges, og en rollekarakter kroppsliggjøres og «kommer til live». I en artikkel som omhandler musikkdramaets fortrinn over romanen og dramaet tar Schjelderup selv for seg nettopp dette spillet mellom dimensjoner. Han skriver: «den absolute musik [kan] blot føles, ikke forstaaes, dens stemninger maa ifølge naturens egne love blive ubestemte. Derimod, naar musikken støttes af ord og scenisk handling, faar indtrykkene netop den grad af bestemthed, som tilkommer dem i vedkommende øieblik.»<sup>53</sup> Schjelderup løfter frem musikkdramaet og skriver at det «besidder alle orddramaets fordele, dets levende fremstilling paa scenen», at «digtningen ikke mere staar alene, men støttes af den kunst, der fremfor alle andre formaar at gribe menneskenes gemyt og ganske rive dem ud af det daglige vaneliv, nemlig musikken. Derved forhøies dramaets virkning i utrolig grad» og «Desuden træder musikken oftere alene op og bidrager netop herved til den sceniske

---

<sup>52</sup>Guldbrandsen, «Musikk og tilblivelse», 220

<sup>53</sup>Gerhard Schjelderup (1895): «Roman, drama og musikkdrama» i Sars et al. (red.): *Nyt Tidsskrift*. Fagerstrand: De tusen hjems forlag, s. 369

handlings naturlighet». <sup>54</sup>

### 2.4.3 Sammenfatning

I analysen av et musikkdrama står vi da tilbake med tre «geografiske plasseringer» for transcendens og forløsning. For det første kan de finne sted rent teatermessig; rollefiguren kan forløses i verkets ytre handling, gitt ved *teksten*. For det andre kan transcendens og forløsning finne sted i selve *musikken* som symfonisk forløp, en slags indre handling, enten i partiturform eller som klingende lyd. For det tredje kan transcendens og forløsning finne sted i rommet mellom aktører og tilskuere under *fremføringen*. Alle disse tre mulige «forekomststedene» presenterer kun hvert sitt *bilde* på begrepene transcendens og forløsning; til syvende og sist er utgjør de tross alt kun filosofisk ideer, uansett hvor livaktig den måtte virke i møtet med de forskjellige dimensjonene.

Som det fremgår av avsnittet over går begrepene «tekst» og «musikk» litt på tvers av «lesning» og «estetisk erfaring» og sammenstillingen av disse begrepene kan kanskje skape noe forvirring. Det er imidlertid ikke verre enn at *både* tekst og musikk kan leses i det skrevne verket, i partituret; og musikken kan samtidig erfares estetisk, i lydfestinger av verkene. I tillegg kan kanskje begrepene «scenisk» og «fremføring» forvirre, men det er da viktig å huske at fremføringer av verker er noe jeg i arbeidet med denne oppgaven ikke har hatt tilgang til. Følgelig kan jeg ikke uttale meg nevneverdig om dem, eventuelt bare om hvordan jeg ville forestilt meg at spillet mellom aktører og tilskuere ville vært. Det sceniske kan jeg derimot si noe om i og med at det er beskrevet i de aktuelle verkenes tekst.

---

<sup>54</sup>ibid, 367

## 2.5 Det uoversettelige i musikken

Når man postulerer at et verks handling ikke utelukkende er å finne i dets tekst, men derimot også bør søkes i selve musikken eller sågar i fremføringen, står man igjen med en utfordring som kan synes uoverkommelig. Hva om man som lytter føler man finner en musikkens handling, en verkets indre drivkraft - hvordan oversette det til ord? Hvordan fortelle om det, hvordan dele det med andre? Hvordan skrive en masteravhandling på grunnlag av det?

Det er her man kan vende seg til hermeneutikken. Som nevnt i forrige delkapittel bevirker verket en *åpning* hos lytteren,<sup>55</sup> «en åpning i erkjennelsesteoretisk og metafysisk forstand».<sup>56</sup> Dersom man aksepterer at et verk fungerer som et kulturelt paradigme har det en slags ikke-reduserbarhet som gjør at det ikke kan bli forklart eller rasjonalisert.<sup>57</sup> Det kan sågar ikke bli oversatt, det «åpner en verden av ny og uoversettelig innsikt».<sup>58</sup>

Når man finner mening i selve det musikalske forløpet, når man avdekker handling som ligger under den gitte ytre er dette blant annet fordi man som lytter står i samme *tradisjon* som komponisten og den verden verket er skapt innenfor. Sagt med Guldbrandsen: «Når en musikkultur først er innarbeidet, når lytteren først er fortrolig med en tradisjon, kan klangens fremtoning så å si tale direkte, manende, gripende, på en ureducerbar måte, uoversettelig og samtidig krystallklart forståelig for det lyttende sinn. Vi kan aldri oversette den, vi må nøye oss med allegoriske omtaler, selv om vi som lyttende vesener mener å forstå nøyaktig hva det er musikken synes å si.»<sup>59</sup>

Noe nærmere en direkte forklaring på hva dette uoversettelige i Schjelderups musikk er helt spesifikt kommer man kanskje ikke med den begren-

---

<sup>55</sup>Eller i denne oppgaven: «forskeren», som møter de av verkets dimensjoner som foreligger

<sup>56</sup>Guldbrandsen, «Verkets åpning», 7

<sup>57</sup>Martin Heidegger (1971): *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, s. 68-71. Gjengitt i D'Alleva, *Methods & Theories*, 120

<sup>58</sup>Guldbrandsen, «Verkets åpning», 19

<sup>59</sup>Guldbrandsen, «Bruckners mørke mysterium», 16

sede plass som her er stillet til rådighet, men med stikkord som konflikt, kamp, død, seier, forløsning, apoteose og etterliv aner man at det uoversettelige kan ha noe med en slags religiøs opplevelse å gjøre. I møte med Schjelderups oeuvre slås man av den rike forekomsten av religiøse henvisninger til, og forutsetninger for, forløsning i den ytre handlingen; for frelse og for kjærlighetens ultimate seier. Kermans ord om Tristan kan, forløsningsaspektet tatt i betraktning, vel så gjerne gjelde for store deler av Schjelderups produksjon, og i høyeste grad for musikkdramaene som omhandles i denne oppgaven: «*Tristan und Isolde* is not a tragedy. Wagner never intended it to be. It is a religious drama. Anti-religious, fascist, bogus, cry Wagner's enemies; but the form of the opera is that of religious drama nonetheless, however we may be inclined to value its message.»<sup>60</sup> Kapittel 3.2 vil gå nærmere inn på dette.

Hvordan kan et religiøst drama bevege? Hvilke sinnlige strenger kan settes i vibrasjon i møte med den indre musikken i, eller fremføringen av, et slikt verk og muliggjør å inngi en for lytteren uoversettelig erfaring? At man kan gripes av den ytre handlingen tar man gjerne for gitt, men hva skjer egentlig når man gripes av selve musikken - av den indre handlingen? I møte med et slikt kunstverk kan man, om forholdene ligger til rette for det; om man er stemt, og fremføringen er god nok (om instrumentene er stemt, nær sagt), stå overfor det teologen Rudolf Otto kaller *mysterium tremendum et mysterium fascinans*; noe som oppleves rystende og fryktinngytende, men samtidig fascinerende og tiltrekkende.<sup>61</sup> Guldbrandsen skriver om fenomenet at det når det er tale om musikk ikke nødvendigvis betyr at «musikken skal slå ned som en tordenkile til klangen av pauker og basuner. Det ligger ingen som helst stilistiske føringer i dette, hverken kompositorisk eller lyttermessig.»<sup>62</sup> Man kan oppleve å gripes av en rekke forskjellige musikalske uttrykk, og evner man å se forbi den ytre handlingen i dramatisk og programmatisk musikk kan man også gripes av de immanente kvalitetene i selve musikken. Vel er erfaringen kanskje umiddelbart uoversettelig, men

---

<sup>60</sup>Joseph Kerman (2005): *Opera as Drama*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, s. 159

<sup>61</sup>Guldbrandsen, «Verkets åpning», 20

<sup>62</sup>ibid, 20-21



så lenge den kan erfares og forstås vil den med en hermeneutisk tilnærming etterhvert forhåpentligvis kunne formuleres i et språk som gir gjenklang hos et flertall innenfor samme tradisjon.

Det henvises her til religionsviteren Espen Dahls forståelige og systematiske gjennomgang av Eliades og Ottos teorier om det hellige, især kapittel to: «Det helliges fenomenologi» og delkapitlet om «Det sublime i kunsten».<sup>63</sup>

## 2.6 Resultater

Som tidligere nevnt er det vanskelig, nær sagt umulig å sitte igjen med endelige, etterprøvbare resultater og svar i en oppgave med et så dypt og samtidig så flyktig og unnslippende tema. Men det er heller ikke målet. Som nevnt søker man når man gjør bruk av hermeneutisk metode å forstå snarere enn å forklare. Denne oppgaven søker å forstå den musikalske gehalten i et utvalg av Schjelderups verker, med vekt på forløsningsaspektet. Forhåpentligvis lykkes det å komme nærmere hvert enkelt verks forståelses-horisont. Det gjenstår å se om jeg kommer så langt at prosessen enkelt lar seg beskrive i ord i denne avhandlingen.

Samtidig er det nødvendig å påpeke viktigheten av at eventuelle funn, hvor kategoriske og endelige de enn kan synes innenfor rammen av *forståelse*, kun er ment å være lesninger. Forhåpentligvis veldokumenterte sådanne, men like fullt individuelle. Det er ingenting som tilsier at de behandlede verkene med dette *lukkes* for senere lesninger, hverken av undertegnede eller andre. Den økte forståelse av verkene vil komme til å ha funnet sted innenfor enkeltlytterens forståelseshorisont og således legges ingen hindringer for at andre lyttere vil kunne foreta lesninger med andre vinklinger i fremtiden.

I forbindelse med lanseringen av hans nye bok om tendenser i norsk samtidskunst siterte Gunnar Danbolt Thomas Mann i et intervju i *Morgenbladet* inneværende vår: «jeg [synes] ikke at man kan gjøre kunsten enklere enn den faktisk er. Thomas Mann sa det slik: 'I mitt romanunivers har jeg gjort det jeg kunne for å sette det tvetydige i system. Men verkene er tre- og

---

<sup>63</sup>Espen Dahl (2008): *Det hellige : Perspektiver* Oslo: Universitetsforlaget

fire-dimensjonale, noe som innebærer at man kan forestille seg dem, men aldri utsi dem.' Det er veldig godt sett, og det er blitt et slags motto for det jeg har gjort. *Jeg ønsker ikke å lukke kunstverk, jeg vil at de skal være åpne.*<sup>64</sup> På denne måten vil denne oppgaven på beskjedent vis sannsynligvis selv bidra til, i noen grad, å forme fremtidig syn på Schjelderup og lesninger av hans verker, og dermed tre inn i andre forskeres forståelseshorisont. Det er også denne forfatterens ønske ikke å lukke kunstverkene, men å la dem forbli åpne. Eventuell frykt for å lukke kunstverket synes helt uberettiget; hermeneutikken kan ikke «sikre noen endelig og avsluttet forståelse hverken av talen eller dens opphavsmann.» Den hermeneutiske sirkel, som forstått ved Schleiermacher, er en uendelig prosess.<sup>65</sup> - heldigvis.

## 2.7 Oppgavens oppbygning

Denne oppgaven er bygd opp av fire hovedkapitler som tar for seg henholdsvis teksten og den «ytre handling», musikken og den «indre handling», estetisk erfaring og til slutt den idéverden Schjelderup opererte i. Herværende metodekapittel finnes plassert som en naturlig innledning til disse, og først og sist omkranses oppgaven av et innlednings- og avslutningskapittel.

Kapittel 3.0 om tekst utgjør et nødvendig opptrinn til kapittel 4.0 og er tatt med for på et metanivå å danne det samme bakteppe til dykket ned i indre handling som man får i møte med dramatisk og programmatisk musikk. Der kapittel 3.0 setter verkene i sammenheng på et mer overfladisk, ytre grunnlag, pretenderes det i kapittel 4.0 å gå i dybden på musikken, som tross alt i denne oppgaven anses for å være verkets viktigste bestanddel. I kapittel 3.0 presenteres også Schjelderup og forløsningsideen i samtidens kontekst; et forsøk på å beskrive det miljø han virket i og den umiddelbare tradisjon han skrev seg inn i. Kapitlene 4.0 og 5.0 er oppgavens hovedtyngdepunkt, og følgelig også oppgavens mest omfattende del. Betydningen av den ytre handlingen forsøkes ikke devaluert, snarere er denne oppgaven et forsøk på

---

<sup>64</sup>Lasse Midttun (2014): «Kunsten å være vanskelig». *Morgenbladet*. 7.-13.3.2014. Midttuns utheving

<sup>65</sup>Lægreid og Skorgen, *Hermeneutikk - en innføring*, 101

å løfte den indre handlingen opp og frem. Kapittel 3.0 og 4.0 kompletterer hverandre på samme måte som den ytre og indre handling i dramatiske og programmatisk verk generelt, og Schjelderups verk spesielt. Det blir likevel ikke lagt skjul på den ytre handlingens naturgitte fortrinn, og forholdet disse imellom kan kanskje best beskrives med det gamle ordtaket «Det ytre gir det indre en sjans, men det indre gir det ytre sin glans».

Dernest følger kapittel 5.0 om den estetiske erfaringen, hovedsakelig basert på min personlige opplevelse av ideer og transcens og forløsning i de lydfestinger som finnes, supplert med andres bidrag der dette har latt seg gjøre. Aller helst skulle oppgaven inneholdt et sjette kapittel om fremføringen av Schjelderups verk, og den handling som, i tråd med Fischer-Lichtes teorier, genereres i rommet mellom aktører og tilskuere. Når det dessverre ikke er mulig å oppleve fremføringer av Schjelderups verk utgår dette kapitlet, men beretninger om hvordan tidligere tilskuere opplevde et bilde på transcens og forløsning ved fremføringer i Schjelderups samtid er til dels innpasset i kapitlet om estetisk erfaring. Fremføring som selvstendig dimensjon forlattes altså naturlig nok med dette til fordel for verkenes tekstlige og musikalske dimensjoner.

## Kapittel 3

# Tekst og «ytre handling»

*«Jeg tror, opriktig talt, (...) at mine operaer vilde virke rensende og angi en ny vei for vår tids operautvikling. Det gis for tiden meget få virkelig dramatiske komponister.»<sup>1</sup>*

...hevdet Schjelderup i 1929. Han sa også, like før (1927): «Jeg tror at min tid er kommet nu. Det er noe i tidsånden som gjør at jeg tror det. Mitt verk er i slekt med den nye idealistiske filosofi - med Bergson om De vil».<sup>2</sup>

Begynnelsen på dette kapitlet er viet den idéverden Schjelderup levde, virket og komponerte sine musikkverker i. Opprinnelig hadde jeg tenkt, i god hermeneutisk tradisjon, å begynne med å beskrive Schjelderups *påvirkningshorisont*. Etterhvert syntes dette imidlertid for snevert og vanskelig håndgripelig, så jeg har heller tatt for det musikalske og filosofiske klimaet som rådet de første tjue årene av hans komponistvirke, frem til begynnelsen av 1900-tallet. Etter mer generelle betraktninger vil jeg deretter zoome inn på Schjelderup og hans verker.

For å ta Schjelderups utsagn som åpnet dette kapitlet først. I 1929 ble det gitt få virkelig dramatiske komponister på operascene rundt om i Euro-

---

<sup>1</sup>Ole Bang (1929): «Gerhard Schjelderup. Et besøk hos komponisten i anledning av 70-årsdagen». *Aftenposten*. 19.11.1929.

<sup>2</sup>«P.G.» (1927): «Ukens portrett.» *Dagbladet*. 30.4.1927

pa, dersom man følger Schjelderups egne definisjoner. Han hevdet også at hans verk var i slekt med Bergsons filosofi; trolig kjente Schjelderup Bergsons *Matière et mémoire* (1896) og *L'Évolution créatrice* (1907). Jeg skal ikke lage noen stråmann av Bergson. Selvfølgelig var tankegodset i Schjelderups operaer eldre enn Bergsons forståelse av forholdet mellom idealisme og realisme og begrepet *élan vital*, som Schjelderup nok må ha følt seg truffet av. Det gis dessverre ikke plass til å diskutere dette videre her, men Schjelderups forhold til de filosofiske strømninger mellom tenkere som Nietzsche og Bergson er verdt et studium i seg selv.

Den tematikk Schjelderup benyttet seg av, de såkalte ideene om transcendens og forløsning, kan sies å forekomme i mange andre komponisters verker; i hvert fall i første halvdel av Schjelderups karriere. Flere er allerede nevnt, som Strauss (verker som *Tod und Verklärung*, *Guntram*, *Friedenstag*), Mahler (*Symfoni nr. 2 'Oppstandelsessymfonien'* og *Symfoni nr. 8*) og Bruckner (*Symfoni nr. 8* og *9*). Eva-Maria Jensen tar også for seg Schönberg og verkene *Verklärte Nacht* og *Die Jakobsleiter* og Elgar med *The Dream of Gerontius* i sin bok *Død og evighet i musikken 1890-1920*. Listen kan uten vanskeligheter gjøres mye lengre, også helt uten å inkludere Wagners verker - enda. Jensen skriver i innledningen til nevnte bok at tiden 1890-1920 lenge hadde interessert henne, «især denne tids fascination af de eksatologiske emner: døden, opstandelsen og evigheden. Også musikverker fra den tid fremviste denne fascinasjonen. (...) Hvorfor beskæftigede musikken sig med emner, som retteligt hørte teologien til?»<sup>3</sup> Et annet sted skriver hun: «Komponister skrev måske ikke længere kirkemusik i den traditionelle betydning af ordet, men de skrev musik, som man kunne opfatte som 'religiøs'.»<sup>4</sup>

Det finnes mange eksempler på at musikk fra perioden både kunne utgi seg for å omhandle religiøse temaer som transcendens og forløsning i tekst/tematikk/ytre handling, og at den også i tilfeller kanskje kunne inngi en følelse av transcendens og forløsning hos lytteren gjennom musikk/indre

---

<sup>3</sup>Eva-Maria Jensen (2011): *Død og evighet i musikken 1890-1920*. København: Museum Tusulanums Forlag, s. 11-12

<sup>4</sup>ibid, 36

handling. Da dette kapitlet hovedsakelig dreier seg om ytre handling lar jeg musikken og den indre handlingen ligge, selv om det kunne gis mange eksempler på for eksempel absolutt musikk hvor lyttere har meddelt nærreligiøse erfaringer. Det er da også vesentlig lettere å forfølge transcendens og forløsning på verkenes «outside».

Utviklingen i Norge og utlandet etter Schjelderup kommer jeg noe tilbake til i delkapittel 5.3, og jeg skal her kort ta for meg det tankemiljø han vokste inn i som komponist fra 1880-tallet og se hvor tankegodset skriver seg fra. Når jeg i et tidligere avsnitt skriver at jeg skal ta for meg det musikalske og filosofiske *klimaet* er dette naturligvis en sannhet med modifikasjoner; jeg skal ta for meg én retning, én del av det store europeiske musikkmiljøet. Det er viktig å påpeke at den tradisjon Schjelderup skrev seg inn i ikke var enerådende ved forrige århundreskifte - snarere utgjorde den ett av flere felter på en ganske rik musikalsk palett.

I det Frankrike hvor Schjelderup fikk sin utdanning i cello og komposisjon 1878-1884 og 1886-1888<sup>5</sup> sto wagnerismen sterkt, og Schjelderup må ha mottatt mange impulser fra dette miljøet; blant annet gjennom sin komposisjonslærer Massenet. Eklatante eksempler på verker fra Frankrike i denne perioden som deler den samme forløsningstematikken som Schjelderup etterhvert skulle omfavne så hjertelig er blant andre Reyers *Sigurd* (1884)<sup>6</sup>, Chabriers *Gwendoline* (1886)<sup>7</sup> og *Briséis* (1897)<sup>8</sup>, og Chaussons *Le*

---

<sup>5</sup>Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 15f

<sup>6</sup>En slags fransk miks av Wagners *Siegfried* og *Götterdämmerung* - verket ender i en apoteose på begravelsesbålet mens koret synger om at Sigurd og Brünnhilde stiger opp mot himmelen

<sup>7</sup>Når hennes elskede Harald blir stukket til døde griper Gwendoline selv dolken og dreper seg med den, mens det kastes et himmelsk lys fra et brennende Valhall på de to elskende som omfavner hverandre i døden. For øvrig er deler av deres siste duett notert i E-dur og 12/8. Schjelderup kan ha fått med seg denne operaen da den gikk i München i 1890; hans bekjente og forkjemper Hermann Levi dirigerte, og Gerik Schjelderup gjengir i sin biografi (s. 27) et brev fra faren om denne høsten: «Han [Levi] tillot mig at betragte Hofteatret som mit hjem. Derved hadde jeg altsaa den rikeste leilighet til at gjøre studier»

<sup>8</sup>Bygget over Goethes «vampyrballade» *Die Braut von Korinth*. *Briséis* dreper seg selv og følges av sin elskede Hylas. Kor av hedninger og kristne synger om at den evige dag har kommet. E-dur og 12/8 forekommer også her

*Roi Arthus* (1903)<sup>9</sup>. I Tyskland var det likedan; Schjelderups nære venn fra 1890-årene Max von Schillings komponerte operaen *Ingwelde* (1894)<sup>10</sup>, og Alexander von Zemlinsky hadde sin første opera, *Sarema* (1897)<sup>11</sup>. På samme tid i USA skrev den München-utdannede Horatio Parker sitt oratorium *Hora Novissima* (1893)<sup>12</sup>, og flere av verkene fra mer kjente komponister er allerede nevnt. Fellestrekket er at de alle er avfødt i et musikalsk klima sterkt preget av Wagners verker og tanker om musikk. Wagnerismen bredte ikke bare bredte kraftig om seg allerede mens komponisten var i live, men fortsatte med uforminsket styrke etter hans død.

Om wagnerismen skriver Dag Østerberg at den rundt århundreskiftet var «datidens sterkeste amoderne bevegelse i musikklivet».<sup>13</sup> Han løfter frem at bevegelsen ble forbundet med svermeri; hos Østerberg er nok dette amoderne nærmere knyttet til hvordan musikken og bevegelsen wagnerisme *fremsto* enn hvorvidt de kunne sies å være amoderne i seg selv. Når man ser bort fra forestillinger som «Enhver kvinne i salen kjenner seg som en Isolde - i nedringet aftenkjole, tungøyd og drømmende om svunne tider»<sup>14</sup> kan wagnerismen absolutt leses inn i en modernitet som man i musikken kan spore helt tilbake til århundreskiftet 1700-1800.

---

<sup>9</sup>Etter at Lancelot har blitt dødelig såret av Arthus, Lancelots elskede Guinevere har kvalt seg med sitt eget hår [!] tilgir Arthus Lancelot og blir hentet av et himmelsk skip som skal bringe ham til det «ideelle land» mens et usynlig kor synger og solen bestråler hele havet før den går ned bak horisonten

<sup>10</sup>I en slags *Den flyvende Hollender*-finale bestemmer Ingwelde seg for å følge sin elskede Bran på «kjærlighetsreise med dødsskipet». I beste Siegfried- og Brünnhilde-stil lovsynger de den «herrlicher Tod» og «Friedens Sieg», og mens skipet går ned følges de av et kor av havstemmer (veldig Schjelderupsk) som synger at gudene gir dem nåde og ønsker dem velkommen til de gylne saler

<sup>11</sup>Etter å ha ledet sitt folk til seier over Tcherikoffs styrker sparer Sarema hans liv og dreper istedet seg selv med en dolk fordi hun elsker sitt folks fiende. Koret synger at hun har sonet sine synder og er ren og fri for skyld; Edens hage åpner seg for henne

<sup>12</sup>Et himmelstrebende, mektig verk hvor det synges om nytt liv i den gylne by Sion som «reiser seg veldig bak skyene»

<sup>13</sup>Dag Østerberg (1999): *Det moderne : et essay om Vestens kultur 1740-2000*. Gyldendal, s. 212

<sup>14</sup>ibid

Min påstand om wagnerismens hjemhøren i det moderne skriver seg fra den franske filosofen Jean-François Lyotards forståelse av den moderne tid som de store fortellingens tid. Han skrev: «Det 19. og 20. århundredes tanker og handlinger er styret af en Idé (i ordets Kantianske betydning). Denne Idé er Ideen om emancipation. Den begrundes ganske vist på meget forskjellig vis alt efter den historiefilosofi, under hvilken man forsøger at ordne vrmlen af begivenheder: den kristne fortællingen om forløsningen fra Adams synd gennem kærlighed, *Aufklärer*-fortællingen om frigørelsen fra uvidenhed og trældom gennem erkendelse og lighedsbestræbelse».<sup>15</sup> Jeg til å spørre; hva er wagnerismen uten de store fortellinger? Uten dette *per aspera ad astra*, forløsningsideene, som så klart er tilstede i Wagners operaer fra *Den flyvende Hollender* via *Tannhäuser*, *Lohengrin* og *Nibelungenringen* til *Tristan og Isolde* og *Parsifal*? Konfliktene i disse musikkdramaene kronas med seier; gjerne gjennom døden og nytt, transcendent liv, som i *Den flyvende Hollender*, «*Ringene*» og *Tristan og Isolde*. Denne utviklingen, fra kamp til seier, kan sies å ha gjennomsyret verker helt fra Beethoven til Schjelderup og forbi ham igjen. Ideene oppsto altså ikke med Schjelderup, og de oppsto ikke i wagnerismen eller hos Wagner selv. Wagner gjorde dem praktisk talt til et varemerke, men han oppfant dem ikke. Lyotard hevder de store fortellingene om emansipasjon var grunnleggende for hele det nittende århundre, og vi kan uten problemer finne dem igjen hos en så tidlig romantisk komponist som Beethoven. Spesielt i hans tredje, femte og niende symfoni ser man en tydelig utvikling gjennom verket som kronas med seier i siste sats.

I kapitlet om romantikken i *Musikk og tanke* skriver Finn Benestad: «Jo mer dunkelt og hemmelighetsfullt musikkens språk er, desto sterkere virker det på menneskene. Ut fra en slik grunnholdning kan man faktisk si at musikkens affektbetonte innhold blir de-materialisert, det rykkes bort fra livets realiteter og inn i en mystisk fjernhet, en slags magisk idealverden.»<sup>16</sup> Han skriver videre om Wagner: «Wagner hadde ubevisst tenkt Schopenhauers tanker uavhengig av filosofens skrifter. Sikkert er det i alle fall at

<sup>15</sup>Jean-François Lyotard (1986): *det POSTMODERNE forklaret for børn*. København: Akademisk Forlag, s. 32-33

<sup>16</sup>Finn Benestad (1976): *Musikk og tanke : hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug, s. 237



denne tanken forløsning får ny næring hos ham i møtet med Schopenhauers idéverden»,<sup>17</sup> da nok spesielt Schopenhauers syn på *viljen* som drivkraft. Om denne skriver Benestad: «I sin uopphørlige streben [etter liv] blir tilværelsen en lidelse for mennesket, og denne lidelse vil mennesket gjerne kvitte seg med. Men for helt å befri seg fra lidelsen må mennesket gå til angrep mot selve livsviljen i et forsøk på å oppheve den. Den best farbare vei til å oppheve viljen går gjennom forsakelse; man må unndra viljen alt som den kan ville. Derved mister den sin kraft. Forsakelse, askese, et hellig liv, er den vei mennesket må gå, og det mål som vinker i det fjerne, er nirvana: menneskets oppgåen i den store helhet, hvor alt er ett, hvor egenviljen er blitt taus.»<sup>18</sup>

Heller ikke Schopenhauer trenger å være startpunktet om man ønsker å nøste seg bakover i historien. Det transcendent, altså det ikke-immanente, ved instrumentalmusikken ble fremhevet av forfatterne Wilhelm Heinrich Wackenroder og Ludwig Tieck rundt 1800: «[they] vividly portrayed it as the highest, most independent form of art, thus inspiring the semi-religious worship of music that was to be characteristic of the nineteenth century. Music was praised as a medium of transcendence into higher realms of spirit, revealing truths which were ineffable in words.»<sup>19</sup> Deres estetiske teori bygde i stor grad på ideen om det oversanselige, uendelige og metafysiske,<sup>20</sup> og de fremhevet «det opphøyede innhold som lar oss ane den guddommelige gnist som har satt kunstnerens fantasi i brann.»<sup>21</sup>

### 3.1 Dikterkomponisten

Gerik Schjelderup bidrar sterkt til å bygge myten om sin far som dikterkomponist når han hevder at «Bare en eneste gang lyktes det ham å kunne bruke

---

<sup>17</sup>ibid, 290-291

<sup>18</sup>ibid, 258

<sup>19</sup>Håvard Enge (2008): «Metaphor and Analysis in Hoffmann's Beethoven Criticism» i Dalbye og Refsum (red.): *Kritikk, dømmekraft og intervensjon*, 8.-9. mai 2008, Tyrifjord Hotell, Vikersund. Program for estetiske studier, Universitetet i Oslo, s. 1

<sup>20</sup>Benestad, *Musikk og tanke*, 238

<sup>21</sup>ibid, 239

en annens tekst, fordi den var skrevet så helt i hans egen ånd». <sup>22</sup> Det siktes her til *Austanfyrre Sol og Vestenfyrre Maane*, forfattet av Kristofer Janson og utgitt 1879. Helt korrekt kan det vel ikke sies å være at dette var den eneste teksten som ikke skrev seg fra Schjelderups egen hånd; den danske dikteren Karl Gjellerup sto for teksten til sceneverket *Offerildene*, og musikkdramaet *Sampo Lappelil* er bygget over eventyret av finske Zacharias Topelius med ganske klare tekstlige lån. Likeledes er *Den røde Pimpernel* en omskriving av Baronesse Orczkys roman ved samme navn. Et annet sted i biografien later Gerek Schjelderup til å huske farens samarbeid med Gjellerup og skriver at «Ingen andre [enn Janson og Gjellerup] kunne senere gi ham det stoff han trengte til sine dramatiske arbeider». <sup>23</sup> De resterende musikkdramaene, *Søndagsmorgen*, *Bruderovet*, *Vaarnat*, *Stjernenætter*, *Stormfugler* og *Et Folk i Nød* er altså Schjelderups egne skapninger. Sceneverkene *En hellig Aften* og det særdeles teksttunge *Uveirsnat og Morgenrøde* skriver seg også fra Schjelderups hånd, på tross av at han i en håndskrevet libretto til *Uveirsnat og Morgenrøde* har angitt den trolig fiktive Eigil Thorstenson Grimsæt som opphavsmann til denne «drømdigtningen». <sup>24</sup>

Om diktergjerningen var en dyd av nødvendighet eller ikke; sam- og ettertiden har uansett ikke helt omfavnet Schjelderups tekstlige utgytelser. Blant de mer positive i samtiden er Edvard Sylou-Kreutz, i avisen som Schjelderup selv en periode virket som musikkannmelder, *Norske Intelligenssedler*. I forbindelse med premieren på *Bruderovet* heter det: «Hans dobbeltbegavelse som musiker og digter sætter ham istand til at naa det, nærsagt, fuldkomne i behandling av teksten. Likeberettigelsen av tekst og ord er hos Schjelderup løsenet. - Teksten maa sammen med musiken danne et organisk hele. Han er, kort og godt, i besiddelse av alle de fortrin som skaper den store operakomponist.» <sup>25</sup> Wilhelm Altmann synes også svært positiv da han

---

<sup>22</sup>Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 174

<sup>23</sup>ibid, 72

<sup>24</sup>Gerhard Schjelderup (1916): «Uveirsnat og Morgenrøde, drømdigtning». Håndskrevet libretto, Mus.ms.a 5898, Mediateket Musikk, NB. Grimsæt har ikke latt seg gjenfinne noe sted og er etter all sannsynlighet å dømme et pseudonym

<sup>25</sup>Edvard Sylou-Kreutz (1919): «Gerhard Schjelderups opera 'Bruderovet' paa Opera Comique igaar.» *Norske Intelligenssedler*. 19.11.1919

i sin anmeldelse av *Sturmvögel* (*Stormfugler*) skrev: «Wenige Textbücher kenne ich, die so unzweifelhaft als Dichtung anzusprechen sind, wie diese 'Sturmvögel'». <sup>26</sup>

Reidar Mjøen skrev i anledning Schjelderups 60-årsdag: «Ellers er Schjelderup ikke alltid heldig som tekstdikter, vi husker hans litt vel barnslige og sukkersøte stykke 'En hellig aften', som gikk paa Nationaltheatret». <sup>27</sup> Om-talene «barnlig» og «naiv» synes å være endel brukt, <sup>28</sup> også i forbindelse med orkesterverkene. <sup>29</sup> Arne van Erpekum Sem i *Tidens Tegn* mente librettoen til *Stormfugler* raget høyt over vanlige operalibretti, men at den likevel var preget av en «naiv ubehjælpelighet». <sup>30</sup> Selv Schjelderups nære samarbeidspartner i forbindelse med *Norges Musikhistorie*, O. M. Sandvik, uttaler: «Poet som Schjelderup er i sin musik, vil han ogsaa digte sine tekster selv. Denne dobbeltoppgave er svær at løse, og man kan ikke andet end beklage, at komponisten saa haardnakket fastholder dette princip gjennom næsten hele sin produktion.» <sup>31</sup> Noen gikk så langt som til å hevde at Schjelderups diktergjerning «kanskje ikke i liten grad [har] bidradd til å øke vanskelighetene ved å få hans største verker frem til opførelse.» <sup>32</sup> Gulbrandsen uttrykker seg forsiktigere og synes på den ene side musikken inneholder sjelden lyrisk skjønhet, «selv om tekstene og det dramatiske innholdet ikke alltid holder

---

<sup>26</sup> Wilhelm Altmann (1926-1927): «Schjelderups 'Sturmvögel'» i *Kunstwart*, 40. årgang, hefte 2. München: Georg D. W. Callwey, s. 119. Oversettelse: «Jeg kjenner få librettier som så utvilsomt kan regnes som poesi som denne 'Sturmvögel'»

<sup>27</sup> Reidar Mjøen (1919): «Gerhard Schjelderup 60 aar.» *Dagbladet*. 17.11.1919

<sup>28</sup> Friederich Brandes [trolig 1908]: [Anmeldelse av *Vaarnat*]. *Dresdner Anzeiger und Kunstwart*, gjengitt i navnløs pamflett. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB; Jens Arbo (1929): «Gerhard Schjelderup er 70 aar imorgen.» *Morgenbladet*. 16.11.1929; *Morgenbladet*, «Gerhard Schjelderup». 31.7.1933. Schjelderup selv etterlyser faktisk naivitet og folkelighet i Strauss' *Die Frau ohne Schatten*, så det synes ikke å ha vært en udelt negativ karakteristikk for ham (Gerhard Schjelderup (1922): «Richard Strauss» i *Nordisk tidsskrift*. Nordstedt, s. 417)

<sup>29</sup> Arne van Erpekum Sem (1924): «Konsert». *Tidens Tegn*. 25.11.1924

<sup>30</sup> Erpekum Sem, «'Stormfugler' av Gerhard Schjelderup»

<sup>31</sup> O. M. Sandvik (1918): «Musikdramatikeren Gerhard Schjelderup. - Et jubileum». Avisutklipp fra ikke-identifisert avis, 26.7.1918. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB

<sup>32</sup> Arne van Erpekum Sem (1933): «Gerhard Schjelderup». *Tidens Tegn*. 31.7.1933

mål».<sup>33</sup>

Borgstrøm omtaler Schjelderup som en «sværmer»,<sup>34</sup> en oppfatning Guldbrandsen også deler.<sup>35</sup> Schjelderup uttalte selv: «I mine tekster gaar jeg avveien for al patos og overlater musikken at gi ord og handling det ophøiede præg, som er mit kunstneriske maal.»<sup>36</sup>

I det hele tatt synes Schjelderup å ha vært av en slik støpning at alt måtte overdimensjoneres for å gi mening. Trygve Torjussen sammenfattet dette Schjelderups «problem» i sin allerede nevnte anmeldelse av *Symfoni nr. 2*: «Det er typisk for Schjelderup: komponisten maa op paa de allerhøieste tinder for at faa utløsning for, hvad han har paa hjertet».<sup>37</sup> Dette leder oss over til neste delkapittel:

## 3.2 Tematisk orientering

*«Kjærligheten, den utsigelige, altid længende alkjærlighet, livsglæden og andakten foran livets uendelige mysterium gir min kunst dens hovedindhold.»*<sup>38</sup>

Som utvalget av verker til denne oppgaven viser kan det nesten virke som om det var uunngåelig at enhver historie, enhver idé Schjelderup ga seg i kast med skulle vris til å omhandle en transcendentale reise mot forløsning. Selv i et så prosaisk verk som *Søndagsmorgen* eller adaptasjonen av røverromanen *Den røde Pimpernel* evner han å skrive inn en stigning i den ytre handlingen og i de sungne ordene, en kamp som naturligvis må krones med seier. Selv der det egentlig ikke ligger til rette for det, ryddes det plass, og i blant kan det nesten synes som om «forløsningstrangen» er styrende for hele

---

<sup>33</sup>Guldbrandsen, «Gerhard Schjelderup - en kompromissløs svermer», 226

<sup>34</sup>Hjalmar Borgstrøm (1915b): «Schjelderups operaer paa Nationaltheatret.» *Aftenposten*. 1.9.1915

<sup>35</sup>Guldbrandsen, «Gerhard Schjelderup - en kompromissløs svermer»

<sup>36</sup>Gerhard Schjelderup, «De 'moderne' musikstrømninger og mit forhold til dem» *Aftenposten*. 9.5.1927

<sup>37</sup>Torjussen, «Gerhard Schjelderup i Filharmonien.»

<sup>38</sup>*Aftenposten* (1924): «65 aar.» 17.11.1924

komposisjonsprosessen og presser frem en vekting av denne tematikken i verket (musikkdramaet) som kanskje ikke var like gjeldende i den tid historien er satt til.<sup>39</sup> Det er nesten så man kan spekulere i om Schjelderups drifter ubønhørlig drev ham til å billedliggjøre disse begrepene, transcendens og forløsning; så ofte forekommer denne tematikken. Dette ufrakommelige tatt i betraktning er det nærliggende å si at Schjelderup hadde en ganske lett gjenkjennbar tematisk orientering, nær sagt en form for «tematisk legning». Når de samme tematiske figurene opptrer i forskjellige konfigurasjoner gjennom hele Schjelderups produksjon kan man nesten snakke om at de binder den sammen til et eneste stort livsverk, et eneste stort samtidig verk av tilbakevendene grunntemaer. Arne Nordheim ryktes å ha sagt i et intervju en gang: «Jeg skriver alltid på det samme stykket», og hadde Schjelderup fått det for seg kunne han med ettertrykk ha sagt noe av det samme; det ville ha vært helt på sin plass, som denne oppgaven forsøker å vise.

Hva mer kan man si om denne Schjelderups tematiske orientering, annet enn at den tar for seg ideer om transcendens og forløsning i forskjellige «forpakninger»? Schjelderup var i hvert fall ikke alene. Selv om den idéverden han levde og virket i skal omtales i kapittel 6.0 kan det også i denne sammenheng, uten å foregripe for mye, nevnes at Schjelderup var helt med på notene når det gjaldt andre av samtidens komponisters forhold til og interesse for temaene død og kjærlighet. Det var jo dette opera *skulle* handle om. Filologen Peter Conrads skriver om opera generelt: «[opera] is an art devoted to love and death (and especially to the cryptic alliance between them)»,<sup>40</sup> og om det nittende og (begynnelsen av det) tjuende århundre spesifikt, utdyper Linda og Richard Hutcheson: «In most Italian and French operas of this period [19. og 20. århundre], especially those of the conventionally tragic variety, a preoccupation with death dominates - and is

---

<sup>39</sup>Som det står så treffende om Poulenc og Karmelittsøstrene i Linda Hutcheson, Richard Hutcheson (2004): *Opera : The Art of Dying*. Harvard University Press, s. 17: «This opera may be about eighteen-century France, but it is written in twentieth-century existentialist Paris.»

<sup>40</sup>Peter Conrad (1987): *A Song of Love and Death : the meaning of opera*. New York: Poseidon Press. Gjengitt i Roger Oliver (1992): «The Mystique of Opera» i *Performing Arts Journal*, 14, nr. 2. MIT Press, s. 35

associated with love - but the deaths are most frequently what we might call simply 'dramatic' ones, that is to say, violent plot devices: stabbings, shootings, drownings.»<sup>41</sup> Dette gjenkjennes fra en rekke, hovedsakelig franske og tyske operaer i tidsperioden, men det var ikke før den tyske romantikkens fascinasjon og besettelse av begrepet dødelighet at døden ble et åpent og konstant tema i opera.<sup>42</sup> Især hos Wagner, naturligvis, som den ubestridt fremste tyske musikkdramatiker i det nittende århundre. Om ham skriver Hutcheson: «In a very real sense, death is the only (musical and literary) subject matter of Wagner's music drama, its compulsively repeated theme, intertwined forever with love.»<sup>43</sup>

Dette leder over den i kapittel 2.6 allerede nevnte lesningen av *Tristan og Isolde* som religiøst drama.<sup>44</sup> Om man legger Kermans definisjoner til grunn må også mange av Schjelderups verker kunne sies å være religiøse dramaer. Schjelderup uttalte selv om dette: «Alle mine verker er religiøse bekjendelser, og min høieste stræben at trænge dypt ind i sjælens rike og vise den sande virkelighet, som skjuler sig bak det enkleste livs tilsynelatende hverdagslighet.»<sup>45</sup> Det fremstår muligens umiddelbart som virkelighetsfjernt å omtale en opera, attpåtil en norsk opera, som et forløsningsdrama og som en religiøs bekjennelse. Men i både verk og uttalelser demonstrerte Schjelderup stadig sin tilhørighet til kontinentale strømninger, gjerne på bekostning av sin norskhet.<sup>46</sup> Han uttalte også: «Min Stræben har altid hat det Maa at utdype den dramatiske Kunst, at bringe den Inderlighet, Varme og Finhet, som betar os i saa mange Sange, Kammermusikverker og religiøse Stemninger, ind i den egentlige Scenekunst.»<sup>47</sup>

---

<sup>41</sup>Hutcheson, Hutcheson, *Opera : The Art of Dying*, 8

<sup>42</sup>ibid

<sup>43</sup>ibid

<sup>44</sup>Kerman, *Opera as Drama*, 159

<sup>45</sup>Schjelderup, «De 'moderne' musikstrømninger»

<sup>46</sup>Se for eksempel en lang rekke brev i NBs brevsamling 684C

<sup>47</sup>Gerhard Schjelderup (1915): «Mit Forhold til vor Tids musikdramatiske Kunst». *Morgenbladet*. 29.8.1915

### 3.3 Aktuelle verker

Dette delkapitlet skal bringe en kortfattet gjennomgang av teksten i de verker som er funnet aktuelle til denne oppgaven, med henblikk på ideer om transcendens og forløsning. Det er praktisk talt umulig å komme utenom en rask gjengivelse av det generelle handlingsforløpet i hvert enkelt verk, spesielt når kapittel 4.0 og 5.0 er tenkt å skulle dra nytte av dette kapitlets gjennomganger og holde et jevnt høyere tempo enn det dette delkapitlet. Rekkefølgen på presentasjonen av verkene i dette delkapitlet er ikke holdt i sammenheng med komposisjonskronologien, men er derimot avledet av verkenes innbyrdes forhold og tekstlige slektskap.

#### 3.3.1 Musikkdramaer og sceneverker

Til tross for flere forsikringer fra ham selv i intervjuer og lignende om det motsatte må Schjelderup kunne sies å ha vært meget sterkt påvirket av Wagner. Personlig så han det kanskje ikke like tydelig, men hans begeistrede Wagner-biografi må sies å tale for seg selv. Det trekkes også gjerne frem at oppførelsene i Karlsruhe og Bayreuth i henholdsvis 1887 og 1888 var av skjellsettende betydning for den unge komponist-in-spe. I 1888 hadde han allerede rukket å komponere sin første symfoni, og det er interessant å legge merke til at denne ikke inneholder den samme reisen mot forløsning som han skulle inkorporere i så mange av sine senere verker, men derimot er utstyrt med mottoet «Trods alt», som også utgjør navnet på tredje og siste sats.<sup>48</sup> Dette mottoet skulle kunne betegnes, om man holder seg «Nær den norske kyst», som er tittelen på første sats, som mer av et tidevannsbilde enn vårløsning i elven; symfonien åpner med et tiltagende høyvann før komponisten tillater seg en musikalsk ekskurs i andre sats (lavvann, satsen heter «Ensomhet») for så å med et «Trods alt» vende minst 180 grader og flyte tilbake med fornyet kraft.

To år tidligere, i 1886, så Schjelderups første verk av en viss størrelse lys på en konsert i Bergen, og selv om det heller ikke her er snakk om noen forløsningsscene i finalen gjør han bruk av et par elementer som skal opptre

---

<sup>48</sup>De to første ga han navnene «Nær den norske Kyst» og «Ensom»

hyppig i de senere verkene. I *Prometheus*, en kantate for soli, kor og orkester tok han for seg historien om titanen Prometheus som brakte ilden ned fra gudene og til menneskene og den straffen han måtte lide for å ha tatt seg til rette. I verkets innledning står å lese: «Chreon's vilde kræfter behærsker verden. Menneskene vandrer omkring i mørket og fortvilelse - overalt øde og uorden - alt synes håbløst. Da viser Prometheus sig og bringer menneskeheden den guddommelige ild. Kampen med de utæmmede mørkets magter er forfærdelig. Prometheus forblir urokkelig trods de skrækkeligste pinsler, sikker på seiren, thi han kjemper for sandheten, kjærligheten og lyset.»<sup>49</sup> Gerik Schjelderup mener dette «[Prometheus-]Motivet var nøkkelen til hele hans fremtidige kunst.» og med visse forbehold synes det å kunne medføre riktighet - de fleste av Schjelderups helter er sikre på seiren og kjemper for sannheten, kjærligheten og lyset.

For det *er* helter det er snakk om. Selv om Schjelderup selv betydret at hans dramaer omhandler vanlige mennesker og ikke «guder og heroer», som man finner i Wagners verker,<sup>50</sup> er karakterene like fullt heltmodige. De redder kanskje ikke hele verden, men de redder seg selv og det de har kjært gjennom å handle - å aktivt ta del i historieførløpet, selv om det innebærer å ofre sitt eget liv. Heltene overvinne mørke krefter i sine omgivelser og lar dermed lyset seire, i tråd med det såkalte Prometheus-motivet. Ikke minst er dette svært synlig i Schjelderups første musikkdrama, *Austanfyrer Sol og Vestanfyrer Maane*, hvor Kongssønnen må overvinne tre onde hekser for å få sin Astri. I likhet med *Sampo Lappelil* er det her ren og skjær ondskap som står imellom helten og seieren; i *Sampo Lappelil* representert ved vinterkongen Hüsi. Kongssønnen får selvfølgelig Astri til slutt, og Sampo unnslipper Hüsi. De mørke kreftene nedkjempes og går i begge dramaer til grunne. Midlet er det samme, nemlig påkallelse av den kristne Gud og lysing av forbannelse over de mørke kreftene. I *Austanfyrer Sol* synger kongssønnen med sverdet hevet: «Kraft av tegnet som dåben mig gav, som aldrig svandt, mens hjertet slumret, vig onde ånd, vig al Satans magt! Jeg svinger Guds

---

<sup>49</sup>Gjengitt i Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 174

<sup>50</sup>Brev fra Schjelderup, gjengitt i Kindem, *Den norske operas historie*, 94



kors, mot Helvedes Magt. Nu Helved bæver!»,<sup>51</sup> hvorpå jorden åpner seg og hekser, troll og svartalver synker ned. Likeledes i *Sampo Lappelil*, hvor presten formaner Hüsi: «Weiche von hier du Gust der Hölle! Hier herrscht Christus der lichtvolle Gott! Durch die heilige Hülfe das Herrn ist der kleine Sampo für ewig deiner bösen Macht entronnen! Weiche von hier!»<sup>52</sup>; Hüsi blir så sint at han på et vis imploderer, og hans makt over naturen og dyrene på vidda opphører.

Det blir for enkelt å hevde at *Austanfyre Sol* og *Sampo Lappelil* er religiøse dramaer fordi de omhandler religion satt i spill av karakterene. Den tekstlige dimensjonen er i det minste sidestilt, om ikke underordnet den forløsning og religiøse stemning man kan fornemme i musikken og i dramaet som et hele. Dette foregår på et annet plan enn det hvor karakterene lever og virker, og de er brikker i det store spillet. De kan ikke selv definere verkets rammer eller hvordan det skal virke på lytteren. Likevel bidrar nok det religiøse bakteppet i verkets ytre handling til en fortettet opplevelse av veien mot forløsning som utmales i musikken. Kanskje er et lyttersinn som lar seg bevege og gripe av et musikalsk handlingsforløp også i noen tilfeller disponert til å la seg bevege og gripe av mer direkte religiøse referanser, slik at erfaringen kan synes forsterket. Schjelderup spiller da også bevisst på en flerdimensjonalitet, spesielt i sine drama; det er ikke bare slik at karakterene *omtaler* noe gudelig, i verkene opptrer også ofte ikke-menneskelige vesener, det være seg engler, salige barn, luftånder, vårstemmer, alver og annet. Disses oppgave er som oftest å i finalen bringe verkets moral og således sette sitt utenommenneskelige, magiske eller guddommelige stempel på denne. Det er liksom moralen er a priori dramaets menneskelige karakterer, og denne presenteres i destillert form av de utenommenneskelige først etter at dramaet har utspilt seg og hovedpersonene har gjort det rette. Denne bruken av et kommenterende kor er gjennomgående i Schjelderups dramaer

---

<sup>51</sup>Gerhard Schjelderup (1890): *Jenseits Sonne und Mond*. Partitur i manuskript, Mus.ms. 7597, Mediateket Musikk, NB, s. 677-678

<sup>52</sup>Gerhard Schjelderup (1897): *Sampo Lappelil*. Partitur i manuskript, Mus.ms.a 1745, Mediateket Musikk, NB, s. 85. Oversettelse: «Vik herfra, du vind fra Helvete. Her hersker Kristus, den lysende Gud! Ved Herrens hellige hjelp har lille Sampo for evig sluppet vekk fra din onde makt! Vik herfra!»

og bidrar naturligvis til å skape en slags religiøs dâm over finalen i hvert enkelt verk. Mer om bruken av av ikke-menneskelige kor i delkapittel 3.4.

Selv om det scene-religiøse ikke kan sies å inneha den største betydningen for denne oppgaven skal det nevnes at Schjelderup etter *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* og *Sampo Lappelil* selvsagt evnet å toppe seg selv i noen påfølgende verker. I *En hellig Aften*, et såkalt julespill med noe talt og noe sunget dialog samt rene orkestersatser, plasserte han selveste jesusbarnet på scenen. «I orkestermotiverne finder man det religiøse underlag, mens Kristusbarnet ved enkel melodi sætter et forklarelsens skjær over optrinnet.»<sup>53</sup> *En hellig Aften* er også verket som setter et høyst uvanlig opptog av salige, altså døde, barn på scenen. Fint tenkt av Schjelderup, men unektelig ganske bisart og et godt bilde på hvor langt han tillot seg å kunne gå for å sette ting i perspektiv og få realisert sine kunstervisjoner. *En hellig Aften* bringer naturligvis også en forløsning i finalen, og det er i denne forbindelse jesusbarnet opptrer; hovedpersonene (for øvrig de eneste navngitte personene) i stykket, Ingvar og Signy, forbarmer seg av ren nestekjærlighet over en gruppe fattige i juletiden og opplever at jesusbarnet stiger ned fra himmelen og tar plass i stuen deres, over juletreet. Gjennom jesusbarnet evner de å se like inn i himmelen; «Es ist als ob der Himmel sich öffne!»,<sup>54</sup> salige barn plasserer en blomsterkrans på Signys hode, og en hærskare av engler og ånder synger om at jordens barn må heve blikket og prise kjærlighetens undermakt. Schjelderup sa selv om dette verket: «En merkelig Fortryllelse førte mig til de kristne Legenders yndigste Blomst, Julelegenden, den rene barnslige Glæde og den store Medfølelse. Julen forekom mig som et Symbol for alt det ophøiede i Forholdet mellem to Mennesker, som i Hverdagslivet forgjæves leter efter Ord, det uutsigelige, som blot i Tonerne finder et rikere Uttryk.»<sup>55</sup>

Kjærlighet og frelse synes nesten helt fraværende i åpningen av Schjelderups kanskje mest spesielle verk, drømmespillet *Uveirsnat og Morgenrøde*.

---

<sup>53</sup>Borgstrøm, «Schjelderups operaer paa Nationaltheatret»

<sup>54</sup>Gerhard Schjelderup (u.å.): *Weihnachtsspiel von Gerhard Schjelderup : Am heiligen Abend*. Libretto, «Samlede verker», Mediateket Musikk, NB. Dresden: Wilhelm Baensch, s. 24

<sup>55</sup>Schjelderup, «Mit Forhold til vor Tids musikdramatiske Kunst»

I verkets prolog maler han en voldsom undergangscene, satt til tiden rundt år 100 e. Kr. Med en relativt fattig ytre handling utspiller scenen seg strengt tatt kun i synene til en profet; «Digteren» som Schjelderup har valgt å kalle ham. Handlingen er derimot veldig tilstede og umulig å gå glipp av i musikken. Dikteren ser like frem til Schjelderups samtid og forferdes over de krigsvisjoner som kommer til ham. Underveis i prologen maner hans diktermuse ham om å se videre, å se dypere; ventelig forbi uværnsnatten og inn i morgenrøden. Som dikterkomponist har Schjelderup her virkelig latt tekstkvernen gå, og hele drømmespilletts prolog er en sammenhengende orgie i skrekk og gru. «Dommens dag over verden: / Solens straalers farves av blod / Stjerner svinder i afgrunds natten! / Ve! Ve over menneskets slægt! / Havet ser jeg pisket af stormen, / Jernklædte skibe rives i stykker - -».<sup>56</sup> I motsetning til for eksempel En hellig Aften har ikke Kristus hegemoni i Uveirsnat og Morgenrøde, dikteren omtaler også flere ganger «Antikristen - den grufulde», som «aapner afgrundens dypeste svelg!»<sup>57</sup> og er drivkraften bak all ondskap dikteren ser komme.

Etter prologen følger tre akter som forteller en broket historie om det unge paret Snefred og Harald og deres kamp mot de onde maktene i samfunnet i krigstid. Da veien mot forløsning synes noe kronglete gjengis her bruddstykker av handling og replikker, som i tillegg til forhåpentligvis å noenlunde greit beskrive narrativet om ikke annet er en imponerende oppvisning av kuriøse detaljer.

Første akt beskriver hvordan Snefred og Harald drives fra hverandre av krigens utbrudd. I andre akt slipper Schjelderup til krigsprofitørene, maktsyke fyrster, krigere, kokotter og motekunstnere [sic!], som alle taler og synger om materielle verdier og hedonismens fortrinn: «Hil dig du guldne dæmoners drot, / Det som behager er skjønndt og godt!»<sup>58</sup> En enorm gullkalv hever seg midt på scenen. I tredje akt møter vi nonner i en nær istrykkerbombet kirke, som synger «Herr, erbarme dich, gross ist die Not! / Jesus bewahr' uns treu bis zum Tod, / (...) Weltenerlösung erwarb uns

---

<sup>56</sup>Gerhard Schjelderup (1917-1919): *Uveirsnat og Morgengry*. Kalligrafert libretto, Mus.ms.a 1748: g, Mediateket Musikk, NB, s. 2

<sup>57</sup>ibid

<sup>58</sup>ibid, 50

dein Sohn, / (...) Jauchzend gen Himmel die Seele eint». <sup>59</sup> Dernest trenger soldater seg inn i kirken, nonnene flykter, og et nokså absurd krigsråd bestående av maktfigurer fra forskjellige århundrer samler seg; en konge (med krone), en feltmarskalk, en admiral, en hertug, en jakobiner og «den fremmede», som altså er dikteren fra prologen i forkledning. <sup>60</sup> De får selskap av en «Krigens demon», som inntar en naturlig sjefsposisjon og utbasunerer at makten tilhører ham, at hans vilje skal skje <sup>61</sup> og «Mir ist das Reich in Ewigkeit. Amen.» <sup>62</sup> I det fjerne høres et klagende kor av kvinner og barn i nød, og hertugen sier: «Hunger ist sicher unangenehm. Doch Krieg ist Krieg. Die Moral mag schweigen.» <sup>63</sup> Koret speiler dikterens syn i prologen og synger om at verden blir rød av blod og synker ned i flammens glør. Hvor skal man flykte? Det er i dette øyeblikk «den fremmede» reiser seg «in gewaltiger Grösse, von einem magischen Lichte mystisch beleuchtet. Vollkommene Traumstimmung.» <sup>64</sup> I en riktig tordentale beskylder han dem for å være besatte av krigens demon, og talen må ha sunket inn, for neste scene viser den døende keiseren som fortvilet søker tilgivelse hos en munk. Denne munken er også dikteren, i forkledning, og scenen ender med at munken forlater keiseren hans skyld og forsvinner i en tåke. Påfølgende scene viser keiserens død, korets bønn om nåde for alle som lider <sup>65</sup> og avslutter med et strålende krusifiks og et kor av engler som synger om kjærlighet, salighet, lammets

---

<sup>59</sup>Gerhard Schjelderup (1917-1919): *Gewitternacht und Morgenröte*. Libretto, Mus.ms.a 1748: h, Mediateket Musikk, NB, s. 37. Oversettelse: «Herre, forbarm deg, stor er nøden! / Jesus bevar oss tro til døden, / (...) Verdensforløsning ervervet din sønn oss, / (...) Ropende mot himmelen forener sjelene seg.»

<sup>60</sup>En slik sammenstilling av historiske maktfigurer er ikke ukjent i moderne regiteater, og har vært gjennomført av blant andre Katharina Wagner og senest i Oslo med Stefan Herheims oppsetning av *Salome* i 2013, hvor Hitler og Stalin, m.fl. var å se på scenen. Det interessante i Schjelderups tilfelle er at han *foreskriver* dette i verkets tekst; dette «despotmøtet» blir altså bare ikke et regigrep, men tilhørende selve dramaet.

<sup>61</sup>Schjelderup, *Gewitternacht und Morgenröte*, 38

<sup>62</sup>ibid, 40. Oversettelse: «Riket er mitt i evighet. Amen.»

<sup>63</sup>ibid, 38. Oversettelse: «Hunger er visselig ubehagelig. Men krig er krig. Moralen kan være taus.»

<sup>64</sup>ibid, 42. Oversettelse: «i veldig størrelse, mystisk opplyst av et magisk lys. Fullkommen drømmestemming.»

<sup>65</sup>Se denne teksten gjengitt i delkapittel 4.3.2

blod og hellig bønn.

Fjerde og siste akt viser Snefred og hennes yngre søsken som flykter fra morderiske bander; de skjuler seg på et slott, men innhentes, og Snefred skyter den ene angriperen. Forskrekket over hva hun har gjort, synker hun sammen i bevisstløshet, og Harald kommer akkurat tidsnok til å redde henne og barna fra det nå brennende slottet. Deretter forvandles scenen og inn trer store grupper undertrykte mennesker fra alle tider, blant annet slaver av alle folkeslag, sansculotter, studenter, nihilister, idealister, m.fl. I bakgrunnen brenner byen og et usynlig kor synger «Weltenfeuer dass All durchglühend / Unschuld strahlt, Schuld wird gebüsst / (...) nach der Schlachten Völkermörden / strahlt das Reich des Weltensfriedens. / Morgenröte, Morgenrot - / Selger Sieg über den Tod.»<sup>66</sup> I neste scene kommer Harald bærende på Snefred. Da hun brått våkner fra bevisstløshet beroliger han henne med at både de og barna er trygge. Snefred lar seg ikke helt trøste, og Harald drives selv inn i eksistensiell forvirring og spør Gud om Gud fryder seg over verdens elendighet. Prologens muse stiger ned til ham og ber ham se videre og dypere. Harald overveldes plutselig av «rettferdighet, håp, gjenfødelse» og hans øye «blendes av stråleglans».<sup>67</sup> Scenen forvandles nok en gang og åpenbarer et «ideallandskap». Harald og et kor lovsynger Gud i ekstase, og Snefred bemerker at morgenrøden gryr i det fjerne. Verket ender i en apo-teose som hyller vedensfreden og kjærligheten.

Harald er identisk med dikteren i prologen<sup>68</sup> og følger således publikum gjennom hele dramaet, fra 100 år e. Kr. til første verdenskrig. Det er ikke tilfeldig at han som dikter sitter plassert ved Den ukjente Guds alter, et begrep hentet fra Apostlenes gjerninger.<sup>69</sup> Å tro på den ukjente Gud ble gjerne sett som ensbetydende med å gi seg hen til det ukjente, til å stole på sannheten, det ufattelige, det ikke-håndgripelige; altså det stikk motsatte

---

<sup>66</sup>ibid, 58. Oversettelse: «Verdensbrannen stråler / av gjennomglødet uskyld, skyld er sonet / (...) etter slakten og folkemord / stråler verdensfredens rike / Mordenrød, Morgenrøden - / velsignet seier over døden»

<sup>67</sup>ibid, 62

<sup>68</sup>Gerhard Schjelderup (1917-1919): *Uveirsnat og Morgengry*. Libretto. Mus.ms.a 1748: g, Mediateket Musikk, NB, s. 21

<sup>69</sup>Apostlenes gjerninger 17:23

av hva krigsprofitørene, pengemennene og motekunstnerne gjør i andre akt. Og den ukjente Gud representerer selvfølgelig den kristne Gud, som i forhold til gullkalver og lignende fortonet seg som langt mindre håndgriplig, men desto mer fjern og ukjent.

Det religiøse er også tydelig betonet i to av Schjelderups dramaer fra 1890-årene, nemlig *Søndagsmorgen* og *Bruderovet*. Begge er trekantdrammer, og begge bringer forløsende scener i finalen hvor kristendommen står i fokus. «Av lignende Indtryk, Kjærlighetslykke og dyp Medlidenhet med alle Ulykkelige opstod i 90-Aarene 'Søndagsmorgen'», skrev Schjelderup selv.<sup>70</sup> *Søndagsmorgen* er Schjelderups andre musikkdrama; en relativt kort enakter med en litt pussig, fortettet handling. Det er historien om rike Borghild og fattige Ragna - og Arne, som de begge holder kjær, også han fattig etter norsk 1800-tallsstandard, ventelig en husmannssønn. Borghild og Arne har vært betatt av hverandre lenge, men Arne innbiller seg at det ikke kan bli noe av fordi han standsmessig står langt under Borghild. Ragna bedriver på sin side et renkespill bak Borghilds rygg for å overbevise Arne om at det riktige av ham vil være å bryte med Borghild og reise sin vei, for hun klarer ikke tanken på at Borghild, som har så mye, også skal få Arne. Hun lyver om at Borghild har stått i med skjortejegeren Gunnar, og Arne bestemmer seg for å forlate bygda og starte et nytt liv. Ragna fryder seg, men angrer straks Borghild kommer gående. Hun tilstår alt, også at hun selv elsker Arne. Borghild er forferdet, men gir seg til å tenke på Guds nåde, og bestemmer seg for at det eneste riktige vil være å tilgi Ragna. Da Arne like etter kommer for å ta et siste farvel med Borghild, tilstår Ragna også overfor ham, og Borghild overbeviser Arne om at hun elsker ham og at han ikke kan dra. Arne tilgir også, og verket ender med full forsoning og. Et usynlig kor av markblomster synger: «Lächelt die Sonne warm und mild / Herab auf das blühende Lenzgefild, / Dann strömt durch die Schöpfung der Liebe Hauch - / Das kleinste Blümlein vernimmt ihr auch»<sup>71</sup> - en hyllest til

---

<sup>70</sup>Schjelderup, «Mit Forhold til vor Tids musikdramatiske Kunst»

<sup>71</sup>Gerhard Schjelderup (u.å.): *Ein Sonntagsmorgen*. Leipzig: Friederich Hofmeister. Trykt libretto i Erling Guldbrandsens eie, s. 18. Oversettelse: «Solen smiler varm og mild / ned over det blomstrende vårlandskap, / Da strømmer kjærlighetens pust gjennom skaperverket - / De minste markblomster hører dere også»

våren, solen og kjærligheten. Det ringer til gudstjeneste fra en kirke nede i dalen og «Der heilige Friede des Sonntagsmorgens breitet sich mit stärkerem Sonnenglanz rings über alles aus»<sup>72</sup> som det heter i teksten i Schjelderups poetiske språk.

*Bruderovet*, Schjelderups tredje musikkdrama, later umiddelbart ikke til å ende like idyllisk som *Søndagsmorgen*, men slutten er likevel forklart og helt i Schjelderups «ånd». Verket er i følge Schjelderup selv bygget over samme folkesagn som Ibsens *Peer Gynt*<sup>73</sup> og forteller historien om den fattige lensmannssønnen Torolf som etter å ha tjent sin konge i fremmede land vender tilbake til bygda og oppdager at hans elskede Orlog samme dag har blitt giftet bort til den rike bonden Odd av sin far Amund. Torolf klarer ikke å holde seg unna bryllupsfeiringen og konfronteres av Amund, som ber ham komme seg avgårde så fort han kan - ingen vil se *ham* på bryllupet. Senere på kvelden lykkes det Torolf å møte Orlog i skjul, og han bebreider henne ekteskapet med Odd. Han ber henne følge med bort fra sin far, sin ektemann og bryllupet, og som et frempek til siste akt synger han: «Folgt mir fort zur Freiheit und Licht, / Weit von hier, wo die Berghöhen blauen, / Finden wir Obdach und Schütz unsrer Liebe!»<sup>74</sup> Da Odd plutselig kommer gående gjemmer Torolf seg og blir værende i skjul helt til Odd med makt og med «ektemannens rett», som han sier, prøver å tilrane seg et kyss fra Orlog. Orlog stritter imot, og Torolf løper frem fra sitt skjulested. En kamp oppstår mellom mennene, og det ender med at Torolf dreper Odd. Bryllupsgjestene hører det hele, og Torolf og Orlog flykter til fjells. *Bruderovets* relativt korte andre akt bringer en heftig kjærlighetsduett mellom Torolf og Orlog, og da han ikke vil etterlate henne og innser at han kommer til å bli drept synger hun at hun, om han dør, vil følge ham i døden til evig fred. «Wir sterben beide mit freudigem Muth, / Wenn Gott es so bestimmt.»<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup>ibid, 18. Oversettelse: «Søndagsmorgenens hellige fred brer seg med sterkere solglans rundt overalt»

<sup>73</sup>*Norske Intelligenssedler*: «Den første norske opera paa Opera Comique». 18.10.1919

<sup>74</sup>Gerhard Schjelderup (u.å.): *Norwegische Hochzeit*. Trykt libretto i Erling Guldbrandsens eie, s. 15 Oversettelse: «Følg meg bort til frihet og lys, / Langt vekk herfra, hvor fjellene blåner, / finner vi ly og skjul til vår kjærlighet!»

<sup>75</sup>ibid, 27. Oversettelse: «Vi dør begge med gledelig mot, / Når Gud bestemmer det.»

De har for en kort stund gjemt seg i en hytte hos Orlogs mor, og denne lyser Guds velsignelse over dem mens morgenrøden i det fjerne farger fjelltoppene. Lurtoner og larm av stemmer høres, og Torolf griper en rifle og styrter ut døren. Han faller for skudd fra Amund og de andre mennene og karrer seg tilbake til Orlog og dør i hennes armer. Amund ber Orlog komme med hjem til sin gamle far, men hun reiser seg fra Torolfs leie og iler opp til en klippe like ved. Solen står opp og omstråler Orlog med en overnaturlig lysglans og later de andre i skyggene. Som forklaret synger hun: «Die Liebe ist alles, / Hier auf der Erde! / Niemand vermag ihre Macht je zu hemmen. / Ich gehe nun hin, ihn wieder zu finden. / Den im Leben ich liebte, / Dem folg' ich in den Tod.»<sup>76</sup> og styrter seg utfor klippen med et ansikt «strålende av lykke». De tilstedeværende synger at Gud må være henne nådig, og Amund faller sammen. Solstrålene belyser hele landskapet.

Denne unektelig mektige sluttscenen bringer tankene hen til et annet musikkdrama fra Schjelderups samtid, nemlig Hjalmar Borgstrøms *Thora paa Rimol* (1894) om Håkon Jarl og hans kompliserte kjærlighetsforhold til mektige Thora. I en utbrodering av Snorre Sturlassons *Soga om Olav Tryggvason* forteller Borgstrøm hvordan Thora, etter at Kark har drept Håkon Jarl og presentert hodet hans for Olav Tryggvason, griper etter sverdet og dreper seg med det. I sin ekstatiske arie som leder frem mot selvmordsøyeblikket synger hun: «Sværdet som stak ham / straalere af Blod, dyreste Draaber af dræbte Helt. Halv dog var dets gjerning at kalle, traf det ej ogsaa Thora, hans trofaste Brud. Lad blande mit Blod sig med Haakons Blod!»<sup>77</sup> Også her, som i *Bruderovet*, svarer koret på selvmordshandlingen med gru. «Ve! Thora er død»,<sup>78</sup> før teppet raskt går ned.

Orlog står også på et annet par sterke kvinneskuldre i sin beslutning om å følge den hun elsker i døden, selv om han ikke akkurat kan sies å ha flertallets gunst; Wagners Senta i *Den flyvende hollender* kaster seg fra en klippe i sjøen med ordene: «Preis' deinen Engel und sein Gebot! Hier' steh

---

<sup>76</sup>ibid, 29. «Kjærligheten er alt, / her på jorden! / Ingen formår å hemme dens makt! / Jeg drar nå avgårde, for å finne den igjen. / Den jeg elsket i livet, / følger jeg i døden!»

<sup>77</sup>Hjalmar Borgstrøm (1894): *Thora*. Partitur i manuskript, Mus.ms 2094: a, Mediateket Musikk, NB, s. 216-221

<sup>78</sup>ibid, 222



ich, treu dir, bis zum Tod!»<sup>79</sup>

En annen av Schjelderups operaer ligner besynderlig på *Den flyvende hollender*, til tross for at komponisten selv hevdet han ikke var blitt inspirert av denne i det hele tatt. *Stormfugler* hadde urpremiere i Schwerin i 1926 og ble gitt i Oslo i 1927. I den anledning uttalte komponisten som svar på spørsmål om denne mulige koblingen til *Den flyvende hollender*: «- Nei, den er helt tilfeldig. Er det noen som jeg har stått i hemmelig forbindelse med da jeg fikk ideen til 'Stormfugl', da er det Ibsen og hans 'Fruen fra havet'.»<sup>80</sup> Det er ikke så vanskelig å se for seg *Stormfugler* som beslektet med *Den flyvende hollender*, og i en avisnotis ble det også pekt på dette<sup>81</sup>; i *Stormfugler* møter vi sjømenn på norskekysten, og en kvinne som blir betatt av dem. Rettere sagt, når historien begynner har karakteren Kari allerede vært betatt. Hun har sågar født og mistet et barn, blitt forlatt av sjømannen som var far til barnet og blitt sinnsforvirret. Hun bor med sin søster Svanhild og faren, fyrvokteren Arnfred et sted på norskekysten, og de opplever i løpet av en stormfull natt at to spanske skibbrudne driver i land, Gonzales og Cortes. Ingen skjønner at Gonzales er den samme sjømannen som forlot Kari for mange år siden, ei heller Gonzales selv. Arnfred og døtrene har nemlig flyttet nordover siden Gonzales sist var i Norge, og ikke før i tredje akt møter han Kari, som har for vane å vandre avgårde for seg selv og være lenge borte av gangen. I løpet av dramaet har Gonzales utviklet følelser for Svanhild, som nok minner ham om Kari uten at han helt kan sette fingeren på hvorfor, men han plages av sine tidligere bedrifter. Når han endelig på avstand får øye på Kari er han på sammenbruddets rand, og synet av henne gjør det ikke bedre - i det blodrøde lyset fra fyrtårnet, men samtidig også belyst av månen, med blomster (trolig) i håret og med en søvngjengers fremtoning. Gonzales tror først det er et gjenferd han ser, men når han skjønner at det er Kari roper han ut at han ønsker å dø og finne evig ro og få tilgivelse. Svanhild kommer løpende, og Gonzales røper hvem

---

<sup>79</sup>Richard Wagner (1909): *Der fliegende Holländer*. Berlin: Adolf Fürstner, s. 253. Oversettelse: «Pris din engel og hans bud! Her står jeg, tro mot deg, til døden!»

<sup>80</sup>«P.G.» (1927): «Ukens portrett». *Dagbladet*. 30.4.1927

<sup>81</sup>«Gerhard Schjelderups 'Stormfugl'». Avisutklipp fra ikke-identifisert avis, 5.10.1926. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB

han er og hva han gjorde mange år tidligere. Gonzales utbryter til Kari, som sakte har kommet nærmere at hun er hans elskede og at han gjerne følger henne i døden. Med ett våkner Kari til og gjenkjenner Gonzales. Så faller hun sammen i hans armer og synger at hun har ventet så lenge på ham, at hun er lykkelig og at hun er hans for evig. Gonzales gjengjelder og Svanhild synger, «som forklaret»: «Gottes ewig strahlende Sonne / leuchte über uns alle! / Gott gebe uns Mut zum Leben!»<sup>82</sup> Kari ser på Gonzales med «usigelig ømhet» og dør i hans armer. Et usynlig kor av stemmer synger: «Licht, Seligkeit. / Urquell der Ewigkeit.»<sup>83</sup>

Ønsket om å ofre livet for en verdig sak er gjennomgående i Schjelderups såkalte folkeopera, *Et Folk i Nød*, og har der blitt hetende «die heilige Sache».<sup>84</sup> Verket har handling fra syvårskrigen og beskriver en storfamilies tap og lidelser i den preussiske byen Neumarkt. Schjelderup har her «[forsøkt] at male Krigens Rædsler og Heroisme mot Familiekjærligheten som Motsætning.»<sup>85</sup> Handlingen kan i korte trekk beskrives som følger: alle familiens menn er ute og kjemper fedrelandets hellige sak, den ene datteren takker nei til tilbud fra en beiler fordi hun allerede har lovet seg bort til en ung offiser, beileren vender tilbake på fiendens (russernes) side, setter familiens herskapshus i brann og kidnapper kvinnene og barna. De preussiske styrkene kommer til dem til unnsetning og den forsmådde beileren dør for egen hånd. Hele verket slutter med en storslagen finale hvor kor og solister priser Gud som har reddet dem fra de onde, fremmede makter. Teksten kunne like så gjerne vært hentet fra et oratorium: «Allmächtiger Vater in Himmel dort oben, wir danken dir für deine heilige Gnade, der Feinde wilde Schaar mag toben, wenn Du uns leitert auf unserm Pfade. Du gabst uns Mut und Kraft zum streiten, Dein ist der Sieg, Dein ist die Macht, Dein Engel wird unsre Tapfern begleiten, bis unsre heilige Tat wir vollbracht!»<sup>86</sup>

<sup>82</sup>Gerhard Schjelderup (u.å.): *Sturmvögel*. Trykt libretto i Erling Guldbrandsens eie, s. 40. Oversettelse: «Guds evig strålende sol / lyse over alle! / Gud gi oss mot til å leve!»

<sup>83</sup>ibid, 40. Oversettelse: «Lys, salighet. / Evighetens kilde.»

<sup>84</sup>Gerhard Schjelderup (1902-1933): *Ein Volk in Not, Volksoper in drei Akten*. Klaveruttog i manuskript, Mus.ms.a 1749: a, Mediateket Musikk, NB, s. 68

<sup>85</sup>Schjelderup, «Mit Forhold til vor Tids musikdramatiske Kunst.»

<sup>86</sup>Schjelderup, *Ein Volk in Not*, 236-242. Oversettelse: «Allmektige far der oppe i himmelen, vi takker deg for din hellige nåde, fiendenes ville flokk raser hvis du leder oss på

Som tidligere nevnt har Schjelderup også i *Den røde Pimpernel*, som egentlig må sies å være en slags eventyrroman med krimundertoner, evnet å skrive inn et løp mot forløsning. I store trekk er historien den samme som i boken ved samme navn av Baronesse Orczky; Sir Percy Blakeney redder ofre fra giljotinen under Skrekkveldet i Paris i 1792 forkledd som sitt alias, Den Røde Pimpernel. Videre gjennomgang av handlingsforløpet synes her unødvendig, og det henvises til romanen for den generelle oversikten. I Schjelderups libretto er det flere hentydninger til det transcendent, blant annet beskrives Den Røde Pimpernel og hans makt i overnaturlige vendinger i prologen, og karakteren Therese Theroigne, «Das verrückte Weib»<sup>87</sup>, ser i en visjon hvordan Frankrikes fremtid vil bli: «Blutrot steigt die Sonne empor aus dem wogenden Meer! Die Morgenröte! Mein Auge schaut das neue Reich - das Weltenwunder - Weltenglück. Der glanz blendet, wo Heiligste Herrlichkeit!»<sup>88</sup>; riktig Schjelderupske, litterære vendinger må det være lov å si. I verkets siste scene finnes samme stemning, men her er den knyttet opp til Marguerite og Percys gjenforening. I soloppgangen synger de ut sin kjærlighet til hverandre i et språk som minner om Brünnhilde og Siegfrieds i finalen av Wagners *Siegfried*. De fortsetter: «Innig vereint streiten wir kühn gegen / Bosheit und Zwang für Wahrheit und Licht! / Die Unschuldigen retten, die Trauernden / trösten, sein unser höchster Liebensziel! Wie / ein stern in dunkler Winternacht strahle in / der kalten, finsternen Welt die Wunderblume / der hehrsten Liebe!»<sup>89</sup> Også her løftes altså kjærligheten frem og omtales som en underblomst i den kalde verden - kjærligheten, den uutsigelige og alltid lengtende allkjærligheten, som ga Schjeldeups kunst dens

---

våre veier. Du ga oss mot og kraft til å stride, din er seieren, din er makten, din engel vil følge oss tapre til vi har fullbrakt vår hellige handling!»

<sup>87</sup>Gerhard Schjelderup (u.å.): *Die scharlachrote Blume*. Partitur i manuskript, Mus.ms. 7598, Mediateket Musikk, NB

<sup>88</sup>ibid, 11. Oversettelse: «Blodrød stiger solen opp fra det bølgende hav! Morgenrøden! Mitt øye skuer det nye rike - verdensunderet - verdenslykke. Glansen blender, som helligste herlighet!»

<sup>89</sup>ibid, 45. Oversettelse: «Tett forent kjemper vi tappert mot / ondskap og tvang for sannhet og lys! / Redde de uskyldige, trøste de som / sørger er vårt høyeste kjærlighetsmål! Som / en stjerne i dunkel vinternatt stråler kjærlighetens underblomst i den kalde, dystre verden»

hovedinnhold.<sup>90</sup>

I *Vaarnat* og siden i *Stjernenætter*, som mer eller mindre bare er en «utbygning» av enakteren *Vaarnat* til tre akter, er konflikten noe av den samme som i *Bruderovet*; Linda og Wolfgang kan ikke få hverandre fordi hun har blitt lovet bort av sin far til en langt eldre mann. I Kindems noe bryske ordvalg: «Motivet er gammelt og slitt - det påtvungne giftermål.»<sup>91</sup>

Heller enn å vie stor plass til denne operaens handlingsforløp viser jeg til Gulbrandsens artikkel «Kjærlighet og død», som tar for seg flere aspekter av verket.<sup>92</sup> «Mange mener, at 'Vaarnat' er 'uten Handling'. For mig er det tværtimot overrik paa 'Handling.' I en eneste kort Nat finder to Menneskers Skjæbne sin tragiske Løsning og to andre Skyldige præges dypt for hele Livet»<sup>93</sup> forklarte Schjelderup selv. Komponistens uttalelse om at verket «besynger Kjærlighetens Almagt og forsøker at vække Stemninger som fører utover det daglige Liv ind i hemmelighetsfulde religiøse Myste-rier»<sup>94</sup> synes ikke overdrevet når man leser verkets libretto. Historien har unektelig noe av Shakespeares *Romeo og Julie* over seg; Linda bestemmer seg for å forlate denne verden heller enn å etterkomme farens ønske, og hun tømmer en flaske gift med ordene: «Frei, frei, in Ewigkeit frei!», hvorpå hun setter seg ned og venter på å dø. Akkurat i det øyeblikk kommer Wolfgang, og uvitende om hva Linda har gjort ber han henne flykte vekk med ham. I løpet av en lengre duett kommer det frem hva Linda har gjort, og at hun snart kommer til å dø. Wolfgang er forferdet, men sammen lovsynger de kjærligheten de deler, og Wolfgang bestemmer seg for å følge Linda i døden. Han stikker seg med en kniv, og de segner begge om. Et kor av vårstemmer synger at Linda og Wolfgangs sjeler svever bort fra pinslene på jorden, inn i den hellige vårnatten. I den himmelske kjærlighets land stråler evig kjærlighet og evig vår.

---

<sup>90</sup> *Aftenposten* (1924): «65 aar.» 17.11.1924

<sup>91</sup> Kindem, *Den norske operas historie*, 95

<sup>92</sup> Erling Gulbrandsen (2001): «Kjærlighet og død : Schjelderups opera *Vaarnat* og den senromantiske kultur» i Pedersen (red.): *Studia Musicologica Norvegica*, 27. Oslo: Universitetsforlaget

<sup>93</sup> Schjelderup, «Mit Forhold til vor Tids musikdramatiske Kunst.»

<sup>94</sup> *ibid*

Hjalmar Borgstrøm skriver treffende om verket at «Endog naar to ulykkelig elskende mennesker berøver sig selv livet, (...) saa bliver ikke det tragiske ved situationen det endelige. Nei, deres sjele forenes i kjærlighed efter døden, og deres salige aandsflugt mod de høiere sfærer ledsages af naturens foraarstemmer».<sup>95</sup> Det er nesten så man er fristet til å kalle *Vaarnat* et slags Schjelderupsk urdrama, så kompakt og viktig for selve handlingsforløpet er ideen om transcendent og forløsning her. Schjelderup sa selv i forbindelse med oppførelsen i Oslo i 1915: «i slutten antager denne kjærlighed udover selve døden en transcendental karakter, smelter ligesom sammen med den store alkjærlighed, Buddhismens mystiske nirvana»<sup>96</sup> - og klarere uttrykte han seg vel ikke om forløsningstematikken i egne verker hverken før eller siden, med unntak av en artikkel han skrev i Morgenbladet samme høst: «Naturen og de Elskende smelter sammen i uopløselig Harmoni, indtil den mystiske Slutning vises over i en transcendental Tilværelse med Evighetsdrømme.»<sup>97</sup>

Som et apropos til buddhisme og nirvana må også nevnes Schjelderups scenemusikk til Karl Gjellerups *Offerildene*, et verk preget av forsakelseslære<sup>98</sup> og gjenfødsel. Vi møter den unge mannen Çvetaketu, som gjennom møtet med de tre offerilder Garhapatya, Anvaharya og Ahavaniya gjennomgår en slags visdommens forløsning; gjennom å lære hver av de tre offerildene å kjenne transcenderer han inn i en tilstand av guddommelig visdom; han blir opplyst og lærer at alle muligheter ligger åpne for ham. Offerildene forteller at de er tre sider av altet, og de er tre sider av ham selv. Alt de er og har har også Çvetaketu tilgang til. Et kor synger: «Et Baal flammer... Hvor?... I dit eget Hjertekammer, søg det aldrig andet steds».<sup>99</sup> Çvetaketu er fra gamle indiske veda-tekster<sup>100</sup> kjent for å være en som søker visdom; de

<sup>95</sup>Borgstrøm, «Schjelderups operaer paa Nationaltheatret.»

<sup>96</sup>Borgstrøm, «Schjelderups operaer. Foran Nationaltheatrets premiére.»

<sup>97</sup>Schjelderup, «Mit Forhold til vor Tids musikdramatiske Kunst.»

<sup>98</sup>Aage Bentzen, Søren Holm, N. H. Søre (red.) (1950): *Illustreret religionsleksikon*, 2. [Odense]: Skandinavisk bogforlag, s. 33

<sup>99</sup>Karl Gjellerup (1904): *Offerildene : Musiktekssterne*. København: Det Schuboteske Forlag, s. 7

<sup>100</sup>Swami Parmananda (red.) (2004): «Brihad Âranyaka Upanishad» i *Upanishads*. London: Wordsworth Edition Ltd, S.6.2.1-6.2.8; «ChÂndogya Upanishad», S.5.3; «Kaush

tre offerildene er på sin side kjent for å være bærere av trefoldig visdom som gjør at mottakeren ikke frykter døden og kan fryde seg i himmelriket.<sup>101</sup> Det later til at møtet mellom Cvetaketu og offerildene er en dikterisk frihet Gjellerup har tatt seg, men at moralen i *Offerildene* korresponderer godt med andre historier om Cvetaketu, her gjengitt i en norsk religionslærebok: «Alt dette fine er heile verda samansett, det er det røynelege, det er sjølvvet, det er du sjølv, Cvetaketu.»<sup>102</sup>

Her slutter gjennomgangen av musikkdramaene, og under følger en kort gjennomgang av tre instrumentalverker hvor ideer om transcens og forløsning også gjør seg klart gjeldende.

### 3.3.2 Instrumentalverker

Lignende mytiske, fjerne stemninger som i *Offerildene* frembringer Schjelderup i *I Baldurs Hage*, et kort programmatisk verk for fiolin og klaver. Teksten beskriver i korte trekk følgende ytre handling<sup>103</sup>: Vi møter et tog av hvitkledte jomfruer som strør blomster om seg. De kneler og ber, og en av dem reiser seg så og gir med tragiske gester uttrykk for dyp smerte. En vårstorm bruser gjennom hagen, og i det fjerne ruller torden. Begeistring bølger gjennom de troende, og den gudelige ånd svever ned og fyller dem. De bringes til ekstase, og kneler for vårens gud. Etterhvert reiser de seg og toger stille ut. Hagen ligger tilbake i hemmelighetsfull taushet, og morgenen bryter frem.

Inspirasjonen til *I Baldurs hage* er trolig være fra Fridtjov den frøknes saga.<sup>104</sup> Hagen har fått sitt eget dikt i Josef Bruno Graf von Mengersens episke verk om kampene mellom cheruskere og romere i det første århundre

---

Îtaki», S.1

<sup>101</sup>ibid, «Katha Unpanishad» S.1.1.18. «He who knows the three-fold Naciketa-fire and performs the Naciketa fire-sacrifice with three-fold knowledge, having cast off the fetters of death and being beyond grief, he rejoices in the realm of heaven.»

<sup>102</sup>Victor Hellern (1982): *Religionana i verda: lærebok med tekstsamling for vidaregåande skular*. Oslo: Dreyer, s. 60

<sup>103</sup>Gerhard Schjelderup (1904): *In Baldurs Hain*. Leipzig: Breitkopf & Härtel

<sup>104</sup>Hans Høeg (overs.) (1925): *Soga um Fridtjov den frøkne*. Bergen: Lunde

e. Kr.,<sup>105</sup> og det er mulig Schjelderup også kjente til dette; diktets ordlyd er helt i Schjelderups «ånd».

I likhet med *En hellig Aften* får de troende i *I Baldurs Hage* et direkte og svært betydningsfullt møte med en guddom; dette er også tilfelle for *Brand* i Schjelderups symfoniske drama ved samme navn. Brand møter Gud selv på en fjelltopp etter å ha kjempet seg gjennom tåke og storm. *Brand* er selvfølgelig utstyrt med en programtekst og i nest siste avsnitt av verket, «Mein Gott ist Sturm!» åpenbarer Gud seg for Brand. «Mächtig und streng sucht er die höchste Zinne zu erklimmen, wo die Gottheit sich offenbart: 'Wer Jehova gesehn, muß sterben!'<sup>106</sup> Dette gjør da også Brand; siste avsnitt heter «Heldentod» og beskriver hvordan døden gir ham den høyeste innvielse.

*Symfoni nr. 2* bringer også forløsning i fjellet; siste sats heter «Op mot de høieste tinder» og Guldbrandsen skriver i sin artikkel om denne: «I god alpin åndstradisjon blir sistesatsen (...) formet som en apoteose, ikke bare til tindene, men først og fremst til fenomenet oppstigning i allegorisk forstand». Han mener videre satsen er «i tråd med dyrkingen av høyfjellet som et åndelig topos fra tysk romantisk diktning og fram til Ibsens Brand (eller for den saks skyld fram til Arne Næss seniors selvbiografi i 1998).»<sup>107</sup> Schjelderups visjon av de høyeste tinder har mye til felles med den religiøse tilnærmingen Olav Aukrust har i diktsamlingen *Himmelvarden*. Siste strofe i siste dikt, *Viljen*, avslutter slik: «Ver no ofse og eld, mi sjæl! / Slå all otte med elsk i hel! / Lyft deg ørn over Ormegarden, / og upp og fram imot Himmelvarden, / der soli helsar deg: Heil og sæl!»<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Joseph Bruno von Mengersen (1866): *Cherusker und Römer : Eine epische Dichtung*. Leipzig: Friedrich Fleischer, s. 90-92

<sup>106</sup> Gerhard Schjelderup: *Brand : Nach Ibsens Dichtung : Symphonisches Drama*. Oslo: MIC.no, tittelblad. Oversettelse: «Mektig og strengt søker han å klatre den høyeste tind, hvor Gud åpenbarer seg: 'Den som ser Jehova, må dø!'<sup>107</sup>

<sup>107</sup> Erling Guldbrandsen (2000): «Farvel til det norske : Gerhard Schjelderups Norgesympfoni» i *Agora*, 18, nr. 1. Oslo: Aschehoug, s. 104

<sup>108</sup> Olav Aukrust (1966): *Dikt i utval*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

### 3.4 De forskjellige veiene til forløsning

«Gerhard Schjelderup er en idealistisk sværmer. Han har levet sig ind i en drømmeverden, hvor alt, hvad der er ædelt, har seirsstyrken i sig. Endog naar to unge ulykkelig elskende mennesker berøver sig selv livet, fordi de adskilles ved de stadig poesiløse foresattes indgriben, saa bliver ikke det tragiske ved situationen det endelige. Nei, deres sjele forenes i kjærlighed efter døden, og deres salige aandsflugt mod de høiere sfærer ledsages af naturens foraarstemmer, som giver udtryk for den ideale side af den jordiske tilværelse».<sup>109</sup>

Slik lyder det fullstendige Borgstrøm-sitatet fra kritikken av Kristianiapremieren på *Vaarnat*. Han sirkler her inn det ene av Schjelderups foretrukne bilder på forløsning: det unge, elskende paret som først kan få hverandre i det hinsidige. En Romeo og Julie-historie som har resonnert gjennom kunsten fra Shakespeares tid og til fulle slått ned i Schjelderups produktive skapersinn. Idet *Stjernenætter* er en utbygd versjon av *Vaarnat*<sup>110</sup> møter man den samme tematikken her, bare i et lengre forløp som over tre akter istedetfor kun én bygger opp mot det uunngåelige. Linda og Wolfgang går døden uredde i møte, i visshet om at de vil være sammen for evig. Det er lett å gripe til en sammenligning med *Tristan og Isolde*; «både i sugett og musikk finnes klare paralleller (...) med kjærlighetsparet som søker døden».<sup>111</sup> Linda og Wolfgangs død er gjennomsyret av kjærlighet, og bør nok ikke leses som tragisk i det hele tatt, snarere som en kjærlighetens triumf. Som Kerman skriver om *Tristan og Isolde*: «the fundamental sense is of a progress towards a state of illumination which transcends yearning and pain. The fundamental rhythm of the piece is towards Tristan's conversion and the concluding «Liebestod» of Isolde - a triumphant ascent, not a tragic catastrophe.»<sup>112</sup>

Denne måten å skildre forløsning på, to elskende sjeler som ikke kan

<sup>109</sup>Borgstrøm, «Schjelderups operaer paa Nationaltheatret.»

<sup>110</sup>*Vaarnat* utgjør tredje og siste akt, de to første er *Høstnat* og *Vinternat*

<sup>111</sup>Guldbrandsen, «Kjærlighet og død», 5

<sup>112</sup>Kerman, *Opera as Drama*, 5



forenes før de har trådt over grensen til en ny verden, er definitivt mest fremtredende i *Vaarnat/Stjernenætter* og i *Bruderovet* om man ser Schjelderups produksjon samlet. I *Bruderovet* kunne Schjelderups selv identifisere tre slags forløsninger: «Jeg tør si at der i 'Bruderovet' er en stadig vekst i figurenes karakter som rettferdiggjør den dramatiske handling. Således vokser Torolf, i begynnelsen fortvilet om enn med mandig tross, og løftes etter hvert, rensset fra all menneskelig fordom, til en *kjærlighetens ridder*. Og Orlog når fra en enkel barnesjel frem til *oppføyhet livsvisdom*. Lignende gjelder også for hennes foreldre, og især moren, som finner frem til *hellig resignasjon*».<sup>113</sup>

Resten av Schjelderups produksjon omfatter en rekke andre slags forløsninger som har mye til felles, men som likevel er vesensforskjellige i sin natur på grunn av Schjelderups valg av tematisk materiale. Disse forløsningsene kan gi seg til kjenne som *gjenfødelse*, *katarsis*, *nestekjærlighet*, *anger og tilgivelse*, m.m. De presenteres her i en assosiativ rekkefølge snarere enn skjematisk oppstilt ettersom det på ingen måte er vanntette skott mellom de forskjellige veiene til forløsning i Schjelderups verker.

Paret som til slutt finner hverandre er også beskrevet i finalen av *Uveirsnat og Morgenrøde*, men forløsningen i dette verket ligger egentlig i hele verdens «gjenfødelse» etter den store verdenskrigen - etter uværnsnatten. Harald og Snefred overlever og kan sammen skue morgenrøden. Etter å ha gjennomgått alle pinsler og lidelser befinner de seg i en tilstand som er hinsides alt hva de kunne ha forestilt seg tidligere i handlingen. De har på et vis blitt løftet ut av den gamle og inn i den nye, gjenfødte, verden; en transcendent verden, fordi den før krigens slutt var umulig å forestille seg. Den må nesten ha syntes overnaturlig.

Fredslykken og gleden over å være reddet fra onde makter er like tilstede i *Et Folk i Nød*, uten at man kanskje i like stor grad kan snakke om «gjenfødelse» i dette verket. Kristendommen har imidlertid en like stor plass som i *Uveirsnat og Morgenrøde*, og inntar den forløsende rolle; karakterne i *Et Folk i Nød* føler seg bønnhørt av høyere makter når de redde fra

---

<sup>113</sup>Fra kladd til brev til Stransky 30.12.1899, gjengitt i Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 60-61. Gerhard Schjelderups utheving

fienden og takker Gud i et veldig sluttkor. I det hele tatt kan det sies at kristen tro og tenkning er svært tydelig tilstede i den ytre handling i Schjelderups verker. Den samme, kristne Gud kommer også til redning i *Sampo Lappelil* i form av dåpen presten utfører, og forbannelsen han kaster over vinterkongen Hüsi. I Sampos tilfelle er det også snakk om en slags form for gjenfødelse; en gjenfødelse som døpt og kristen, beskyttet av Guds allmakt mot onde ånder. Idet Sampo døpes gjennomgår han en form for katarsis, en sjelslutring; et velkjent dogne i kristendommen. Sampo blir rensset fra synd og skyld, og i parentes kan det bemerkes at dette ikke nødvendigvis kun skjer innad i selve dramaet; det kan argumenteres for at publikum renses med Sampo. Innenfor litteraturteori er det vanlig å lese katarsis-begrepet slik det opptrer hos Aristoteles i hans Poetikken: som den prosess publikum gjennomgår når det i dramaet fremgår at den tragiske helt er fri for skyld.<sup>114</sup> Således kan det argumenteres for at når Sampo renses for skyld renses også publikum med ham.<sup>115</sup> Katarsis er et bilde Schjelderup later til å ha brukt bare denne ene gangen i *Sampo Lappelil*; kanskje fordi katarsis innebærer å bevege seg fra «the dark side» over til lyset - Schjelderups karakterer holder seg gjerne på den ene eller den andre siden. Det er påfallende at når han først skulle bruke den kristne dåpen som bilde på forløsning lot han ikke en ond karakter omvende og døpe, men derimot et ganske uskyldig, om enn nysgjerrig og eventyrsøkende, åtteårig<sup>116</sup> barn.

Kun én annen gang i sin produksjon lot Schjelderup en karakter omvende fra «syndig» til «god», nemlig Ragna i *Søndagsmorgen*, uten at hennes omvendelse akkurat kan kalles en form for katarsis. Ragna gripes plutselig av sin samvittighet, angrer og tilstår sin ugjerning. Hun tilgis av Borghild og Arne, og hun møter for første gang i livet, tilsynelatende, en form for nestekjærlighet. Det interessante med *Søndagsmorgen* er at denne Ragnas forløsning via anger og tilgivelse er katalysatoren for en kjærlighetens forløsning mellom Borghild og Arne. Disse ville trolig ikke ha funnet sammen, til

---

<sup>114</sup>Magne Malmanger (2000): *Kunsten og det skjønne : vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel*. Oslo: Aschehoug, s. 70

<sup>115</sup>Egentlig er dette en trippel katarsis, jfr. Gerald F. Elses lesning av Aristoteles

<sup>116</sup>Zacharias Topelius (1924): «Sampo Lappelill» i Killengreen og Sethne (red.): *Lesebok for folkeskolen*, tilleggshefte til bind I. Kristiania: Some

tross for gjensidig, uttalt interesse, hadde det ikke vært for Ragnas handlinger. Gerik Schjelderup er enig: «Først gjennom Ragnhilds anger finner han [Arne] lykken i sin kjærlighet til Borghild».<sup>117</sup> Også i dette verket ligger kristendommen som en dyp borduntoner under den ytre handlingen. Når Borghild bestemmer seg for å tilgi Ragna, synger hun: «Doch lehrte uns ja der Herr, / Auch unsere Feinde lieben»,<sup>118</sup> og røper dermed opphavet og årsaken til den nestekjærlighet hun evner å vise overfor Ragna. Som nevnt avslutter verket også med at hellig søndagsfred brer seg utover dalen mens kirkeklokkene ringer til gudstjeneste - Schjelderups musikkdrama leder like inn i religiøs dyrkelse, sagt på en poengtert måte.

Også i *Stormfugler* gir forløsningen seg til kjenne i anger og tilgivelse. Gonzales angrer sine ugjerninger og tilgis av den døende Kari i hennes siste, bevisste øyeblikk. Hun erklærer seg å være hans for evig, og selv om hun dør i hans armer har Gonzales blitt forløst fra stormfuglenes, eller samvittighetens, skrik som har plaget ham siden han sist møtte Kari. Hans brøde må sies å være defintivt større enn Ragnas, men så er da også *Stormfugler* et langt større og mer dramatisk anlagt verk enn *Søndagsmorgen*.

Som i *Søndagsmorgen* er også den kristne nestekjærligheten kraftig tilstede i *En hellig Aften*. Signy og Ingwars gode gjerninger gjør dem på et vis opphøyede og helgenaktige, og et englekor stiger ned og priser nestekjærligheten man har tilgang til via Den Hellige Ånd.

Religionens forløsende kraft gjør seg også gjeldende i *Austanfjere Sol og Vestanfjere Maane*, *Brand* og *I Baldurs Hage*, og i *Offerildene* er forløsningen Cvetaketus tilegnelse av guddommelig visdom. I *Symfoni nr. 2* må det sies å være en slags form for naturreligion.

### 3.5 Symbolbruk

Denne oppgaven har så langt gjennomgått en veldig mengde tekster fra Schjelderups verker og likheter verkene i mellom, både i den ytre handlingen og i forhold til selve forløsningen, har vært løftet frem. Imidlertid

---

<sup>117</sup>Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 176

<sup>118</sup>Schjelderup, *Ein Sonntagsmorgen*, 14

fortjener også Schjelderups symbolbruk en gjennomgang idet symbolene, på tross av verkenes skiftende ytre handling og forskjellige fremstillinger av forløsningen, forblir noenlunde de samme gjennom hele Schjelderups produksjon.

Mest påfallende er kanskje bruken av ord som *vår*, *sol*<sup>119</sup> og *morgenrøde*. Disse ordene opptrer nesten utelukkende i forbindelse med forløsningen, og kan nesten ses på som en slags tekstlige ledemotiver. De later for øvrig til å enten forekomme i stort monn eller å være helt fraværende. Et tekstlig symbol kommer sjelden alene hos Schjelderup, og teksten under kan tjene som eksempel på dette. Påfallende er også hvordan Schjelderups språk i løpet av verket, frem mot forløsningen, beveger seg fra å være dagligtale til å bli stort og pompøst og overlesset av «Wagnersk allitterasjon». I verkenes mer prosaiske maratonetapper er språket nesten «barnlig» og «naivt», men i det man må kalle den transcenderende fasen og idet forløsningen inntreer vokser de språklige blomstene betydelig. I *Uveirsnat og Morgenrøde* vokser de sågar til virkelig jungelstørrelse, og jeg synes jeg her kan koste på meg et kort utdrag for virkelig å vise hva det dreier seg om:

*Hellig, hellig havets brusen!  
Hellig, hellig skovens susen!  
Hellig livets høie lyst,  
længseløs mod fjernste kyst!  
Hellig sjælens dype syn!  
Hellig tankens guddomsllyn!  
Hellig allivs skjulte kilde,  
alt det edle, skønne, milde,  
alt det store, stolte, vilde!  
Stjerneundres strålenat,  
kærlighedens underskat!  
I dit indres dype gemme*

---

<sup>119</sup>I en selvbiografisk artikkel fra 1916 skriver Schjelderup: «Sonnenschein leuchtete über meine ganze Kindheit und Jugend» Oversettelse: «Solskinn lyste over hele min barndom og ungdom». Fra Gerhard Schjelderup (1916): «Gerhard Schjelderup. Selbstbiographie.» i *Neue Musik-Zeitung*, 37. årgang, hefte 4. Stuttgart-Leipzig: Carl Grüniger, s. 57

*hører du den ømme stemme  
som dig gav den store længsel  
bort fra trængsels tunge stængsel,  
bort fra mørke tågers bo,  
bort fra grumme rædsels gru!  
Verdensflammens offerbaal  
luttred weirsnattens skyld  
Morgenrødens flammeguld  
føre dig mod høie mål!  
Morgenrødens rosenfryd  
varsle over taagesky  
gyldendagens strålegry!*

Rosenfryd og flammeguld, gyldendag og strålegry - det er saftige bilder han bruker, og dette eksemplet er ikke enestående, selv om det kanskje er det mest outrerte. Når disse «faste» språklige symbolene kobles med en «fast» tematikk, og, som vi skal se i kapittel 4.0, relativt faste musikalske virkemidler, kan man virkelig begynne å snakke om at det utfolder seg et slags Schjelderupsk univers. De forskjellige verkene utgjør planeter med forskjellig beskaffenhet, men med den samme slags atmosfære, den samme tyngdekraften og de samme elliptiske banene rundt solen, som de dras slik mot.

## Kapittel 4

# Musikken i partituret og «indre handling»

*«Naar man allerede ved lesningen af textbogen til Tannhäuser føler seg dybt greben, hvor meget mere maa da dette være tilfældet naar en herlig letfattelig musik befrugter digtningen og fremførelsen paa scenen bringer liv og virkelighed over det storslagne drama!»<sup>1</sup>*

Å etterspore ideer om transcendens og forløsning i en skrevet tekst, som det forrige kapitlet her har gjort, er i og for seg en ikke så veldig krevende oppgave når man har oversikt over hele tekstens handlingsforløp og kan isolere ord og uttrykk som kan knyttes til forestillingen av ideer om transcendens og forløsning. Å lokalisere de samme ideene i selve den skrevne musikken, i partituret, synes å være en utfordring med en ganske annen vanskelighetsgrad.

Det er viktig å merke seg at «forløsning» i musikken kan omhandle både den rent harmoniske, satsteknisk oppbygde forløsning, men også forløsningen som bilde, som forestilling av noe som er forløst, som er transcendent vår verden og vår forståelsesevne. Den store forløsningen, som lar sånn vente på

---

<sup>1</sup>Gerhard Schjelderup (1897): «Tannhäuser 50 aar etter» i Gran (red.): *Samtiden*. Bergen: John Griegs forlag, s. 435

seg i *Tristan og Isolde* er vel så mye en forløsning av det harmoniske forløpet; det er en forsinket forløsning av duetten i andre akt som berøves lytteren og endelig innvilges i slutten av *Liebestod* (eller *Isoldens Verklurung*, som den först het). Det er nok viktig i möte med Schjelderups verker å ikke lete seg blind etter satstekniske forlosninger, men heller soke å avdekke hvordan musikken prover å beskrive det transcendent. I en slik systematisk analyse kan en fremgangsmåte våre å «lese av» musikken der teksten i handling og symbolbruk beskriver transcendens og forlosning. Kanskje er det mulig å si noe om en sammenheng i de musikalske virkemidlene Schjelderup bruker, målt etter parametre som melodikk, harmonikk, rytmikk, tonus, etc. En annen fremgangsmåte kan våre å se etter kompositoriske virkemidler benyttet av andre for å beskrive det samme, fra samme periode og i lignende verk. Til dette knytter delkapittel 4.2 seg.

I dette kapitlet kommer jeg til å benytte begge fremgangsmåter om hverandre, og jeg håper det vil bidra til å «kvalitetssikre» funnene. Dersom det er mulig å påvise at også andre komponister har benyttet seg av lignende musikalske virkemidler som Schjelderup når de har vert ute i samme arend, så å si, vil det sette Schjelderups forståelse av forestillingen om forlosning i musikken i en större sammenheng. Dette foregriper til en viss grad kapittel 6.0, men jeg finner det mest hensiktsmessig og ryddigst å samle det meste av partiturstudier i dette kapitlet.

#### 4.1 «Dod og evighet i musikken 1890-1920»

Den danske musikkviteren og teologen Eva Maria Jensen beskriver i sin nylig utgitte (2011) bok *Dod og evighet i musikken 1890-1920* flere eksempler på hvordan musikken i perioden 1890-1920 forsoker å gi et bilde av dod og evighet, og hvilke virkemidler den benytter for å gjore dette. Jensen viser til utvalgte satsler fra Bachs *Matteuspassjon*, Mozarts *Requiem* og Faures *Requiem* og skriver tilhoreren i möte med disse satsene «fores ind i en anden dimension, og musikken evner at formidle forudannelsen om den paradisiske tilstand på den anden side af doden.»<sup>2</sup> En ganske heftig påstand, og Jensen

---

<sup>2</sup>Jensen, *Dod og evighet*, 11

hevder man utvilsomt kan svare bekreftende på at dette er tilfelle, selv når man kun har hørt satsene én gang.<sup>3</sup> Selv om jeg her hverken våger eller ønsker å være like bastant tror jeg absolutt påstanden har noe for seg. Uansett skal ikke dette behandles her, men spares til neste kapittel om estetisk erfaring.

I boken gjennomgår Jensen flere musikkverker med henblikk på begreper som død, evighet, oppstandelse, forklarelse og himmelske visjoner. På bakgrunn av disse kvantitative undersøkelsene sirkler hun inn det hun kaller «dødens musikalske rekvisitter» og «transcendens musikalske attributter». Disse rekvisittene og attributtene er hovedsakelig instrumentasjonsrelaterte, men videre utover i boken berører hun også andre parametre ved musikken enn det rent klanglige som gis ved instrumentasjonen.

Død, evighet, oppstandelse, forklarelse og himmelske visjoner kan sees å være konkretiseringer av denne oppgavens to mer generelle begreper, «transcendens» og «forløsning». Det vil være formålstjenlig å benytte Jensens teorier om for eksempel «transcendensens musikalske attributter» på Schjelderups musikk og etterspore disse kjennetegnene der. Jensen skriver om disse: «Transcendensen lader sig identificere i musikken i perioden 1890-1920 ved hjelp af de specielle musikalske rekvisitter, som fungerer som pejlemærker for tilhøreren, der er bekendt med koden.»<sup>4</sup> Dersom man kjenner epokens musikk, stilen og lydbildet har man altså et fortrinn når det gjelder å forstå musikkens mening, ifølge Jensen. Hun fortsetter: «Symbolerne synes først og fremmest at knytte sig til den specielle 'sound', som transcendensen åbenbarer sig i»<sup>5</sup> og går videre til å beskrive bruken av henholdsvis harpe, glockenspiel og celesta, harmonium og orgel og klokker i verker av Liszt, Wagner, Mahler, Schönberg og Elgar.

---

<sup>3</sup>ibid

<sup>4</sup>ibid, 130

<sup>5</sup>ibid



## 4.2 Schjelderups musikalske «rekvisitter og attributter»

Til en viss grad kan Schjelderup sies å føye seg inn i rekken av de komponister som benytter de musikalske rekvisitter og attributter Jensen beskriver. Imidlertid later han også til å ha skapt sitt eget «transcendensens og forløsningens språk» med kompositoriske grep som til dels overlapper de generelle Jensen tar for seg, og dels er Schjelderups egne. Disse kompositoriske grepene er forholdsvis lett gjenkjennelige i partiturene hans, og som den ytre handlingen synes de å forekomme gjennomgående i hans produksjon, helt fra de tidligste verker til de siste.

I et intervju med Hjalmar Borgstrøm i forkant av produksjonen av *En hellig Aften* og *Vaarnat* i 1915 uttalte Schjelderup om sin egen orkesterforståelse, og det han mente å kunne uttrykke med musikken: «tonernes uendelige farverige sprog drog mig uimodstaaelig. Ikke klangen, ikke tekni-ken bedaarede mig - efterhaanden først fik jeg interesse for dem - det var det fuldeste, dybeste udtryk jeg søgte; det ideal, jeg stræber imod, er at trænge ind i sjelens inderste kilder og at bringe draaber af denne underbrønd over i mine verker. Ikke ydre virkning eller bifald søger jeg; mit eneste ønske er at meddele andre noget af mine helligste følelser og tanker.»<sup>6</sup> Videre er det interessant å merke seg hvilke tanker Schjelderup selv hadde om *instrumentasjon* i forhold til musikkens evne til å skape stemninger. Han skriver om det «nuværende [1893] orkestres betydning for psykologien»: «De forskjellige klangfarver og deres utallige sammenstillinger virker med en utrolig klarhed og kraft paa tilhørerens gemyt, og med en lynsnar hurtighed, kan selv et enkelt instruments klangfarve bringe ham i den stemning som den dramatiske situation maate fordre (...). Hvor meget mere er ikke det tilfældet, naar en genial kunstner lader instrumenterne synge udtryksfulde melodier eller forene sig i herlige, dybsindige harmonier, der ligesom synes at legemliggjøre sjælens indre liv.»<sup>7</sup> Nettopp disse forskjellige klangfargene og de «dypsindige harmonier» er gjenstand for nærmere undersøkelse i dette

<sup>6</sup>Borgstrøm, «Schjelderups operaer. Foran Nationaltheatrets premiére»

<sup>7</sup>Schjelderup, «Roman, drama og musikdrama», 370

delkapitlet. Helt spesifikt dreier det som at det i et stort flertall av verker fra Schjelderups hånd øyensynlig gjøres svært bevisst bruk av mer eller mindre faste elementer som sekstakt, koraler, krysstonearter, særegen instrumentasjon, oppadstrebbende figurer, usynlige kor, med mer. Dette er elementer som sammen, om alt ligger til rette for det, kan bidra til å bringe en helt spesiell stemning i tilhøreren, en stemning av nettopp transcendens og forløsning. Det er i hvert fall min påstand at det er dette musikken *forsøker* å gjøre, så får hver enkelt tilhører avgjøre om den lykkes med det. Resten av kapittel 4.0 skal bringe nærstudier av disse kompositoriske grepene.

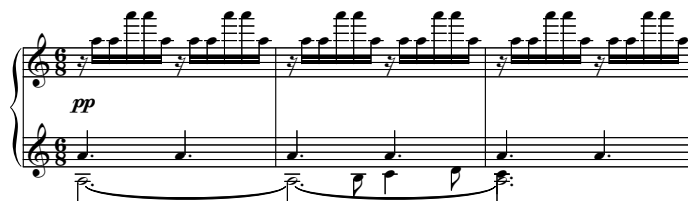
#### 4.2.1 Taktartene 6/8 og 6/4 (12/8)

Noe av det mest slående i den musikken som jeg mener fremstiller ønsket om, forestillingen om eller resultatet av en forløsning hos Schjelderup er bruken av sekstakt. Vuggende, eller gjerne rullende henover, en slags pulsevende livsrytme som bølger gjennom forløsningsslutten. «Den vuggende 6/8- eller 12/8-takt er karakteristisk for Schjelderups stil, og brukes i 'fortrøstningsfulle' partier som ammens vuggesang eller forløsningsmusikken mot slutten» skriver Gulbrandsen om *Vaarnat*.<sup>8</sup> Det er ingenting stampende eller trampende ved disse sekstaktene, de danser heller enn å traske, marsjere, løpe eller krype. Mange av Schjelderups musikkdramaer har finaler som er notert i 6/8- eller 6/4-takt (unntaksvis i 12/8) gjennomgående eller i partier, og allerede i *Prometheus*-kantaten benyttes dette første gang, dog ikke i finalen. Satsen «Chœur des Oceanides (dans les airs)» - kor av okeanider (i luften) er notert i 6/8, og selv om satsen opptrer midt inne i verket beskriver teksten de overnaturlige okeanidene, et bestemt slag nymfer som fra greske sagn. Ettersom de i *Prometheus*-kantaten kommer til Prometheus fra luften har de trolig fått ekstra luftig, dansende musikk, og dette koret av transcendent, ikke-jordlige vesener later til å ha satt en standard for Schjelderups påfølgende verker. Det skal sies at også Prometheus, i kraft av å være en titan, er «overnaturlig», men det er okeanidene som har fått den mest gjennomslående og guddommelige musikken; Prometheus synger i

---

<sup>8</sup>Gulbrandsen, «Kjærlighet og død», 35

langt mer jordlige, «firkantede» taktarter. Når Prometheus hører okeanidene i det fjerne bemerker han «Saa underfuld en sang fra luften lyder / klar og ren / en lysets røst»,<sup>9</sup> og musikken er da også klar, ren og transcendent. Den danser avgårde i et firstemt kvinnekor, og det er faktisk bare okeanidene som får musikk i 6/8 i hele verket. Instrumentasjon av denne satsen foreligger ikke,<sup>10</sup> men det fremgår tydelig av klaveruttaget at Schjelderup har tenkt seg en lett og transparent instrumentasjon, trolig med bruk av stryk og fløyter; han benytter den samme fugleaktige oktavfiguren i fløyte som man gjenfinner i så mange av Tchaikovskys valser<sup>11</sup>:



Figur 4.1: Akkompagnementsfigur i Oceanidekoret i Schjelderup, *Prometheus*, 12 (40)

Utover i Schjelderups produksjon forekommer sekstakt etterhvert ganske ofte når teksten beskriver noe transcendent gjennom begreper som evig kjærlighet, lys, salighet, morgenrøde, m.m. eller musikken utsynges av transcendent vesener som engler, vårstemmer, og lignende. Schjelderup later innimellom til å slå over i sekstakt helt på impuls når teksten «krever» det.

I hans første musikkdrama *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* bryter morgenen frem i siste akt etter at jorden har oppslukt de onde maktene; dette skjer i 6/8, og frem mot avslutningen veksler musikken mellom 3/4,

<sup>9</sup>Gerhard Schjelderup (u.å.): *Prometheus*. Ufullstendig partitur klaveruttag i manuskript, Mus.ms.a 1760: b, Mediateket Musikk, NB, s. 8 (35)-9 (36)

<sup>10</sup>Det ufullstendige partituret, Mus.ms.a 1760: a i Mediateket Musikk, NB inneholder bare første scene instrumentert, til og med tredje takt på s. 16 av klaveruttaget, Mus.ms.a 1760: b

<sup>11</sup>David Bruce (1996): «Source and sorcery» i *Musical Times*, 137, nr. 1842. London: The Musical Times Publications Ltd., s. 11-15

4/4, 6/8 og 12/8. Det kan nesten se ut som Schjelderup prøver seg litt frem i forhold til hvordan han skal fremstille musikken i denne tilstanden av total forløsning som Kongssønnen og Astri befinner seg i. De språklige vendingene han senere skulle benytte seg i stor grad er allerede «på plass»,<sup>12</sup> og deler av kjærlighetsduetten foregår også i et rullende 12/8.

Ikke før i hans andre musikkdrama, *Søndagsmorgen*, later sekstakten til å få den bestemte funksjon og betydning som jeg vil påstå etterhvert blir så kjennetegnende for Schjelderups fremstilling av det transcendentale eller forløste. Det er viktig å påpeke at sekstakten later til å være en gjennomgående «positiv» taktart, den brukes ikke i oppbygningen til forløsningen, men kun i forløsningens etterdønninger eller undertiden når noe transcendent omtales tidligere i verket. I *Søndagsmorgen* synger Borghild blant annet «Denk' an Gottes ewige Gnade / Denk' an der Heilands erbarmende Liebe»<sup>13</sup> til en vuggende 6/8, og Ragna, som hittil har holdt seg i et trassig 4/4 sklir over i 6/8 når hun synger: «Nur einen liebt ich von ganzer Seele / einen allein und war verschmäht».<sup>14</sup> Omtaler av «Gud» og «kjærlighet» får altså en annen metrisk, vuggende eller drømmende, struktur enn teksten rundt. Brokker av det samme temaet som fulgte Borghild ligger også i orkesteret hos Ragna når hun synger om sin tapte kjærlighet, og vi møter igjen både taktarten og (hele) temaet når Ragna senere i verket hilser Arne, som kommer gående. Også når Borghild kommer tilbake i femte scene, uvitende om Ragnas ugjerning, klinger temaet i 6/8 i orkestret. Det brer seg ut til et rolig, pastoraleaktig 6/4 når Borghild synger sin om store kjærlighet for naturen og dyrene, «alt hva Gud skapte». Fremdeles i vuggende 6/4 ber Borghild Ragna slutte å være så nedtrykt og heller vende seg mot himmelen: «O Ragna wende denn Sinn empor! / Dort oben ist Liebe und Licht!»<sup>15</sup>

Dette er ikke ment å være noen katalog over Schjelderups virkemiddel-

---

<sup>12</sup>Schjelderup, *Jenseits Sonne und Mond*, bind 3, s. 201-202

<sup>13</sup>Gerhard Schjelderup (1893): *Sonntagsmorgen*. Leipzig: Friedrich Hofmeister, s. 17. Oversettelse: «Tenk på Guds evige nåde / Tenk på frelserens barmhjertige kjærlighet»

<sup>14</sup>ibid, 25-26. Oversettelse: «Kun en jeg elsket med hele min sjel / kun en alene, og jeg ble forsmådd»

<sup>15</sup>ibid, 80. Oversettelse: «Å Ragna, vend ditt sinn opp [mot himmelen]. For der oppe er det kjærlighet og lys!»

bruk, og nå når sekstakten og den betydning den har blitt tillagt er introdusert skal jeg videre nøye meg med å presentere noen av de mest eklatante eksemplene. *Bruderovet* følger opp både *Austanfyre Sol og Vestanfyre Måne* og *Søndagsmorgen* og siste akt inneholder både en kjærlighetsduett i 12/8<sup>16</sup> og Gudruns velsignelse i 6/4 med påfølgende morgenrøde.<sup>17</sup> Det oppstår unektelig noe ufrivillig humoristisk når man omtaler virkemidlene på denne kliniske måten som jeg gjør her, men så er dette kapitlet også ment å være ganske rett frem og uten omsvøp og forbehold. For øvrig er det påfallende hvordan taktarten skifter akkurat idet Orlog synger at hun vil følge Torolf «hin zu dem ewigen Frieden!»

**Langsamer.**

Stirbst du, Tor-olf, so fol-ge ich dir\_ hin zu dem e - wi-gen Frie - den!

Figur 4.2: Orlog vil følge Torolf i døden fra Schjelderup, *Norwegische Hochzeit*, 107

I *Uveirsnat og Morgenrøde* er nesten hele sluttkoret<sup>18</sup> notert i 6/4; faktisk i tiltagende 6/4 - fagotter, ett horn, basstrombone, tuba, bratsjer, celli og kontrabasser begynner mens resten av orkesteret og koret spiller og synger i 2/2. Etterhvert kommer flere og flere instrumenter og etterhvert også herrestemmene i koret til, og dette fortsetter helt til det kun er sopranene som fremdeles synger i 2/2. Ved tall 144 er det tutti 6/4, men i motsetning til

<sup>16</sup>Gerhard Schjelderup (1900): *Norwegische Hochzeit (Bruderovet)*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, s. 94-102. «Endlich mein, o traueste Theure»

<sup>17</sup>ibid, 108-110. «Doch ehe wir ziehen»

<sup>18</sup>Teksten gjengitt i delkapittel 3.5

*Søndagsmorgens* «Ruhig» er det her markert «Breiter».<sup>19</sup>

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in 6/4 time and marked *pp* (pianissimo). The lyrics are: "Stjer - ne-und - res straa - le-nat, kær - lig-hed - ens und - er skat!...". The Soprano part has a melodic line with a long note at the end. The Alto part has a similar melodic line. The Tenor part has a more rhythmic line. The Bass part has a simple harmonic line. The lyrics are written below each staff.

Figur 4.3: Utdrag fra koret i finalen av Schjelderup, *Uveirsnat og Morgenrøde*, 214

Snarere enn å være vuggende blir dette 6/4-partiet i *Uveirsnat og Morgenrøde* voldsomt bølgende, selv i pianissimo-avsnittene pulserer musikken ubønnhørlig fremover. Dette er da også musikk «fra en annen verden», fra den nye, forløste verden. Med orkesterledsagelse er for øvrig musikken i avsnittet over påfallende lik tonespråket i Schönbergs korverk *Friede auf Erden* (1907).

I *Vaarnat* benyttes 6/4 på lignende måte; etter Linda og Wolfgangs død vokser lyden av koret av vårstemmer frem fra bak scenen, «Schwebet, schwebet, holde Seelen, in der heiligen Frühlingsnacht»,<sup>20</sup> og disse vårstemmene må definitivt kunne sies å være av en annen verden. De beskriver hvordan Linda og Wolfgangs sjeler stiger over jordepinslene til landet hvor det hersker evig kjærlighet, og taktarten holder seg helt til den avløses av et langsomt 12/8.

<sup>19</sup>Gerhard Schjelderup (1917-1919): *Uveirsnat og Morgenrøde*. Partitur i manuskript, Mus.ms.a 1748: a, Mediateket Musikk, NB, s. 214

<sup>20</sup>Gerhard Schjelderup (u.å.): *Frühlingsnacht*. Klaveruttog i manuskript, Mus.ms. 7596, Mediateket Musikk, NB, s. 94f

I *Sampo Lappelil* sammenfaller musikkens bruk av sekstakt med tekstens omtale av solen, interessant nok også når Hüsi omtaler solen som død i begynnelsen av andre akt.<sup>21</sup> Når Sampo sier ham imot, «Die Sonne ist gar nicht Todt, habe selbst gestern ihre Strahlen in der Wolken gesehen!»<sup>22</sup> foregår dette i 6/8, og han følges i denne taktarten i en lovprisning av solen av et kor av «gode dyr». Hüsi avbryter med 4/4, men Sampos og korets solhyllest fortsetter i 6/4 mens solen faktisk står opp: «Heil dir, heil dir ewiges Leben, heilige Urlicht, leuchtende, strahlende Sonne! Heil!»<sup>23</sup> Etter Hüsi har «implodert» stilner stormen, snøen forsvinner, og solen vender tilbake i sekstakt. Med unntak av verkets absolutt siste takter i 4/4 varer sekstakten helt ut.

Å skifte fra sekstakt til 4/4 på siste side gjør Schjelderup også flere andre steder, blant annet i *Bruderovet*, og trolig er dette en slags innskrevet metrisk ritardando som muliggjør de obligatoriske harpe-arpeggionene (mer om disse under). I *Symfoni nr. 2* ser vi det samme, men da beveger han seg fra 3/2 over til 4/4 for de siste fem takter. Til en forandring, hele Schjelderups produksjon sett under ett, er *Brand* i siste avdeling i store partier notert i 4/4.

Sol og sommer knyttes også til sekstakt i verkene *Solopgang over Himalaya* (utdrag fra *Offerildene*) og *Sommernat paa Fjorden*, som begge er notert utelukkende i 6/8.

#### 4.2.2 Koraler

Lik flere andre før ham og i andre samtiden benyttet Schjelderup undertiden koraler i sine verker. Som regel var disse hans egne melodier, men de har til felles at de har et klart koralpreg og gjerne er homofont harmonisert. Jensen skriver om koralbruk utenfor kirkemusikken: «Det er ganske interessant, at kirkelige eller kirkelignende melodier finder vej til koncert-

---

<sup>21</sup>Schjelderup, *Sampo Lappelil*, 53-55

<sup>22</sup>ibid, 58. Oversettelse: «Solen er ikke død, jeg så selv dens stråler gjennom skyene i går»

<sup>23</sup>ibid, 66. Oversettelse: «Hill deg, hill deg evige liv, hellige urlys, skinnende, strålende sol! Hill deg!»

salmusikken, hvor de får en klart symbolsk betydning. De kommer til at betyde andagt, kirke, religion, ophøjelse, og de kan desuden karakterisere de himmelske visioner.»<sup>24</sup> Som eksempel bruker hun blant annet Mendelssohns *Symfoni nr. 5 'Reformasjonssymfonien'* og Mahlers *Symfoni nr. 8*, og selv om Schjelderups bruk av koralen nok ikke helt kan måle seg med disse eksemplene er den absolutt tilstede i noen av hans verker.

Mønstereksemplet på innføring av en mektig koral i et verk må etter min oppfatning være Max Regers *Der 100. Psalm* (1909), hvor han midt inne i siste sats' svært tette og kompliserte dobbeltfuge for tutti kor og orkester klarer å finne rom til *Ein fester Burg ist unser Gott* i messingseksjonen; den legger seg majestetisk oppå det rasende fugelokomotivet og gir dette i grunnen sekulære<sup>25</sup> verket en veldig, religiøs dâm. Som et apropos fra hjemlige trakter kan nevnes Ole Olsens lignende bruk av samme koral i orkesterverket *Aasgaardsreien* fra 1878.

Noe lignende kan ikke Schjelderup vise til. Korallene hans blir ofte i beste fall koraler i navnet heller enn melodier som kan utskilles fra verket og synges som salmer. *Et Folk i Nød* har imidlertid en koral i finalen<sup>26</sup> som musikalsk tidvis grenser til gamle lutherske koraler. Dessuten er teksten til og med riktig så religiøs; «Allmächtiger Vater in Himmel dort oben», et riktig takke- og hyldningskor etter befrielsen fra de fremmede makter. Korallen opptrer også tidligere i verket, da først i a cappella-versjon, siden med lett orkesterakkompagnement.<sup>27</sup> I harmoniseringen gjøres bruk av plagal kadens i koralen både i første og tredje akt.

*Uveirsnat og Morgenrøde* har flere tilløp til homofont harmoniserte koraler, og i tredje akts fjerde scene synger et kor av «gengangere» en bønn til Gud i to strofer<sup>28</sup>:

*Nåde for alle som sukker i tårnenes nat,  
hvor fængslets porte sig lukker for frihedens skat!  
Nåde for alle som venter i gru på bødlens øks,*

---

<sup>24</sup>Jensen, *Død og evighed*, 50

<sup>25</sup>*Der 100. Psalm* ble skrevet som takk for et æresdoktorat

<sup>26</sup>Schjelderup, *Ein Volk in Not*, 236-242

<sup>27</sup>ibid, 52-56

<sup>28</sup>Schjelderup, *Uveirsnat og Morgenrøde*, 125-127



*på sidste skud. Frels den mægtigste keiser du  
ved din tilgivelses kærlighedsbud!*

*Nåde for alle som synker, du styrted i afgrunden selv!  
Håbets stjerne blinker så fjernt på himlens hvælv.  
Frels os fra helvedes flammer, fra skærsildens nød,  
fra fortabelsens jammer, fra den evige død!*

Det har blitt uttalt om Schjelderups musikk at den ikke akkurat er full av melodier som fester seg i sinnet og er lette å gjengi: «Det hører jo tiden til, men det er med en stille længsel man venter paa en utpræget sangbar strofe»,<sup>29</sup> som det ble sagt om *Bruderovet*. Også denne koralmelodien i variert strofisk form fra *Uveirsnat og Morgenrøde* er full av Schjelderupsk kromatikk. Aller mest i andre strofe, men i sin gjennomførte form og i et vuggende 6/8 er melodien likevel ganske sangbar og idiomatisk, om enn altså noe kromatikkting.

Det bør også bemerkes at *Uveirsnat og Morgenrøde* er et av få av Schjelderups verker som siterer melodier han ikke selv komponerte; i prologen drønner *Dies irae* i grovmessing og dype strykere. Denne katolske 1200-tallssekvensen må sies å være flittig brukt som «musikalsk rekvisitt» for å henspille på død i musikken, først av Berlioz i *Symphonie Fantastique*,<sup>30</sup> og siden blant annet i Liszts symfoniske dikt/«klaverkonsert» *Totentanz, Dante-symfonien*. Mahler benyttet den i femte sats av sin symfoni nr. 2, *Oppstandelsessymfonien*, og da også Schjelderup, for å beskrive verdenskrigens grusomheter.

Han identifiserte selv en religiøs hymne i finalen av *Symfoni nr. 2*, satsen med navnet «Op mot de høieste tinder». I partituret er det angitt «Hymne til det guddommelige»,<sup>31</sup> og hymnens melodigrunnlag er en heltoneskala Schjelderup til dels er innom i første og tredje sats, men som får sin fulle og hele realisering i fjerde sats. Hymnen vender tilbake etter en kort pause og avløses av et trompetsignal med det «Griegske ledemotiv»

---

<sup>29</sup> «+» [Valentin Huitfeldt Siewers] (1919): «Opera comique». *Morgenbladet*. November 1919

<sup>30</sup> Jensen, *Død og evighed*, 99

<sup>31</sup> Gerhard Schjelderup [1924]: *Symphony No. 2*. Oslo: MIC.no, 101

før satsen munner ut i en langsam oppstigning og svinner hen. Heller ikke denne hymnen er spesielt sangbar, men Borgstrøm mente den var «smuk og virkningsfuld».<sup>32</sup>

### 4.2.3 Tonearter

Schjelderups bruk av tonearter vil være verdt et studium i seg selv, men det er en kjensgjerning at han gjerne vender tilbake til de samme toneartene når han skal male det transcendent i musikken. Som regel er dette krysstonearter med relativt mange kryss; altså tonearter som ligger langt over «grunnplanet» C-dur. I Schjelderups produksjon er det verdt å merke seg at både *Austanfjyre Sol* og *Vestanfjyre Maane*, *Søndagsmorgen*, *Bruderovet*, *Sampo Lappelil*, *En hellig Aften*, *Offerildene*, *Vaarnat* og *Uveirsnat* og *Morgenrøde*, som alle tekstlig sett kan sies å ende med en eller annen form for forløsning, slutter i E-dur. Dette er veldig påfallende om man sitter med alle partiturene foran seg og sammenligner, og det ville vært like påfallende selv om verkene ikke hadde den tekstlige fellesnevneren forløsningen gir. Guldbrandsen påpeker bruken av E-dur i sin artikkel om *Vaarnat*: «Det fins rester av toneartskarakteristikker, som E-dur-forløsning»,<sup>33</sup> men vi ser altså at dette gjelder langt flere verker enn bare *Vaarnat*. I tillegg til de før nevnte slutter også *Den røde Pimpernel* nesten i E-dur, idet E-dur er tonearten sangerne avslutter i, mens orkesteret ganske dramatisk bryter om til C-dur og runder av verket.

Nesten like mange kryss har *Stormfugler* og *Et Folk i Nød* som begge ender i A-dur, mens balletten *Wunderhorn* ender i H-dur.<sup>34</sup> *Vaarnats* kor av vårstemmer er faktisk notert i Fiss-dur, i likhet med slutten på *I Baldurs Hage*. En lignende toneartsmessig karakterisering kjenner jeg ikke til fra andre komponister; Mahler benytter for eksempel Ess-dur til å runde av begge sine mest «forløsningsbeskrivende» symfonier, den andre og den

---

<sup>32</sup>Hjalmar Borgstrøm (1924): «Filharmonisk koncert.» *Aftenposten*. 25.11.1924

<sup>33</sup>Guldbrandsen, «Kjærlighet og død», 34

<sup>34</sup>Denne balletten er ellers ikke behandlet her i denne oppgaven da noen fullstendig gjengivelse av verkets tekst ikke har latt seg gjenfinne, men også *Wunderhorn* har en forløsende slutt

åttende. Selv om barokkens affektlære ikke lar seg benytte på komponister som Schjelderup og Mahler kan det kanskje hevdes at det er en forskjell på Ess-dur og E-dur i forhold til hvordan toneartene benyttes. Mahler benytter imidlertid E-dur i utvalgte deler av siste sats av åttende symfoni, blant annet der Mater gloriosa synger «Komm! Hebe dich zu höhern Sphären; / Wenn er dich ahnet, folgt er nach.»<sup>35</sup> Jensen skriver da også at E-dur er Mahlers «'himmelske' toneart»,<sup>36</sup> selv om Mahler altså velger å ikke slutte verket i denne tonearten.

Hva Schjelderup angår er det ihverfall interessant at han nesten uten unntak tyr til E-dur og andre krysstonearter for å avslutte «forklaret»; kun *Brand* og *Symfoni nr. 2* av hans større verker slutter i en b-toneart. *Brand* bringes over i F-dur sytten takter før slutt, ikke ulikt alle «E-dur-verkene», men i motsetning til disse øker styrkegraden utover til *fff.* *Symfoni nr. 2* slutter derimot med hendøende, oppadstigende akkorder, men her er hele 4. sats notert i F-dur, trolig som kontrast til 1. sats som har utbredt bruk av f-moll.

*Brand* og *Symfoni nr. 2* skiller seg altså ut fra Schjelderups andre verker. Symfonien kan kanskje sies å være unnskyldt på grunn av toneartsammenhengens satsene imellom, men dersom man legger til grunn at det er tonearten verkene *slutter* i som skal angi det transcendent eller forløste står man altså overfor et problem når det gjelder *Brand*. Ikke bare slutter verket i F-dur, men det etablerer seg i 4/4 over en lang periode (i stedet for at 4/4 gis «ritardando-effekt» på siste side), og det vokser i styrke mot siste takt. I Schjelderups egne ord beskriver denne avslutningen Brands «Heldentod. Der Tod gibt ihm die höchste Weihe».<sup>37</sup> Om man legger til grunn de musikalske oppdagelser som hittil i oppgaven har vært presentert skurrer det noe med denne heldedøden. *Brand* ser Gud, dør og innvies i de største mysterier, men Schjelderup har ikke malt musikken med sin vanlige pensel. Det er stort, og det er voldsomt, snarere enn forklaret, oppadstigende og

---

<sup>35</sup>Gjengitt i Jensen, *Død og evighet*, 132. Oversettelse: «Kom! Stig opp til høyere sfærer; / Så snart han ser deg, følger han etter.»

<sup>36</sup>ibid

<sup>37</sup>Schjelderup, *Brand*, tittelblad. Oversettelse: «Heldedød. Døden gir ham den høyeste innvielse»

«av en annen verden». Man ledes til å spekulere i hva Schjelderup kan ha ment med en slik avslutning når han vitterlig bruker helt andre virkemidler i praktisk talt samtlige av de andre verkene. Dersom man ikke ser seg blind på koblingen heldedød-Gud-forløsning vil man imidlertid kunne oppdage et annet forløsende element tidligere i verket, nemlig Agnes' musikk i avsnittet med hennes navn. Det følger etter innledningen («Wanderung durch Nebel und Sturm nach dem höchsten Gipfel»<sup>38</sup>), og det er vitterlig i E-dur. Attpåtil er det notert «Leicht bewegt. Allegretto», og partiet går i 6/8! Ikke bare har Schjelderup gjemt unna tonearten E-dur til bruk midt inne i verket, han har også flyttet sin nær sagt sedvanlige sekstakt hit. Agnes' musikk er alt hva man har lært seg å vente av musikk som beskriver det forløsende eller transcendent hos Schjelderup, og skal man våge en frekk tolkning kan man kanskje gjette på at det ikke er heldedøden og Guds innvielse som er den egentlige forløsningen Brand burde ha søkt, i Schjelderups øyne. Når man kjenner komponistens tonespråk synes det nesten ufrakommelig å lese ideer om transcendens og forløsning inn i Agnes' musikk. Denne musikken kjemper da også med andre av verkets temaer, især knyttet til Brands motto «Alt eller intet!». Musikkritikeren Reidar Mjøen noterte seg at «der er steder i musikken, hvor denne udmerkede konflikt [mellom Brand og Agnes] i sin gjennomførelse har større likhet med den kamp som kjæmpes av Wagnerheltene Tannhäuser, Parsifal o. a., kampen mellom ideal trang og den rent sanselige begjærdrift, inkarnert i fru Venus og Kundry. Og noget slikt har neppe været Ibsens mening med sit digt.»<sup>39</sup> Min bolde påstand er at Agnes' musikk, er langt mer en «forløsningsmusikk» enn «sanselig begjærdriftsmusikk», og at den konflikt den har med Brands temaer er en konflikt mellom to slags forløsninger; den forløsning Brand kunne ha fått gjennom Agnes' kjærlighet og den forløsning han er fast bestemt på å søke, nemlig Guds. At disse egentlig er en og samme synes å ha gått både Brand og Reidar Mjøen forbi; Brands siste replikk i skuespillet før han begravnes av snøskredet er «Svar mig, Gud, i dødens slug; - / gjælder ej et frelsens fnug / mandeviljens *quantum satis* - ?», hvorpå en røst, ventelig Guds, ro-

<sup>38</sup>ibid. Oversettelse: «Vandring gjennom tåke og storm mot den høyeste tind»

<sup>39</sup>Reidar Mjøen (1918): «Kristiania musikerforenings konsert.» *Dagbladet*. 4.2.1918

per gjennom tordenbrakene: «Han er *deus caritatis*». Gud er kjærlighetens Gud. Dette kan tydelig fornemmes i Schjelderups Agnes-musikk. Det finnes derimot ikke belegg for å hevde at noe i Brand kan knyttes opp til sanselig begjærdrift, i hvert fall ikke Agnes-musikken. I skuespillet ber Ejnar Agnes velge om hun vil gå med Brand eller bli: «valg er mellem fryd og sorgen / valg imellem nat og morgen / valg imellem død og liv!»<sup>40</sup> Til dette svarer Agnes: «Ind i natten. Gennem døden. - / Bagom dæmrer morgenrøden.» Denne replikken har blitt stående som et av de mest kjente sitatene fra *Brand*, og det er nærliggende å tro at den har truffet blink hos Schjelderup idet så mange av hans egne karakterer i musikkdramaene gjør nettopp det samme.

#### 4.2.4 Instrumentasjon

Også i instrumentasjonen benytter Schjelderup seg mye av de samme «fargene» i et stort flertall av verkene. Dette delkapitlet skal ta for seg bruken av mer særegne instrumenter som harpe, celesta og klokker, men også sveipe over Schjelderups instrumentasjon ellers i de aktuelle avsnittene.

Jensen skriver i innledningen til sin gjennomgang av klanglige symboler på transcendens at disse «langt fra er så entydige som de klange, der symboliserer døden. (...) man [kan] selvfølgelig ikke si, at hver gang, en komponist bruker harpen, agter han at symbolisere Himlen eller evigheden, kun, at mange af de musikalske himmellandskaber betjer sig af harpeklang.»<sup>41</sup> Hun understreker at dette også gjelder de andre instrumentene hun omtaler.

Om bruk av harpen spesifikt skriver Jensen at den for eksempel i *Tristan og Isolde* «hænger (...) sammen med hendes [Isoldes] døds 'forklarelse', Isoldes endelige indtræden i kærlighedshimlen»,<sup>42</sup> og hun foreslår at harpen etter dette har funnet sin plass i forklarelsescener i senere verker, for eksempel i Strauss' *Tod und Verklärung*, Mahlers *Kindertotenlieder* og i hans åttende symfoni. Hos Schjelderup må de også kunne sies å være veldig delaktige i stemningsskapingen i «forklarelsescenene», og harpen er fast i

---

<sup>40</sup>Henrik Ibsen (1929): *Brand*. Oslo: Gyldendal

<sup>41</sup>Jensen, *Død og evighed*, 130

<sup>42</sup>Jensen, *Død og evighed*, 131

Schjelderups orkesteroppsett. Samtlige av hans store verker for og med orkester krever harpe, og uten unntak benyttes den også i verkenes avslutning. Selv et verk som *Sampo Lappelil*, som bare foreligger i klaveruttog, viser tydelig Schjelderups planlagte instrumentasjon, og det er lett å se at harpen er ment å skulle spille en viktig rolle. Schjelderup holder seg til faste figurer når han skriver for harpe, og særlig to figurer går igjen ofte; den brutte sekstendelstrekklagen nedover og arpeggioakkorden:



Figur 4.4: Harpefigurer fra slutten av Schjelderup *Norwegische Hochzeit*, 118

Eksemplet over er fra *Bruderovet*, men kunne like gjerne vært hentet fra en rekke andre av de av Schjelderups verker som behandles i denne oppgaven; instrumentasjonen er slående lik.

Utover harpen later ikke Schjelderup i nevneverdig grad til å benytte seg av de andre instrumentene Jensen nevner i samme åndedrag som «transcendens attributter», nemlig klokker og celesta. Imidlertid gjør han bruk av klokker bak scenen i *Søndagsmorgen* for å mane frem bildet av at det ringes til gudstjeneste. Klokkebruken sammenfaller med harpefigurene (i tillegg til 6/4 og E-dur), og er en kraftig vekslen i *fff* mellom tonene h og e. Klokkeklangen stilner før musikken slår over i 4/4 og harpen begynner å bevege seg oppover med arpeggioer, og det hele slutter *ppp*. Celesta<sup>43</sup> forekommer såvidt det har latt seg gjøre rede for kun én gang i Schjelderups orkesterapparat, nemlig i *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane*, og den brukes passende nok under kjærlighetsduetten mellom Astri og Kongssønnen helt til slutt i siste akt. Ved to anledninger benytter også Schjelderup orgel: i første del av

<sup>43</sup>Fra fr. celeste: «himmelsk»

*Uveirsnat* og *Morgenrøde*, blant annet når han siterer *Dies irae*-sekvensen, og i *En hellig Aften* i sluttkoret. Ellers synes han helt å ha styrt unna dette instrumentet, og det er ganske merkelig at det ikke forekommer i *Uveirsnat* og *Morgenrødes* apoteotiske finale, slik for eksempel Mahler gjorde det i sin åttende symfoni.

#### 4.2.5 Det usynlige kor

I alle Schjelderups musikkdramaer later kjærligheten til å seire, og denne kjærlighetens overmakt utgjør en del av det jeg i delkapittel 3.2 kalte Schjelderups tematisk legning. Man kan gjerne dra det så langt som til å si at verkene hans er *moralbærende* i den forstand at det moralsk «riktige» først utmales praktisk og eksempelvis i handlingen før det presenteres som generell teori og stilisert i avslutningen; da gjerne kanalisert gjennom et kommenterende, *usynlig kor*. Moralen koret bringer er forutsetningen for selve forløsningen i den ytre handlingen, men koret bidrar i minst like stor grad til en del av den indre, musikalske handlingen som av den ytre; ikke minst fordi de gjerne er usynlige for det blotte øye i dramaet. Hos Schjelderup er det usynlige koret et overveiende flertall av gangene det benyttes henvist til bakscenen slik at de bare kan fornemmes i det fjerne som noe eterisk og overnaturlig; som oftest en slags transcendent stemme som bølger gjennom dramaenes siste scene.

Bruken av kommenterende kor skriver seg fra det antikke greske drama hvor kor på inntil 24 personer bidro med religiøse eller moralske kommentarer. Interessant nok opptrådte koret gjerne i «forkledning» som ikke-menneskelige vesener som fugler, dyr eller skyer<sup>44</sup>; det er nettopp disse formene, eller forkledningene, Schjelderups kor også antar. Disse korene kommer som regel enten i tillegg til eller i stedet for det «vanlige» koret; folke-massen. Når jeg her skriver at korene opptrer i «forkledning» er det bare snakk om en tenkt forkledning; ettersom koret er henvist til bakscenen er det opp til tilhørerne å forestille seg hvordan koret ser ut og hvilke skapninger de legemliggjør. Eller, «legemliggjør», for det er vel snarere denne

<sup>44</sup> *Store Norske Leksikon* (14.2.2009): «Kor: teater». Hentet 28.3.2014 fra <http://snl.no/kor%2Fteater>

dimensjonen sceneapparatet slipper å ta hensyn til når koret aldri trer frem på selve scenen. Av denne grunn tillot kanskje Schjelderup seg å navngi disse kommenterende korene som «Kor av markblomster» eller «Kor av vårstemmer». Disse forekommer henholdsvis i *Søndagsmorgen* og *Vaarnat*, helt mot slutten av siste akt. Men koret må ikke nødvendigvis bestå av en konkret gruppe skapninger; i *Offerildene* synger et kor av «stemmer i det fjerne», og i balletten *Wunderhorn* kun et «kor bak scenen». Ei heller må koret opptre mot slutten av verket, som koret av «lysalver» fra *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* eller koret av «gode dyr» i *Sampo Lappelil*. Begge disse korene opptrer forsåvidt også på selve scenen i kost og mask, men fyller likevel sin overnaturlige funksjon i dramaet. Imidlertid var det kanskje best i alle tilfeller å anbringe dem der ingen kunne se dem; Johan Halvorsen skrev i et brev til Schjelderup om dvergene<sup>45</sup> i *En hellig Aften* at de «kjædelige 'kobelde'» ikke hørte hjemme i den rene luft som burde herske i verket, og han bemerket videre tørt og pragmatisk at «Vi har havt så mange av disse underlige skabninger på scenen, men de 'gjør' sig aldrig.»<sup>46</sup>

Også et annet unntak kan nevnes: Schjelderups første forsøk på å gi stemme til et kor av overnaturlige skapninger, okeanidene i *Prometheus*, resulterte heller ikke i et moralbærende kor. Okeanidene sørger derimot over Prometheus' skjebne, og rent bort sett fra at en av dem, Prometheus' elskede Hesione, materialiserer seg på scenen, er vel også dette koret usynlig for tilhørerne.

I brorparten av musikkdramaene er de usynlige korene kvinnekor, noe som nok bidrar sterkt til å skape en eterisk, flyktig stemning. I *Vaarnat* sniker koret av vårstemmer (SSAA) seg inn i *pp*, lett akkompagnert av harpe og treblåsere. Det får selskap av myke messingblåsere og bygger seg forsiktig opp til et *mf* på ordet «Wonne» før det deretter gradvis blir svakere og toner ut på en lang, blank H-durakkord.

I det mer «realistiske» dramaet *Den røde Pimpernel* er det usynlige koret helt fraværende, mens det i *Et Folk i Nød* ikke synes å være «behov» for

<sup>45</sup>Eg. «kobelde», dvs. gnomer eller noe i retning de irske leprechauns

<sup>46</sup>Brevs. 684C, brev fra Johan Halvorsen til Gerhard Schjelderup 3.6.1915. Håndskriftsamlingen, NB



et slikt kor fordi hele folkemengden selv danner et slikt moralsk hyldningskor og priser Gud som har befridd dem fra de onde maktene. Schjelderup synes altså ikke *konsekvent* i bruken av «den transcendent stemme», men det virker plausibelt at han har tydd til disse korene når har villet si noe generelt om moral, noe som ingen andre av dramaets karakterer kunne si. Han satte bort, outsourcet som vi kanskje ville sagt i dag, moralforkynnelsen til noen andre, utenforstående og overnaturlige vesener, og således fikk han også forankret verkenes moral i en annen, opphøyet og transcendent verden. Kjærligheten må jo være det høyeste mål når *vårstemmene* lovpriser den, etc. Hadde moralen blitt satt bort til en av dramaets karakterer kunne den lett ha blitt avfeid som kun en personlig mening eller i verste fall en misoppfattelse man ikke ville behøvd å hefte seg ved, men tanken er vel at når den bringes av engleaktige, kroppsløse kvinnestemmer, lett akkompagnert av harpe og lyse strykere og treblåsere får den en helt annen tyngde.

### 4.3 Sammenfattende bemerkninger

«Der Fall Schjelderup» må egentlig sies å være ganske interessant i et musikkhistorisk og utviklingsmessig perspektiv. Jeg mener så langt å ha funnet flere beviser som støtter opp under samme antakelse: *Han forandrer seg ikke*. Om slekter svimler blant stjernestimler, i høye himler uttalig vrimler Schjelderups visjoner, for å parafrasere Petter Dass. Det er alltid den samme tematikken i nye innpakninger, men med de samme musikalske virkemidlene.

Det kan være fristende å spørre seg, om man tar de musikalske virkemidlene i betraktning, om Schjelderup var en slags sjablong-komponist (for øvrig et virkelig odiøst ord). Det skal jeg ikke spekulere i her, men gir heller ordet til Johan Halvorsen som i 1901 skrev til Grieg etter å ha dirigert en Schjelderup-konsert: «Min sidste concert var en Schjelderupconc. Hele concerten bestod af Kompositioner i Edur og 6/4 takt. Samtlige værker begyndte med en umådelig lang Edur akkord og sluttede med en ligedan, violinerne med pibende flageoletter. Det var svært monotont og undlod ikke

at gjøre den samme virkning på publikum.»<sup>47</sup> Sjablone eller ikke - det er påfallende at Halvorsen skrev dette allerede i 1901. Uansett må verkene likevel på et eller annet nivå ha talt til ham, for han fremførte Schjelderups musikk oftere enn noen annen dirigent. Kanskje *var* det noe bak de tekstlige og musikalske virkemidlene som ville frem og ut, og kanskje hindret Schjelderups virkemiddelbruk dette mer enn det hjalp.

Snarere enn å se Schjelderup som komponist av en rekke forskjellige verker bør man trolig se ham som en komponist som skaper sitt store, organiske, sammenhengende livsverk. Således kan alle de verker som utgjør denne oppgavens materiale hevdes å være en del av dette livsverket fordi de alle er så tett sammenvevde og så uløselig knytter seg til Schjelderups kunstersinn.

---

<sup>47</sup>Griegsamlingen, brev fra Johan Halvorsen til Edvard Grieg 8.11.1901. Bergen Offentlige Bibliotek

## Kapittel 5

# Estetisk erfaring

Inneværende kapittel er tenkt å bringe tre forskjellige blikk på den estetiske erfaringen av Schjelderups verker. Først følger mine egne betraktninger, deretter et overblikk over den historiske resepsjonen og til slutt en slags syntese av disse som skal ta for seg hvordan Schjelderups forløsningsidé står seg estetisk og historisk. Siste delkapittel vil også danne en naturlig bro over til kapittel 6.0 om den idéverden Schjelderup levde og virket i.

### 5.1 Innspillinger og «klaverrealiseringer»

Slik det nevnes i innledningskapitlet var foranledningen for temavalget i denne oppgaven mitt eget møte med Schjelderups musikk. Ikke på scenen, og bare til en viss grad i innspillinger. Som det nevnes i delkapittel 2.2 finnes kun få verker innspilt. Selv om dette er en bemerkning som hører musikkritikken til mer enn musikkestetikken eller -analysen som resten av denne oppgaven beskjeftiger seg med, bør det nevnes at med unntak av den nyeste innspillingen av *Brand* og *Symfoni nr. 2* er ingen av lydfestingene spesielt gode. Tidligere innspillinger av disse to verkene i NRKs radioarkiv fra henholdsvis 1950- og 1970-tallet later noe tilbake å ønske, ikke minst i lyd kvalitet, selv om fremføringene også kunne vært bedre. Innspillingen av *Vaarnat* fra Brno i Tsjekia fra 1982, bekostet av komponistens sønn, bærer

preg av å være et hastverksarbeid. Likeledes kunne utdraget fra *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* fra Den Norske Opera & Ballett (1998)<sup>1</sup> og utdraget fra *Stormfugler* fra en konsert med Trondheim Symfoniorkester (2001)<sup>2</sup> trolig gjort seg med mer prøvetid og bedre lyd kvalitet. Andre verker i NRKs radioarkiv er *Solopgang over Himalaya, Julesuite* (tre [av fem] satser fra *En hellig Aften*) og *Sommernat paa Fjorden*; heller ikke disse oppviser noen fantastisk lyd kvalitet. Derimot finnes noen utvalgte sanger innspilt av Harald Bjørkøy og Hilde Haraldsen Sveen<sup>3</sup> som er gitt en ok gjengivelse, og altså den nyere innspillingen av *Brand* og *Symfoni nr. 2* med Trondheim Symfoniorkester og Eivind Aadland.<sup>4</sup> Naturlig nok er denne innspillingen interessant både fordi den har en etter mitt skjønn god kunstnerisk utførelse, men også fordi lyd kvaliteten er god. Schjelderups orkesterpalett gjengis på en absolutt tilfredsstillende måte, og verkene synes i det hele tatt godt tatt hånd om.

I tillegg er det ett viktig moment som må tas med som et aber når man vurderer innspillingene av Schjelderups musikk: det finnes knapt noen tradisjon å snakke om. Riktignok eksisterer det en innspilling av *Sommernat paa Fjorden* fra 1937, men heller ikke da ble musikken hans oppført ofte nok til at jeg vil hevde denne innspillingen føyer seg inn i Schjelderup-tradisjonen. Allerede tre-fire år etter sin død synes han å være ganske forsvunnet fra konsertprogrammene, og da innspillingen av *Brand* gikk i NRK i 1952 het det seg i *Programbladet*: «Det er ikke så langt fra 50 år siden Gerhard Schjelderup komponerte sitt store symfoniske drama, men likevel virker det som en 'nyhet' på våre symfoniprogrammer.»<sup>5</sup> *Programbladet* opplyser videre at *Brand* sist gang ble oppført i 1938 og gir også en forklaring på dette: «Når det så sjelden er å finne på programmene skyldes det nok ikke minst den ting at det er så stort anlagt, - det er et krevende verk å oppføre, ikke bare

---

<sup>1</sup>Forspill og første scene. Opptak av konsert holdt 23.5.1998, gjort tilgjengelig av DNO&B

<sup>2</sup>«Karis vanviddscene». Opptak av konsert holdt 15.3.2001, gjort tilgjengelig av Erling Guldbrandsen

<sup>3</sup>EUCD 44, utgitt 2007

<sup>4</sup>CPO 777 348-2, utgitt 2009

<sup>5</sup>NRK, *Programbladet*. 31.8-6.9.1952. Oslo: NRK

fordi det krever et stort orkesterapparat, men det forlanger også atskillig konsentrasjon av tilhørerne.» Det gis ikke her rom her for en videre diskusjon rundt akkurat disse mulige årsakene til at Schjelderups verker sjelden har stått på programmet etter hans død, men delkapittel 5.3 skal bringe noen tanker om tematikkens holdbarhet i skiftende tider.

All den tid det var labert med Schjelderup-tradisjon før vil jeg påstå man er enda verre stilt i dag. Det finnes rett og slett ikke noen tradisjon for hvordan man skal fremføre, enn si tolke Schjelderups verker. De få kommersielle innspillingene som er gjort i «moderne» tid blir stående som mer eller mindre solide søyler i det store ødet, men i konsertsalene eller på operascenen fremføres ikke musikken ofte nok til at det kan sies å danne seg en fremføringstradisjon. Når man da møter disse i antall sparsommelige lydfestinger er de bare for løse bilder å regne, løse bilder forsøkt satt i system og til en viss grad fremført etter kjente idealer fra den fortid de ble komponert i. Nå kan ikke Schjelderup sies å stå alene på sin høie tinde i musikkhistoriens fjellandskap, en påstand som allerede har vært nevnt og som skal bli gjenstand for videre drøfting i kapittel 6.0, men som det er fremkommet i arbeidet med denne oppgaven har musikken hans definitivt kompositoriske og tematiske særtrekk som gjør at han står noe ut fra massene og like lite som noen annen tonesetter fra perioden bare automatisk kan underlegges fremføringstradisjonen etter mer kjente, spilte og innspilte komponister. Schjelderups musikk må møtes på sine egne premisser, den må møtes som seg selv, og den kan da absolutt møtes som støvete, gamle partiturerer i stedet for glitrende fremføringer med kost og mask. Musikken må imidlertid gis en eller annen form for interpretasjon, ellers er den, som Adorno skrev, «et offer for sin egen stumhet: enhver fremføring som ikke interpreterer er meningsløs.»<sup>6</sup> Han skrev videre: «Hvis kunstverkene ikke etterligner noe annet enn seg selv, kan de ikke bli forstått av noen annen enn den som etterligner dem. Bare slik, og ikke som innbegrepet av anvisninger for de som skal spille dem, skal en betrakte dramatiske eller musikalske tekster: som verkenes størknede etterligning, der de er seg selv lik og i den utstrekning konstituert, selv om de riktignok alltid er spekket med signifikative

---

<sup>6</sup>Theodor W. Adorno (1998): *Estetisk teori*. [Oslo]: Gyldendal, s. 223

elementer. Hvorvidt de blir oppført, er egentlig likegyldig for dem; men ikke at erfaringen av dem, ideelt sett stum og innvendig, etterligner dem. Denne etterligningen leser kunstverkenes meningssammenheng ut av deres signa og følger den ved å bevege seg etter de kurvene kunstverket viser seg i». <sup>7</sup> Legger man denne forståelsen av kunstverket til grunn vil man absolutt kunne rettferdiggjøre en tilnærming som er begrenset til partiturstudier. «Det erfarne blikket, som går over et partitur, en grafikk, forsikrer seg, nesten mimetisk, før enhver analyse, om at objektet er på kunstens metier, og føler dets formnivå. (...) Når kapellmesteren analyserer et verk istedenfor å mime det, for å gi det en adekvat framføring, så gjentar han noe som er en betingelse for verket selv. Indisier på et høyere begrep om metier må analysen selv innhente; musikalsk for eksempel «flyten» i et stykke (...). Bare estetisk kasuistikk gjør dette riktig evident.» <sup>8</sup> Og det er nettopp slik jeg har nærmet meg Schjelderups verker, dog mer av nødvendighet enn av et dyptfølt ønske om å komme nær musikken ved å erfare verket i stum etterligning av det ved arbeidsbordet. I tillegg har jeg forsøkt meg på å etterligne dem, på å mime dem, i lydlige fremføringer ved klaveret. Jeg har imidlertid da også søkt å gi verkene den beskjedne form for *interpretasjon* som jeg har kunnet, og jeg synes selv jeg har tolket verkene og derigjennom Schjelderup i beste mening og at jeg etter disse analysene og lydliggjøringene har sittet igjen med en bredere estetisk erfaring av Schjelderups musikk enn før jeg begynte. I parentes skal det likevel bemerkes at når dette delkapitlet har tittelen «klaverrealiseringer» med anførselstegn er det helt bevisst; det fremstår dog som mer profesjonelt enn «klaverknoting».

Så, hva har jeg personlig møtt i den estetiske erfaringen av Schjelderups musikk? Og hvordan kan jeg formidle det? Det synes mest naturlig å holde mine egne erfaringer i en språkvirkelighet som minner om de poetiske språkbildene jeg kommer til å referere til i delkapittel 5.2 om den historiske resepsjonen; et musikalsk-hermeneutisk språk rikt på bilder og figurer. Jeg forsøker ikke å være entydig eller nødvendigvis enkel å forstå, og jeg vil understreke at de påfølgende betraktningene rundt Schjelderups musikk kun

---

<sup>7</sup>ibid

<sup>8</sup>ibid, 370

må sees som erfaringer avfødt i mitt lyttersinn og «avlest» og nedskrevet uten at jeg har underlagt dem en grundig, kritisk vurdering. Jeg finner dette spontane å være den mest ærlige måten jeg kan tilnærme med Schjelderups musikk etter å ha gått slik i dybden som jeg har gjort i de foregående kapitlene.

Og her tar jeg sats. Jeg berører ikke alle Schjelderups verker i dette delkapitlet, men har gjort et nennsomt utvalg og presenterer her noen av de som har berørt meg mest.

Alle forbehold til tross taler Schjelderups verker likevel til meg med relativt klare røster, både i innspillinger og gjennom mine egne analyser. Fremfor noe taler de om transcendens og forløsning i alle «former og fasoner», og det som står klart for meg etter jeg har gått gjennom, analysert og dannet meg bilder av mer eller mindre alle de verker som finnes å få tak i er at de er fulle av voldsomme kontraster. Forløsningen er ikke bare ventet og sterkt etterlengt; den er helt nødvendig. Den synes å være premisset hele «kaoset» bygger på. Med vilje har jeg spart denne betraktningen til dette delkapitlet: all kromatikken, alle de forminskede akkordene, alle vokallinjer som tilsynelatende ikke vil noe sted og som ikke er sangbare bidrar til å gi musikken et noe kaotisk uttrykk. Den er i ordets rette forstand «viltvoksende», tidvis monstrøs og helt ute av proporsjoner. Schjelderup viser seg gang på gang som en meget dyktig orkestrator, noe han også var kjent for i samtiden, men undertiden viser verkene at det er som om han har latt seg rive med av følelsene, han pisker opp stormer i orkesteret som forlanger atskillig konsentrasjon fra tilhørerne, som *Programbladet* hevdet. Musikken viser modige klangforbindelser og tidvis kan man miste det tonale fotfestet helt, noe Schjelderup selv uttalte at han ikke var fremmed for.<sup>9</sup>

Allerede i *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* er dette viltvoksende veldig tydelig. Forspillet til første akt er notert i b-moll, men det er en svært frodig b-moll - tidvis mister man nesten toneartsfølelsen i de nesten kakofoniske orkesterdønningene. Tankene glir lett hen til Mussorgskijs *En natt på Bloksberg* eller, for den del, Griegs *I Dovregubbens hall*. Schjelderup har instrumentert svært tykt, og det hele foregår i et voldsomt drivende *Fu-*

---

<sup>9</sup>Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 111

*rioso* i 2/2, men innimellom løfter han frem forskjellige orkestrale effekter som virkelig bidrar til å farge satsen og «lade» stemningen. I det relativt korte forspillet finnes både xylofon, som kan være «symbolbærende instrument i fremstillingen av det makabre»,<sup>10</sup> og selv om den kun er benyttet i små doser i forspillet på *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* gir den virkelig et makabert inntrykk. I tillegg kommer insisterende fløyter og pikkolofløyter, trillende i høyt leie (ett sted minner det også om den berømmelig lange fløytetrillen i Strauss' *Salome*); messingblåsere med mute; hammerslag à la *Rheingold*; grov kontrafagott og ikke minst col legno i celli og kontrabasser. Alt dette bare i forspillet, og ingenting av det har direkte noe som helst med transcendens og forløsning å gjøre. Grunnen til at det likevel nevnes her er fordi det bidrar til å understreke Schjelderup som en kontrastenes komponist. For å si det litt flåsete er det mye hekser, småtroll, gnomer, svartalver, lyktemenn (!), tett skog, tåke, lyn og torden i *Austanfyre Solg og Vestanfyre Maane*, og fokuset på kaos og det rasende orkester gjør at det nok er noe «slitsomt» for øret å lytte til. Det korte utdraget jeg har tilgjengelig i lydfesting bærer i hvert fall bud om en orkestersats som krever full konsentrasjon fra tilhøreren for at den ikke bare skal blåse forbi; følger man ikke med tror jeg det kan være fare for at store deler av musikken vil kunne oppfattes som støy. Men nettopp derfor blir kontrasten til skildringen av «det gode» i verket, især Astri, så stor! Schjelderup pøser på med jordfarge i verkets åpning, men mot slutten, når Astri trer frem hvitkledd og omstrålt av et overjordisk lys, slår musikken om til E-dur, og jeg tar meg i å virkelig kjenne på hvor etterlengtet det er. Riktignok har det vært antydninger tidligere i verket, men det er ikke før her mot slutten at man virkelig kan lene seg tilbake i stolen etter å ha sittet årvåken gjennom de tidligere aktene, stadig på vakt mot nye orkesterutbrudd. Nå tegnes lange drag, det blir tidvis ganske melodios, og musikken bølger frem og tilbake mellom *crescendi* og *diminuendi*. Imidlertid avbryter heksen (den store antagonistten) det musikalske pauserommet med sitt forsøk på å drepe Kongssønnen, men når denne gjør korsets tegn og synger en besvergelse åpnes jorden og sluker alle onde makter og den kaotiske musikken med. Det blir morgen og

---

<sup>10</sup>Jensen, *Død og evighet*, 108



solen bryter frem; musikken prøver seg i et *allegretto* i 6/8 i C-dur før den plutselig rykker over til E-dur og de bølgende, melodiose sveipene kommer tilbake.

Som tidligere nevnt er kanskje *Uveirsnat og Morgenrøde* en av de mest bisarre komposisjoner fra Schjelderups hånd, og akkurat samme utvikling kan spores der - fra kaos til forløsning, *per aspera ad astra*. Personlig synes jeg det er bemerkelsesverdig hvor lenge komponisten i dette verket makter å holde tilhørerne på «pinebenken» med melodiske og harmoniske sammenstillinger og voldsomme utbrudd på grensen til kakofoni. Den mulige forløsningen anes kun i glimt, og man kan ikke føle seg sikker på det godes seier før man når slutten. I hvert fall ikke når en gruppe politiske despoter dukker opp fra ingenting i andre akt. I likhet med *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* åpner også *Uveirsnat og Morgenrøde* (naturligvis) med nettopp en uværsmatt. Når messingblåserne kjører i med *Dies Irae*-sekvensen aner det meg at det er langt igjen til forløsningen. For øvrig synes jeg synd på verkets dikter som deklamerer sine linjer i pausene mellom, men også delvis over, utbruddene til det frådende orkesteret. Når dikterens muse gjør sin første opptreden i prologen, og dikteren får en visjon av morgenrøden i det fjerne, endres musikken helt. Sekstakt, harpe, fioliner som løper i oktaver og lange linjer i hele orkestret. Fra natt til dag, om så bare for en kort stund.

Generelt kan det bemerkes at det det handlingsmessig i Schjelderups verker, både i ytre og indre handling; både i tekst og musikk, synes å være gjort en slags dikotomi av begrepene forløsningen og fortapelse. Denne fortapelsen mener jeg tidvis kan skue i det fjerne, og hvorvidt det hele ender i forløsning eller fortapelse føler jeg at jeg som lytter eller erfarer av verkene skal holdes i uvisshet om så lenge som mulig. Uansett er kampene i Schjelderups verker av en slik enorm karakter at jeg simpelthen ikke kan lates uberørt etter et møte med dem. Selv om jeg etter å ha gjennomgått nær alle av hans større verker vet at forløsningen venter som soloppgangen bak bakketoppen (bokstavelig talt) maler Schjelderup konfliktene så godt at jeg innimellom tar meg selv i å tvile på utfallet. Fortapelsen synes å stå klar i kulissene til å ta over dersom forløsningen uteblir.

Jeg har hittil brukt relativt sterke ord som «viltvoksende», kaotisk og kakofoni, men det er helt bevisst; Schjelderups musikk er full av store kon-

traster. Uten at jeg skal påberope meg å inneha noen form for synestesi er det som om det er en fargeforandring fra start til slutt i Schjelderups verker. Fra de første taktene av forspillet til *Vaarnat*, seige, brune, dystre klanger i f-moll, i mars, med løv som falt i fjor og som ligger som et dødt teppe over skogbunnen, er det uendelig langt til den forklarede slutten med koret av vårstemmer, holdt i en tindrende lilla fiss-dur mens måneskinnet stråler over landskapet og Linda og Wolfgangs sjeler svever gjennom materien mens strykere og harpe klatrer opp i tonehøyde mot yttergrensene av det spillbare. Overraskende mange likhetstrekk med forspillet til *Vaarnat* finnes i forspillet til *Et Folk i Nød*, hvor det spilles på de samme dystre strengene og med flere av de samme rytmiske og harmoniske figurene, men dette er likevel mer av et potpurri-forspill. *Bruderovet* slår an en vennligere tone fra start,<sup>11</sup> men de senere bruddene i musikken, for eksempel i scenen i fjellhytten hvor larm og lurtoner i 2/2 bryter 6/4-idyllen og hektisk og kavende jager fremover mot voldsomme utbrudd i f-moll i orkesteret mens man hører skudd i det fjerne. Når Orlog løper opp på nærmeste klippe følges hun av den hastige, kromatiske, handlingskraftige musikken, men når hun gir seg til å synge om kjærligheten står solen opp og glitrer til i strykere og harpe. Det nevnes i delkapittel 3.3.1 at Orlog minner om Wagners Senta der hun står på klippen og skal kaste seg utfor for å kunne gjenforenes med den hun elsker, men i motsetning til Sentas fryktinngytende nestengalskap synes Orlog helt fattet og nesten i transe. Musikken er fremdeles rolig og relativt nedtonet når hun hopper, og ikke før Amund og hans menn går bort til klippen for å se etter henne bryter tutti orkester løs, mektig og storslagent i d-moll. Solstrålene belyser etterhvert hele landskapet, musikken bever seg over til E-dur og en rolig 6/4-melodi høres før harpe og stryk igjen bringer musikken helt opp til de øverste sfærer, både tonalt og metaforisk. Fortapelsen var nær, men det er virkelig inspirerende og gripende å se hvordan et tilsynelatende nederlag snus til seier med Schjelderups musikalske virkemidler. Kanskje er jeg lettpåvirkelig og veldig åpen for de kompositoriske grepene, men jeg synes det er påfallende at dette *noe* som

---

<sup>11</sup>Forspillet ble da også spilt alene, uten resten av dramaet, ved flere anledninger i Schjelderups tid, og det utgjør et vakkert stemningsbilde

jeg kjenner bølge gjennom for eksempel *Bruderovet* mangler i *Brand*, selv om også dette verket bringer en forløsning. Slutten er mektig, men samtidig noe kald og forblåst, og jeg sitter og lengter etter å få høre Agnes' musikk i etterdønningene av snøskredet. Til en viss grad kan man kanskje si Ibsens skuespill åpner for dette, og det er interessant at Schjelderup ikke lot seg friste til å benytte en «tradisjonell» forløsningslutt i *Brand*. Men kanskje viser han nettopp i dette verket at han ikke var tvunget til å bruke faste formler, at han kunne la et utsagn som «han er *deus caritatis*» gå fra seg. Vel så interessant som hva musikken faktisk bringer er mine akkumulerte forventninger til den, og i så måte utgjør *Brand* en overraskelse i Schjelderups produksjon idet den, trolig bevisst, ikke «innfrir». Etter å ha vært i kontakt med så mange av Schjelderups verker har jeg trolig blitt blendet, bedøvet eller lignende, og når noe gis en annen form enn det ventede blir jeg sittende igjen og lure på om jeg har misforstått noe. Det tror jeg imidlertid ikke jeg har, men det er ikke til å stikke under stol at lang eksponering for transcendens og forløsning nok har gjort meg særs bevisst nettopp dette aspektet av såvel Schjelderups som andre komponisters musikk.

Da jeg «fant» *Sampo Lappelil* i NB magasiner kjente jeg allerede en rekke av de verker som er omtalt i denne oppgaven, og jeg hadde også dannet meg et bilde av Schjelderups foretrukne virkemidler. Jeg visste straks hva jeg skulle se etter, og ved gjennomspilling fikk jeg bekreftet mine mistanker; «forløsningsmusikken» var i stor grad identisk med den jeg hadde funnet i mange andre av Schjelderups verker, og dette gjaldt også måten den inntrådte i verket på. Likheten med *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* i både ytre og indre handling er definitivt slående, selv om de musikalske virkemidlene i *Sampo Lappelil* kanskje er noe mer nedtonede.<sup>12</sup> Også der vokser E-duren frem fra et tilsynelatende intet, som en ny dag, eller i Schjelderups verden, en ny morgen. Det som også slår meg i *Sampo Lappelil* er de lange linjene; der musikken tidligere var hugget i korte, aggressive blokker brer den seg nå

---

<sup>12</sup>Dette er skrevet med sterkt forbehold, da *Sampo Lappelil* kun eksisterer i klaveruttog og en fullstendig orkesterrealisasjon følgelig ikke har latt seg oppdrive. Jeg vil ikke undervurdere Schjelderups evne til å male rik orkesterkoloritt, og kanskje ville verket lignet enda mer på *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* hadde han tatt seg tid til å orkestrere det.

ut til wagnersk lengde og streber oppover; nesten hver takt i klaveret har oppadgående bevegelser i enten høyre eller venstre hånd. Det er som om den strømmer fremover, en elv i vårløsning (naturligvis) som til slutt når ut til det store havet og blander seg med evigheten.

Blant de verker som finnes i innspilling har også *Julesuite* gjort inntrykk. Dessverre inneholder innspillingen kun satsene tre («De fattige barns dans rundt juletreet»), fire («Lysalvenes dans») og fem («De salige barns tog») og altså ikke den i Schjelderups tid ganske ofte spilte sats to; «Verdens elendighet». Alle tre satser er vakre stemningsbilder, og sammen med den utelatte innledningen og «Verdens elendighet» danner de en stigning fra jordlige tragedier opp til den forløsende slutten i siste sats som beskriver de ikke-jordlige, salige barna.

«De fattige barns dans», med sin lette og karikerte instrumentering og dansende stil høres for meg mer ut som noe som kunne ha skrevet seg fra Johan Halvorsen enn Schjelderup. Det er også noe svakt modalt og «norsk» over satsen, og den er betagende i sin oppriktighet, spesielt når det lysende juletreet skinner gjennom musikken med triangel og staccato-figurer i fløyte og fioliner. Satsen er kort og leder raskt over til «Lysalvenes dans», som også i sitt vesen for meg fremstår som ganske uschjelderupsk, men absolutt sjarmerende. Min første innskytelse var at satsen høres ut som en Strauss-vals som aldri helt kommer i gang, men bare bygger opp for så å ta det helt ned igjen og bygge opp en gang til. Her er det snakk om en musikalsk forløsning som lar vente på seg. Heldigvis kommer da også denne i siste sats, som åpner med noen lett wagnerske hornklanger. Egentlig synes hele toget av salige barn å være ganske forklart og tilhørende en annen verden. Musikken svever bortetter; med lange, utholdte flageolettoner er det som det ligger et skimrende slør over melodilinjene. Endelig kommer da også E-dur og 6/4 - og jeg tar meg selv, noe skeptisk og blasert til tross, i å tenke at det «fungerer». Under en glitrende harpe og skimrende fløyter og fioliner i *pp* stiger en enslig trompet opp og får snart følge av hele orkestret. Det høres virkelig ut som en soloppgang når messingblåserne fører melodien og understøttes av en vektig nedadgående basslinje mens fioliner og bratsjer løper i oktavsprang. Som så mange andre av Schjelderups verker ender det hele med et stort diminuendo, og det siste som blir igjen er lyse treblåsere

og strykere som til slutt dør resignert hen.

Jeg velger her bevisst å ikke vie stor plass til hverken *Vaarnat* eller *Symfoni nr. 2* da disse verkene er behandlet i Erling Guldbrandsens artikler, og jeg bruker heller den tilmålte plassen på å presentere min erfaring av et siste Schjelderup-verk som jeg mener har gjort mye av seg for meg. Det ofte fremførte *Soloppgang over Himalaya* fra *Offerildene* er både en oppvisning i virkemiddelbruk fra Schjelderups side, men også et verk som virkelig traff meg. Verket begynner på et nullpunkt, i sterk motsetning til for eksempel *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* eller *Uveirsnat og Morgenrøde*, som definitivt starter på minussiden stemningsmessig, slik det fremgår av mine utlegninger over. *Soloppgang over Himalaya* begynner med et bestemt horn i det fjerne,<sup>13</sup> og hornet får straks følge av stadig gjentatte kvintbegelser i strykere og harpe; rene intervaller som kvint og oktav synes å være forbundet med soloppgang hos Schjelderup på samme måte som de er det hos Richard Strauss i den velkjente soloppgangen fra *Also sprach Zarathustra*.

Himalaya er stort, og det tar tydeligvis lang tid for solen å stige opp; hele 107 takter. Schjelderup har tid til å la tonaliteten veksle noe underveis, men det synes klart når jeg nærmer meg det store høydepunktet at det ikke kan komme i noen annen toneart enn den høyt elskede E-dur. Intensiteten er jevnt stigende gjennom verket, men når bratsjene begynner med sine undesimsprang tar det ikke lang tid før fiolinene følger på, og støttet av stadig sterkere tremoli i celli og treblås, og rullende pauker og triangel vokser musikken til et uunngåelig klimaks i takt 108. I sin monumentalitet minner avslutningen ganske mye om *Brand*, men luften synes likevel varmere på toppen av Himalaya enn på en norsk isbre. Likevel er det noe voldsomt og på ingen måte banalt eller søtladent over de mektige akkordblokkene Schjelderup stiller opp som søyler i partituret etter solen har stått opp. Fra takt 108 er det angitt «Sehr breit», og etterhvert blir det «Noch breiter» - Schjelderup synes å gjøre med tempo det Reger gjorde med styrkegrader; *con tutta forza* etterfulgt av crescendo. For en dirigent må det være en utfordring å holde liv i musikken, så langsomt og bredt som det skal være, men for meg som sitter ved pianoet kan det nesten ikke bli langsomt nok.

---

<sup>13</sup>Schjelderup har selv angitt «bestimmt» i partituret

Det er som om solen truer med å blende meg, der jeg står på toppen av Himalaya; på toppen av verden. Jeg ser kloden bre seg ut under meg mens jeg bader i lys, og jeg må kjempe for ikke å dekke til øynene, så sterkt og hvitt er lyset fra himmelen.

I møte med Schjelderups verker kjenner jeg takknemlighet frem for noe - takknemlighet for at noen har skapt kunstverker som gjør meg istand til å føle på den måten jeg føler når jeg møter dem. Gerhard Schjelderup - gratulerer og takk!

## 5.2 Historisk resepsjon

Et dypdykk i NBs utklipparkiver og andre kilder røper at jeg ikke er alene i mine betraktninger om generell estetisk erfaring av Schjelderups verker, ei heller når det kommer til begrepene transcendens og forløsning. Jeg skal her ta for meg mottagelsen verkene fikk i flere publikasjoner, hovedsakelig fra hans egen tid, men også ettertiden, og jeg vil begynne med et raskt blikk på de for ettertiden mest «varige» kildene; leksika.

I 1941 utkom et verk som tok mål av seg å redegjøre for operaens generelle historie i Norge fra de tidligste (opera)tider og fremover til utgivelsesdato. Sannsynligvis vil mange som søker videre informasjon om Schjelderups verker utover den sparsommelige mengde som gis i for eksempel *Store Norske Leksikon* og lignende trekkes mot nettopp dette verket; Ingeborg Kindems *Den norske operas historie*. Forfatteren holder sine avsnitt om komponisten og hans verker i en noe distansert og kritisk, om enn tidvis noe sarkastisk-humoristisk tone. Hun åpner med å beskrive mannen før verket og skriver om Schjelderup: «Første gang Schjelderup hørte Wagners 'Parsifal', ble han helt tryllebundet av det mektige følelsesvelde. Dette møtet ble bestemmende for alt hans skaperverk. Det lærte ham å se på kunsten som det aller høyeste, edleste - en Guds gave, som måtte forvaltes med den største ansvarsbevissthet. Uten å ta hensyn til publikum må kunstneren yte det ypperste. Sann kunst er den hellige, skinnende gral, som har livgivende kraft for syke sinn, når en bare får øye på den. Selv er han gralsridder og dens ærbødige vokter.»

Kindem fortsetter: «Schjelderup drømte sikkert om selv å bli Nordens Wagner, skaperen av det store nordiske musikkdrama, hvor musikk og handling er ett, unnfanget av den geniale skaperånd. Han følte kallet til gralsridder, kraften og evnene. Men styrken av hans dramatiske åre, fantasi og psykologiske innforlivningsevne sto ikke i forhold til hans faste vilje heller, ikke til hans tonesans. Tankene i hans musikkdramaer er få og ensidige. Personene må bevege seg innenfor snevert trukne grenser, og har ikke livs sannhet nok til å gripe tilhørerne.»<sup>14</sup>

Slik begynner hun altså omtalen av Schjelderup og hans verker. Hun kan umulig ha kjent mye av Schjelderups musikk gjennom fremføringer da hun kun var 27 år da operahistorien utkom, og hun vier da også mer plass til ytre handling på bekostning av musikken. Kindem er rett og slett fordomsfull. Som historieskriver er hun situert i en bestemt posisjon i et neoklassisk Norge, preget av den anti-romantiske bølge som har skyllet inn over det norske kulturlivet. Etter en forfriskende vending mot fransk impresjonisme, neoklassisisme og orientalisme etter første verdenskrig kan man kanskje heller ikke vente annet. Andre bevegelser som Hindemith og Gebrauchsmusik, Stravinskij, Neue Sachlichkeit og gryende «nytt» syn på tidligmusikk bidro nok sterkt til å prege Kindems syn på historien. Geniestetikken synes hun i hvert fall ikke å ha identifisert seg med i det hele tatt. «'Lyrisk drama' kaller Schjelderup operaen [*Vaarnat*], og det er også bare følelser og stemningsmettet poesi kunstneren gir i dette Tristan og Isolde-utsnittet. Dramatisk handling er det derimot lite av.»<sup>15</sup> Om *En hellig Aften* heter det at den er «utsprunget av et fromt, varmhjertet barnesinn, beregnet på store barn; for barn må en bli igjen som komponisten, hvis det ikke skal synes naivt og tåpelig. (...) Allikevel er sommeren [1915] et merkelig tidspunkt for en slik opera. En må undre seg over at kritikken ikke drar på smilebåndet.»<sup>16</sup>

I likhet med undertegnede uttalte Kindem seg om verker hun ikke hadde hørt i fremføring, noe som i seg selv sikkert kan sies å være diskutabelt, men Kindems store problem er at hun ikke opplyser om at hun ikke har hørt

---

<sup>14</sup>Kindem, *Den norske operas historie, 93-94*

<sup>15</sup>ibid, 95

<sup>16</sup>ibid. Kindem sikter her til oppførelsene av *En hellig Aften* og *Vaarnat* i Oslo i august og september 1915

musikken. Hun sluttet seg til tidligere kritikeres syn på Schjelderup som en god instrumentator, men det er tvilsomt om hun hadde hatt anledning til å ta partiturene i øyesyn selv. På bakgrunn av dette er det interessant at hun syntes harmoniene var «skjønne og eiendommelige»<sup>17</sup>, men hun sitererte både Reidar Mjøen og Hjalmar Borgstrøm og fant sikkert der belegg for å uttale seg. En av de siste bemerkningene tar imidlertid den berømmelige kaka: musikken må «høres mange ganger før øret har vennet seg til og kan oppfatte og nyte den underlige, stemningsfylte harmonisering og den uvannte, originale melodiføring.»<sup>18</sup>

En som kjente Schjelderups verker vesentlig bedre og som også skrev en leksikalsk artikkel om ham var hans venn og medraktør i *Norges Musikhistorie*, O. M. Sandvik. Sandvik hadde følgende å si om sin første erfaring av Schjelderups musikk: «Nye, poetiske, overmaade talende klange bragte mig nye værdier jeg ikke her kjendte. Det samme indtryk har altid Schjelderups musik bibragt mig.»<sup>19</sup> Om forløsningsslutten i Vaarnat skrev Sandvik at «alt er saa tindrende klart fortalt gjennem den orkestrale bakgrund for de skjønne melodier.»<sup>20</sup>

Som det allerede fremgår vil dette delkapitlet i stor grad være et kilde-skrift, og jeg har lagt vekt på å trekke inn en stor mengde av de kritikkerne jeg har kommet over fra henholdsvis Tyskland og Norge. Heller ikke i komponistens levetid ble Schjelderups musikk fremført spesielt *ofte*, og jeg forsøker derfor her å omtale de fleste av de større fremføringene som fikk pressedekning. Selv om jeg bevisst har vært på jakt etter kritikker som omtaler bilder av transcendens og forløsning på den ene eller den andre måten har jeg også tillatt meg å inkludere endel sitater fra kritikker som lar nettopp denne tematikken ligge, og jeg mener dette gir meg anledning til mer generelle betraktninger rundt resepsjonen av Schjelderups verker i Tyskland og Norge.

Det skal bemerkes at når jeg viser til utsnitt fra anmeldelser i pamfletter funnet i NBs samlinger er disse anmeldelsene bevisst valgt ut for å promo-

---

<sup>17</sup>ibid, 127

<sup>18</sup>ibid, 128

<sup>19</sup>Sandvik, «Gerhard Schjelderup», 190

<sup>20</sup>ibid, 191



tere Schjelderup. Det er naturlig å tro at i flere av dem har han stått for utvelgelsen selv, i hvert fall i de pamflettene som er skrevet på maskin. Pamfletten som tar for seg anmeldelser av *Norwegische Hochzeit (Bruderovet)* er trykt og trolig også samlet og redigert av forlaget Breitkopf & Härtel. Pamflettene etter Schjelderup-aftenen i Berlin i 1907 og etter *Sturmvoegel (Stormfugler)* er også trykt, men disse bærer ingen forlagssignatur.

### 5.2.1 Tyskland

Fra Tyskland er det kildematerialet jeg har hatt tilgjengelig, og som røper noe om verkenes mottakelse, i all hovedsak konsertkritikker. Oppførelser av Schjelderups musikk later til å ha fått relativt god pressedekning i tyske aviser og tidsskrifter - i arbeidet med denne oppgaven har jeg hatt tilgang til et syttitalls anmeldelser fra Tyskland av forskjellig lengde og omfang. Mange av disse har jeg funnet i Mediatekets utklippssamling på NB, noen har blitt gjort tilgjengelige av Erling Gulbrandsen, noen finnes gjengitt i Gerik Schjelderups biografi over sin far, og noen har også latt seg finne i Staatsbibliothek zu Berlins database med digitaliserte aviser, ZEFYS, Universitätsbibliothek Heidelberg, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena og via nettsiden [www.archive.org](http://www.archive.org). Det har dessverre ikke latt seg gjøre å gå gjennom den store mengden tyske aviser som finnes avfotografert og lagret på mikrofilm, men jeg mener de kildene jeg presenterer her gir et noenlunde balansert bilde av den mottakelse musikken fikk på konserter i en tidsperiode på vel førti år. Presentasjonen er her gitt kronologisk slik at det også skal være mulig å danne seg et bilde av mulig utvikling i resepsjonen.

Det første verket Schjelderup fikk oppført i Tyskland, enakteren *Sonntagsmorgen (Søndagsmorgen)*, ble gitt i på Hoftheater i München, nåværende Bayerische Staatsoper, 9. og 30. mai 1893. Et par anmeldelser finnes, og i *Fränkischen Kurier Nürnberg* kan man blant annet lese «In der Ouverture sucht Schjelderup das durcheinander-weben und Wirken der geheimnisvollen, die Natur zu neuen Leben wekenden [sic] Naturkräfte in Tönen zu schildern. Er ist dieser Aufgabe mit aner kennenswerthen Gesckicke gerecht geworden, hätte aber in der Anwendung der Disonanzen des Guten etwas

weniger thun dürfen.»<sup>21</sup> Tydeligvis må flere kritikere ha hatt noe å utsette på det «skjeve» forholdet mellom den enkle og hverdagslige handlingen og Schjelderups langt fra enkle musikk, for i *Musikalisches Wochenblatt* skrev Willibald Fritzsch en måned etter siste oppførelse: «Det har vært sagt at musikken i sin lidenskapelige karakter og tilsvarende orkesterbehandling ikke er i stil med det som foregår på scenen. Men hvorfor, må man spørre, skulle ikke disse naturbarn som Schjelderup viser oss, være i besittelse av like kraftige og dype følelser som folk i høyere samfunnsklasser? Hvorfor bruke andre uttrykksmidler? Overalt hvor de lyriske stemninger fremtrer, hvor søndagsfredens hemmelighetsfulle poesi og karakterenes glede i naturen er herskende, spiller komponisten på bløtere, varmere strenger og velger der også de riktige farver i orkestret.»<sup>22</sup> Schjelderup-biografien nevner også en lignende positiv kritikk i *Berliner Börsen-Courier*, men disse later til å ha vært unntakene; flere München-aviser angrep den «larmende, overlæssede instrumentation». Heldigvis for Schjelderup følte Eugen d'Albert og Siegfried Wagner seg meget tiltalte av verket.<sup>23</sup>

Neste store oppførelse av et Schjelderup-verk som ble dekket av tysk presse var da *Norwegische Hochzeit (Bruderovet)* etter mye om og men ble uroppført i Deutsches Theater i Praha, nåværende Státní opera Praha, 17. mars 1900. Aftenposten gjenga utsnitt fra flere kritikker, blant annet fra avisen *Bohemia*, hvor det het at «Schjelderup er den psykologiske Analyseres mand, ikke den arkitektoniske Syntheser. Han er fuldblods Dramatiker, og selv om hans Opera ikke fremstiller en ren Type, men et Overgangsprodukt, saa betyder den dog et Fremstød i et nyt Kunstens Rige, hvor

---

<sup>21</sup>*Fränkischen Curier Nürnberg*. 14.5.1893. Transkribert avisutklipp i Erling Gulbrandsens eie. Oversettelse: «I ouverturen søker Schjelderup å skildre i toner hvordan de gåtefulle naturkreftene gjennomvever alt, hvordan de virker, og vekker naturen til nytt liv. Han fortjener anerkjennelse for måten som han mestrer denne utfordringen på, men samtidig må det sies at han godt kunne ha vært litt mer tilbakeholden med dissonansbruken.» Avskriften angir for øvrig at avisens navn er Fränkischen Curier, men det skal være Fränkischen Kurier.

<sup>22</sup>Willibald Fritzsch (1893): «Musikbriefe» i Fritzsch (red.): *Musikalisches Wochenblatt*, 24, nr. 27, 29.6.1893. Leipzig: E. W. Fritzsch, s. 384. Oversatt og gjengitt i Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 32-33, som det her siteres fra

<sup>23</sup>Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 33

Realisme og Idealitet forliges, ikke i Kraft av svagelige Kompromisser, men fordi hver især erkjender den andens Berettigelse. Hvad Schjelderup formaar som absolut Musiker viser han i et herlig klingende Forspil, udspundet af en sværmerisk Kjærlighedssang.»<sup>24</sup> Karl Söhle i *Dresdener Anzeiger* hadde også rosende ord, men dro en sammenligning med nettopp de italienske operaer Schjelderup selv hadde angrepet i en artikkel i 1894<sup>25</sup> (se delkapittel 5.3) som gjør kritikken til underholdende lesning: «Der Text der Schjelderupschen Oper, der vom Komponisten selber herrührt, handelt von einem cavalleria-artigen Liebes- und Eifersuchtsdrama mit blutigem Ausgange, das unter norwegischen Bauern spielt. Diese Bauern könnten ebensogut Sicilianer sein, so feurige und heissblütige Draufgänger sind sie.»<sup>26</sup>

Det har ikke lyktes å fremskaffe kritikker fra sceneverket *Opferfeuer* (*Offerildene*) som fikk sin uroppførelse i Dresden 10. april 1903, men Gerik Schjelderup skriver i sin biografi at verket hadde stor suksess, og komponisten brukte også ordene «sjelden succès» i et brev til Bjørnstjerne Bjørnson.<sup>27</sup> Til Grieg skrev han: «Aviserne er fulde af udmærkede kritikere og rundt overalt hører man en varm og opriktig begeistring.»<sup>28</sup>

Fra en «Kompositionsabend» som ble avholdt i Berliner Singakademie 2. mars 1907 finnes en pamflett med utdrag fra tolv forskjellige anmeldelser, samt en anmeldelse i tidsskriftet *Die Musik*. På repertoaret fantes blant annet *Sonnenaufgang über Himalaja* (*Solopgang over Himalaya*) og *Weihnachtssuite* (*Julesuite*). Orkesteret var selveste Berliner Philharmoniker.

<sup>24</sup>*Aftenposten* (1900): «Gerhard Schjelderup. 'Norwegische Hochzeit' i Prag. Førsteopførelse.» 23.3.1900

<sup>25</sup>Gerhard Schjelderup (1894): «Den ny-italienske retning i den dramatiske musik.» i Gran (red.): *Samtiden*. Bergen: Griegs Bogtrykkeri

<sup>26</sup>Karl Söhle [u.å.]: [anmeldelse av *Bruderovet*] i *Dresdener Anzeiger*, gjengitt i pamfletten «Gerhard Schjelderup : Norwegische Hochzeit». Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Oversettelse: «Teksten i denne operaen av Schjelderup, som skriver seg fra komponisten selv, omhandler et cavalleria-aktig kjærlighets- og sjalusidrama med en blodig utgang som utspiller seg mellom norske bønder. Disse bøndene kunne like gjerne ha vært sicilianere, så ildfulle og varmblodige våghalser er de.»

<sup>27</sup>Brevs.BB2, brev fra Gerhard Schjelderup til Bjørnstjerne Bjørnson 7.9.1903. Håndskriftsamlingen, NB

<sup>28</sup>Griegsamlingen, brev fra Gerhard Schjelderup til Edvard Grieg 10.6.1903. Bergen offentlige bibliotek

En anmelder fant *Sonnenaufgang über Himalaja* å være «durchhaus wagnerisch (...) ein ungemein wirkungsvolles, in mächtiger Steigerung sich erhebendes, farbenprächtiges Orchesterstück, das jedes bessere Orchester seinem Repertoire einverleiben sollte.»<sup>29</sup> Kritikken jeg har sett på frem til denne «Kompositionsabend» har vært tidvis begeistrede, men holdt seg i et relativt nøkternt språk. En anmelder i *Das Deutsche Blatt* beskrev derimot i talende bilder hvordan han opplevde *Sonnenaufgang über Himalaja*, i et særs rikt språk som senere skulle komme til å kjennetegne de tyske kritikken: «Die Musik der Prärie wächst mächtig empor. Die Posaunen tönen feierlich gemessen, Vogelgezwitscher der hohen Violinen und Flöten antworten ihnen. Aus den verschiedenen Farben wird blühendes Leben in den Holzbläsern. Große Vorbereitungsakkorde, die erwachsenden Sonnenstrahlen, spannen ihre weiten Bogen über den Horizont. Das Naturschauspiel steigert sich zum Phänomen. Unter überwältigendem Fortissimo kreist der Sonnenball vor den geblendeten Augen empor.»<sup>30</sup> Kritikkeren fortsatte den hermeneutiske, billedrike språkbruken med omtalen av Weihnachts suite, hvor det het: «In der Violinen und Piccoloflöten strahlt der Weihnachtsstern»<sup>31</sup>, men han synes foreløpig alene blant anmelderne i så måte. De andre kritikken omtaler i større grad verkene på en armlengdes avstand, som «stemningsbilder».

Ved uroppførelsen av *Frühlingsnacht (Vaarnat)* på Königliches Opernhaus zu Dresden, nåværende Semperoper, 1. mai 1908, er språket i kritikken også tidvis blomstrende. En anmelder skriver om Schjelderup at «Ist die

<sup>29</sup>*Nationalzeitung* [u.å.]: [anmeldelse av Kompositionsabend], gjengitt i pamfletten «Gerhard Schjelderups Kompositionsabend». Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Oversettelse: «Ubetinget wagnersk (...) et ualminnelig virkningsfullt, i mektig stigning seg hevende, fargeprektig orkesterverk, som ethvert bedre orkester burde innlemme i sitt repertoar.»

<sup>30</sup>*Das Deutsche Blatt*: [anmeldelse av Kompositionsabend], gjengitt i pamfletten «Gerhard Schjelderups Kompositionsabend». Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Oversettelse: «Præriens [vel eg. steppenes] musikk vokser mektig frem. Trombonene toner høytidelig og avmålt, fuglekvisper fra høye fioliner og fløyter svarer dem. Av de ulike fargene i treblåseinstrumentene fremtrer et blomstrende liv. Store, forberedende akkorder, lik voksende solstråler spenner sine vide buer over horisonten. Naturforestillingen stiger til fenomen. Under et overveldende fortissimo stiger solkulen opp foran de blendede øyne.»

<sup>31</sup>ibid. Oversettelse: «I fiolinene og pikkolofløyten strålte julestjernen»

Musik die reinste und keuscheste Kunst, so können wir ihn einen ihrer würdigsten Priester nennen. (...) Schjelderups Modernität liegt im innerlichen. Seine musikdramatische Sprache ist weniger malerisch als gefühlvertiefend. Mit der Sensation entschwindet auch, jede Aeusserlichkeit, besonders das sogenannte grosse Orchester, ohne das man sich die moderne Oper bisher nicht vorzustellen vermocht hatte.»<sup>32</sup> En annen skriver at «Er ist ein Meister in der Schilderung poesivoller Stimmung. Seine Musik atmet den wonnesamen Zauber einer lauen, mit tausend berauschend süssen Düften geschwängerten Frühlingsnacht, und seine Lyrik, die durch Minnie Nasts Gesang als Linda in vollster Schönheit erstrahlte, ist von ergreifender, hinreissender Wirkung»,<sup>33</sup> og vi ser at billedbruken er i ferd med å forandre seg betraktelig fra det mer nøkternt beskrivende til det *delaktige*; kritikerne beskriver en form for innlevelse som tidligere kolleger ikke ga uttrykk for. Naturligvis kan dette sikkert også tildels tilskrives at de hørte forskjellige verker, men som jeg har forsøkt å vise i de foregående kapitler var det også mye som var svært likt, både i ytre og indre handling, slik at jeg mener det finnes belegg for å kunne sammenligne så vel kritikkene som de enkelte verkene. Formuleringer som «Zauberschön hat Schjelderup in Tönen den deutschen Frühling [sic] besungen»<sup>34</sup> synes å ha vokst frem til tross for at Schjelderup som

---

<sup>32</sup> *Dresdner Anzeiger und Kunstwart*: [anmeldelse av *Frühlingsnacht*, gjengitt i navnløs pamflett. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Oversettelse: «Er musikken den reneste og kyskeste kunst kan vi kalle ham dens mest verdige prest. (...) Schjelderups modernitet ligger i det indre. Hans musikalske og dramatiske språk er mindre malerisk enn det er følelsesfordypende. Med sensasjonen forsvinner også enhver ekternalitet, spesielt det såkalte store orkester, som man så langt ikke har vært i stand til å forestille seg den moderne opera uten.»

<sup>33</sup> *Dresdner Rundschau* [1908]: [anmeldelse av *Frühlingsnacht*] i navnløs pamflett. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Oversettelse: «Han er en mester i skildringen av poesifylt stemning. Musikken hans puster lykkefylt trolldom i en vårnatt besvangret med tusen berusende, søte dufter, og lyrikken, som i høyeste skjønnhet strålte gjennom Minnie Nasts sang som Linda, hadde en gripende, henrivende virkning.»

<sup>34</sup> *Dresdner Salonblatt* [1908]: [anmeldelse av *Frühlingsnacht*], gjengitt i navnløs pamflett. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Oversettelse: «Magisk vakkert har Schjelderup besunget den tyske våren i toner»

tonedikter og dikterkomponist kanskje ikke utviklet seg så mye.<sup>35</sup> Apropos utvikling; en kritiker i *Musikalisches Wochenblatt* skrev at: «Dieser 'Frühlingsnacht' brachte ich äusserst geringe Erwartungen entgegen, denn die bisherigen Kompositionen Schjelderups ('Opferfeuer' u. Lieder), erschienen mir gesucht, gequält, von krankhaft überspanntem Empfinden diktiert und höchst unwirksam.»<sup>36</sup> Imidlertid skriver han videre at «Diesen Eindruck muss ich nun dahin berichtigen, dass Schjelderup immerhin ein ernsthafter Musiker ist, der in seiner Art jedenfalls tief und aufrichtig empfindet, und von gelegentlichen, heutzutage kaum zu vermeindende Anlehnungen abgesehen, eigene Töne und Farben findet, die in einem bestimmten, scharf abgegrenzten Gebiet eines gewissen intimen Reizes nicht entbehren: im Gebiet des Zart-Lyrischen.»<sup>37</sup>

*Brand* ble oppført på en konsert i Dresden i 1916, og det het der at «das Wesen des Brand und der Agnes steigen in den musikalischen Bildern überzeugend auf.»<sup>38</sup> Imidlertid følte denne kritikeren at «Nur fehlt es dem Ganzen an jenem zündenden Reiz, der den Hörer in den Bannkreis

<sup>35</sup>Schjelderups tekstlige bestrebelse får fremdeles hard medfart, her fra en anmeldelse i en ikke angitt avis, stilt til rådighet av Erling Guldbrandsen: «Denn die Verse, in die er seine weder originelle noch dramatisch bewegte Handlung gefasst hat, sind in sinem so hölzern und prosaischen Deutsch geschrieben, wie man's eigentlich auf einer Opernbühne nach Richard Wagner kaum mehr entschuldigen darf.» Oversettelse: «Dette fordi disse versene, i hvilke hans hverken originale eller dramatisk bevegde handling er nedfelt, er skrevet i et såpass stivt og prosaisk tysk at det neppe finnes noe unnskyldning for det på en operascene etter Richard Wagner.»

<sup>36</sup>Paul Pfitzner (1908): [anmeldelse av *Frühlingsnacht*] *Musikalisches Wochenblatt*, 34. årgang, nr. 21/23, 9.7.1908. Leipzig: Ludwig Franckenstein. Oversettelse: «Jeg forventet veldig lite av denne 'Frühlingsnacht' ettersom jeg opplevde Schjelderups forutgående komposisjoner ('Opferfeuer' og romanser) som heller krampaktige og smertelige, preget av en på patologisk måte overanspent følsomhet, og i tillegg høyst ueffektive.»

<sup>37</sup>ibid. Oversettelse: «Dette inntrykket ser jeg meg nødt til å korrigere ved å anerkjenne at Schjelderup, når alt kommer til alt, er en seriøs musiker, som på sin helt egen måte har dype og oppriktige følelser, og han finner til og med, når en ser bort fra noen referanser, som er vanskelig å unngå i vår tid, noen farger og toner, som i veldig skarpt avgrensede rammer utstråler en viss sjarm, nemlig sjarmen av noe sart og lyrisk.»

<sup>38</sup>«G.I.» (1916): «Aus der Dresdener Musikleben» i Brandes (red.): *Neue Zeitschrift für Musik*, 83. årgang, nr. 13, 30.3.1916. Leipzig: Gebrüder Reinecke, s. 107. Oversettelse: «Brands og Agnes' vesen stiger overbevisende frem i de musikalske bildene»

der Musik zwingt, an jenem großzügigen Etwas, das unmitelbar packt.»<sup>39</sup> Kritikeren anerkjenner altså en erfaring av noe ukjent, noe annerledes; en musikkens «tryllesirkel» som han skriver - han fant bare ikke dette ukjente i Schjelderups verk. Men at kritikere faktisk er *på jakt etter det* er en interessant oppdagelse!

De neste to oppførelsene det har lyktes å skaffe tyske kritikker fra var to konserter i Berlin våren 1920 som utelukkende hadde Schjelderups verker på programmet. Den første ble avholdt 22. april, og orkesteret var her igjen Berliner Philharmoniker. På programmet stod blant annet *Brand* og Theres Theroignes undergangs- og gjenfødslesvisjon fra *Den røde Pimpernel*. Fra denne konserten har jeg hatt tilgang til kritikker av komponistens nære bekjente Wolfgang Schumann og Wilhelm Altmann, som vel trygt må kunne sies å være Schjelderup-kjennere, samt en kritikk i *Vossische Zeitung*. Altmann stilte seg spørsmålet om Schjelderup kunne ha gapt over for mye når han søkte å gjengi Ibsens drama i toner og ønsket seg et mer detaljert program: «Wenn der Komponist auch ein ausführliches Programm beigegeben hatte, so war es nicht leicht, damit die Musik immer in Einklang zu bringen. Derartig philosophische und ethische Gedanken, wie sie Ibsen in seinem 'Brand' niedergelegt hat, lassen sich meines Erachtens auch kaum in Tönen wiedergeben.»<sup>40</sup> Schumanns anmeldelse ble skrevet på norsk [!] og stod på trykk i *Aftenposten*. Den åpner med en lengre, begeistret beskrivelse av Schjelderup, og det heter blant annet: «Schjelderup tilhørte af naturen den rene menneskelighed, en livsopfatningens idealisme, samtidig som han er sig fuldt bevidst og med sikkerhed behersker vor tids orkesterteknik. Han tilbad skogen og stormen, hav og solopgang, kjærlighed og lystighed, skjønhed og adel, uantastet af modekomponisterne. Han tjente det, som ikke kan

---

<sup>39</sup>ibid. Oversettelse: «Det mangles kun i det hele en slående tiltrekningskraft som trekker tilhøreren inn i musikkens magiske ring, som lar ham delta i noe storslagent som umiddelbart griper ham.

<sup>40</sup>Wilhelm Altmann (1920a): «Konzerte.» Avisutklipp, trolig fra *Die Post*, april 1920. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Oversettelse: «Selv om komponisten hadde besørget et detaljert program var det ikke alltid enkelt å knytte dette til musikken. Slike filosofiske og etiske tanker som Ibsen uttrykker dem i sin 'Brand' kan etter mitt skjønn neppe gjengis i musikk.»

ødelægges, som overlever alle tider, i ren hengivenhed uden intellektualisering i sin skaben, men med en finhed og kraft i uttrykket».<sup>41</sup> Schumann fortsetter i dette beskrivende språket i omtalen av *Brand*: «Det er lykkes Schjelderup ud af sin store landsmands [Ibsen] sterkt rationelle drama med tonekunstnerens sjælsklarhed at udløse lidenskabernes rene udviklingsgang i den storslagne tragik i denne af kjærlighed, kamp og offer gjennemrystede personlighed. De bitreste kvaler i en kamp mod tvil og livsangst, kjærlighedens helligste salighed og den heroiske undergang, er her blevet til en overvældende toneskikkelse. I vanskeligere tilgjængelige dele af verket fornemmer man en mørk grublen, en ensom strid, en grænseløs fortabthed i det aandelige tomrum. Et menneskelig væsen som ikke er blevet skaanet fra hverken lyst eller lidelse - dette ompænder denne symfoni som hører til vor tids mest moderne og inderligste.» Om scenen fra *Den røde Pimpernel* skrev Schumann at «Man er ofte fristet til i Schjelderup at ane den tankefulde, verdensfjerne poet; men denne arie viser, at han ogsaa kan give lidenskaberne og de ubændige instinkter liv i sin musik. Den er som et flammende baal af fanatisme», og han avslutter med på tankevekkende vis å løfte Schjelderups musikk opp fra notestativene og «i posisjon», så å si: «Et Tyskland fuldt af revolution og oprør, af selvødelæggelse og fortvivelse søger med hele sin sjæl efter renhedens livskilder.» *Vossische Zeitung* anerkjente Schjelderup som musikalsk poet, men syntes virkemidlene var noe voldsomme: «Seine Instrumentation erwies sich für die akustischen Verhältnisse der Singakademie oft als zu lärmvoll.»<sup>42</sup>

Den andre Berlin-konserten finnes det langt flere krikker av, men de fleste er nærmest for notiser å regne. Også Altmann og Schumann anmeldte denne konserten, som ble avholdt 5. mai med Blüthnerorkesteret under ledelse av Scheinpflug. I tillegg til *Brand* sto blant annet første akt av *Jenseits Sonne und Mond* (*Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane*) på programmet. Altmann skrev: «Immer hat man den Eindruck, daß die höchst

<sup>41</sup>Wolfgang Schumann (1920a): «Gerhard Schjelderup i Berlin». *Aftenposten*. 4.5.1920

<sup>42</sup>*Vossische Zeitung* (1920): «Konzerte.» 25.4.1920. Oversettelse: «Instrumentasjonen hans viste seg å være for larmende for de akustiske forhold i Singakademie.»



stimmungsvolle Musik mit dem Herzblut des Tonsetzers geschrieben ist»,<sup>43</sup> mens Schumann begjærlig griper tak i forløsningsbegrepet, eller «befrielse», som han kalte det: «Det er ikke en *Wagners* rus, ikke hans sanselyst, ikke hans tragiske lidelses- og befrielselære, men egte eventyrstil - rigtignok for voksne. Selv de onde magter er ikke helt ud onde, ingen mefistofeliske dæmner, men giver prinsen et rigtignok svagt haab om en mulig befrielse.» Han skrev at «konflikten helt fra begyndelsen optræder i en mildere form, mindre tragisk og mere en kamp mellom ondt og godt og med vissheden om en lykkelig udgang end som et egentlig drama.»<sup>44</sup> Schumann roste Schjelderups evne til å «male skog, morgenfriskhed, storm, stjernenes funklen med en overordentlig farverig palet» og syntes at «Høidepunktet danner gjengivelsen af prinsens og den fattige bondejentens kjærlighedsscener, som afsluttes i en duet. Her udfoldes paa en samtidig sart og dristig maade de høieste og ædleste følelser og længsler hos de to sjæle, som er født til en uudsigelig og ren kjærlighed, der giver den dybeste lykke.» *Deutscher Reichsanzeiger* var ikke helt enig og syntes duetten blant annet smakte av lite tematisk oppfinnsomhet: «[Die Liebesszene] vermag in bezug auf thematische Erfindung nur wenig zu sagen und wandelt zu sehr in nachwagnerischen Bahnen.»<sup>45</sup>

Etter disse to konsertene i Berlin later det til å være ha vært ganske stille rundt Schjelderup frem til premieren på *Sturmvögel* (*Stormfugler*) på Mecklenburgisches Staats-Theater i Schwerin 19. september 1926. «Hjemme» i Norge omtalte Reidar Mjøen presseuttalelsene fra Tyskland han hadde hatt tilgang til<sup>46</sup> således: «De er skrevet av kritikere, som regnes for de første i Tyskland. Som bekjendt har Schjelderup tidligere hat heldige urpremierer i tyske byer. Men den mottagelse, 'Sturmvögel' har faat, ser ut til at være av likefrem sensationel art. (...) Et eklatant gjennombrud altsaa for vor største,

<sup>43</sup> Wilhelm Altmann (1920b): «Konzerte.» Avisutklipp, trolig fra *Die Post*, mai 1920. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB

<sup>44</sup> Wolfgang Schumann (1920b): «Gerhard Schjelderup i Berlin : II.» *Aftenposten*. 30.6.1920

<sup>45</sup> *Deutscher Reichsanzeiger* (1920): [anmeldelse av Berlinkonsert nr. 2 1920]. Avisutklipp. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Oversettelse: «[Kjærlighetsscenen] har lite å si når det kommer til tematisk nyskapning, og den beveger i altfor stor grad i postwagnerske baner»

<sup>46</sup> Trolig den samme pamfletten som jeg har brukt som kildemateriale

norske musikdramatiker.»<sup>47</sup>

I sin anmeldelse i *Kunstwart* gikk Altmann rett til forløsningstematikken og den kompositoriske utførelsen: «Die verklärten Schlußakkorde der Musik deuten darauf hin, daß der Verführer geläutert und von seinen Gewissensbissen erlöst ist»,<sup>48</sup> og han syntes at musikkdramaets styrke lå i beskrivelsen av det mystiske, godt hjulpet av koret: «Seine ganz besondere Stärke liegt wohl in den Stellen, wo er das Geheimnisvoll-Mystische streift; gerade dabei bedient er sich auch sehr geschickt des Chores.»<sup>49</sup> I en anmeldelse for *Tidens Tegn*, som i det store og hele er en oversettelse og utbygning av anmeldelsen i *Kunstwart*, omtalte han de «hemmelighetsfulde stemmer fra en anden verden».<sup>50</sup> Klatte i *Berliner Lokalanzeiger* syntes definitivt at Schjelderup med *Sturmvögel* var i takt med den rådende musikkestetikken i Tyskland: «Schjelderup spricht Deutsch in Wort und Ton»<sup>51</sup>, og Pfohl i *Hamburger Nachrichten* skrev: «seit dem Tristan hat man Ähnliches kaum gehört»!<sup>52</sup> I *Dresdner Anzeiger* sto det at «Schjelderups Musik ist durchaus erlich und gesund empfunden, sie kommt aus dem Herzen und spricht zu den Herzen.»<sup>53</sup> *Mecklenburger Zeitung* omtalte bruken av forløsningstema-

---

<sup>47</sup>Reidar Mjøen (1927): «Gerhard Schjelderups 'Stormfugler' paa Nationaltheatret». *Aftenposten*. 30.4.1927

<sup>48</sup>Wilhelm Altmann (1926/1927): «Schjelderups 'Sturmvögel'» i *Kunstwart*, 40. årgang, hefte 2. München: Georg D. W. Callwey, s. 119-120. Oversettelse: «Musikkens forklarte sluttakkorder tyder på at forførelsen er renset og forløst gjennom sin anger.»

<sup>49</sup>ibid. Oversettelse: «Hans helt spesielle begavelse ligger i de steder hvor han berører det mystisk-gåtefulle; akkurat der benytter han også seg meget dyktig av koret.»

<sup>50</sup>Wilhelm Altmann (1926): «Det nye musikkdrama av Gerhard Schjelderup : Om uropførelsen av 'Stormfugler' på Landestheatret i Schwerin». *Tidens Tegn*. 8.10.1926

<sup>51</sup>W[ilhelm] Klatte (1926): [anmeldelse av *Sturmvögel*]. *Berliner Lokalanzeiger*. September 1926. Gjengitt i pamfletten «Deutsche Presseurteile über *Sturmvögel*», Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Klatte var en av flere som skrev under på et støtteskriv for å fremme Schjelderups verker i Dresden i 1929 (Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 128)

<sup>52</sup>Ferdinand Pfohl [1926]: [anmeldelse av *Sturmvögel*] i *Hamburger Nachrichten*. Gjengitt i pamfletten «Deutsche Presseurteile über *Sturmvögel*», Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB.

<sup>53</sup>*Dresdner Anzeiger* [1926]: [anmeldelse av *Sturmvögel*]. Gjengitt i pamfletten «Deutsche Presseurteile über *Sturmvögel*», Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB

tikk som fengslende: «Wahrlich dieses Liebesmotiv mit dem ausklingenden Wahnsinn ist seelich betrachtet ein der art starkes Motiv, dass es den Zuhörer bis zum lösenden Schluss gefangen nimmt»<sup>54</sup> og Schwerin-avisen *Freies Wort* syntes uværstormene i orkesteret var «atemberaubend».<sup>55</sup>

Det har ikke lyktes å fremskaffe kritikker av fremførelsene av *Symfoni nr. 2* i Dresden og Schwerin på sent 1920-tall, men fra uroppførelsen av *Liebesnächte (Stjernenætter)* etter Schjelderups død i 1934 finnes det en hel del materiale. 18. oktober 1934 fant denne uroppførelsen sted i Stadttheater Lübeck, og det er både mange og lange anmeldelser. Wilhelm Altmann rapporterte igjen begeistret til *Tidens Tegn*,<sup>56</sup> og også *Morgenbladet* allierte seg med en tysk kritiker, Fritz Stege, som skrev i opprømte ordelag: «Denne urveldige høisang til kjærligheten er så sterk, så ren og klar at den faktisk ikke har nogen plass her på jorden. Derfor klinger da også det hinsidige igjennem komponistens diktning. Det er kjærligheten, den uforgjengelige, som tror på et liv før dette vårt jordiske liv, og som etter døden vender tilbake til hjemmet i stjerneverdenen. 'I det fjerneste fjerne ligger det som menneskene ønsker og streber efter, og der oppe lyser stjernerne i sin frihet.'»<sup>57</sup> Han fortsatte: «Når man hører Schjelderups tonesprog, har man inntrykk av en sjels lytten til den store uendelige fjernhet.»

Fra tyske aviser har jeg også hatt tilgang til en håndfull kritikker, og de er generelt sett svært positive og rike på beskrivende bilder. «Der Grundzug seiner Musik heißt Romantik; keine schwülstige, übersteigerte, phantastische Romantik, sondern eine kerngesunde, klare, tiefinnerliche, die geboren

---

<sup>54</sup> *Mecklenburger Zeitung* [1926]: [anmeldelse av *Sturmvögel*]. Gjengitt i pamfletten «Deutsche Presseurteile über Sturmvögel», Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Oversettelse: «Sannelig er dette kjærlighetsmotivet med det vikende vannviddet sjelig betraktet et meget sterkt motiv idet det fanger tilhørerens oppmerksomhet helt til den forløsende slutten.»

<sup>55</sup> *Freies Wort* [1926]: [anmeldelse av *Sturmvögel*]. Gjengitt i pamfletten «Deutsche Presseurteile über Sturmvögel», Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB. Oversettelse: «pustberøvende [til å miste pusten av]»

<sup>56</sup> Wilhelm Altmann (1934): «Uroppførelsen av Gerhard Schjelderups 'Elskovsnetter' i Lübeck». *Tidens Tegn*. 24.10.1934

<sup>57</sup> Fritz Stege (1934): «Norsk opera i Lübeck. Operaen Liebesnächte en suksess.» *Morgenbladet*. 25.10.1934

wurde aus enger Naturverbundenheit und idealistischer Gesinnung» heter der i *Lübecker Generalanzeiger*,<sup>58</sup> og videre: «Von den süßen Klängen des Eingangs bis zu den sanften Tönen des mystischen Chors atmet und singt und schwingt die Natur mit, rein, absichtslos, weil das, was jene beiden Menschen eint, naturbestimmt ist. Auf solchem Hinter- und Untergrunde erwachen unendlich zarte Lyrismen, keusche Linien, klagende Sehnsüchte; ein seelenmalerisches Gebilde entsteht von traumhafter Schöne.»<sup>59</sup> Bildet kritikeren tegner av hovedrolleinnehaveren Carmen Sylva Licht synes betegnende for det rådende språket i de tyske kritikkene av Liebesnächte: «[sie] war wie ein lichter Frühlingstraum, herzlich in ihrem Lied, herzlich in ihrem Leid, eine wahre Verkörperung der Rolle.»<sup>60</sup>

Fuhrmann i *Hamburger Tageblatt* synes å ha vært svært godt orientert om Schjelderups posisjon i musikkbildet i 1934: «Den Norwegern gilt er als Deutscher, den Deutschen als Norweger. Seine Werke (...) gerieten in Vergessenheit. (...) Er legt uns Deutschen, die vornehmlich sein Erbe empfangen, die Verpflichtung einer klaren Einordnung seiner Persönlichkeit, eines gerechten Schätzens und Abwägens seiner Kunst nahe. Diese Einordnung muß zu einer weitgehenden Rehabilitierung der Musikerpersönlichkeit Gerhard Schjelderups führen.»<sup>61</sup> Fuhrmann syntes selv om musikken i Liebe-

---

<sup>58</sup>*Lübecker Generalanzeiger* (1934): «Uraufführung im Stadttheater: 'Liebesnächte' - Oper von Gerhard Schjelderup.» I Erling Guldbrandsens eie. Oversettelse: «Grunnkarakteristikken i hans musikk heter romantikk; ingen svulstig, overdreven, fantastisk romantikk, men en kjernesunn, klar, dypt inderlig, født av nærhet til naturen og idealistisk sinnelag.»

<sup>59</sup>ibid. Oversettelse: «Fra de søte klangerne i begynnelsen til de milde tonene fra det mystiske koret svinger naturen med, ren, hensiktsløs fordi det forener disse to menneskene er bestemt av naturen. Fra en slik bakgrunn og 'undergrunn' [mine anførselstegn] våkner uendelig sart lyrikk, kyske linjer, klagende lengsler; en sjelemalende struktur av drømmeaktig skjønnhet»

<sup>60</sup>ibid. Oversettelse: [hun] var som en lys vårdrøm, ven i sin sang, ven i sin liden, en sann personifisering av rollen.

<sup>61</sup>Heinz Fuhrmann (1934): «Ein vergessener nordischer Meister». *Hamburger Tageblatt*. 19.10.1934. I Erling Guldbrandsens eie. Oversettelse: «Nordmenn ser ham som tysker, tyskerne ser ham som nordmann. Hans verker (...) ble glemt. Han pålegger oss tyskere, som først og fremst tar imot hans arv, forpliktelsen til klart å innordne hans personlighet, å vurdere hans kunst på en rettferdig måte.»

snächte: «Eigenartig und reizvoll, der schwebende Duft dieser Musik, die in der Horizontalen gehalten wird durch die unruhigen Atemzüge eines durmoll, doch aufzüngelt in halbtöniger Chromatik und aufstrebt in übersinnlich glitzerne Sphären».<sup>62</sup> Mot slutten av kritikken konkluderte han da også med at «Lübeck hat Schjelderup rehabilitiert!»

Noen av anmeldelsene<sup>63</sup> setter Schjelderup i en politisk kontekst hvor det strengt tatt er diskutabelt om han hører hjemme, og det er fristende å spørre seg om kritikerne var overveiende positive fordi det tjente en større sak. Schjelderups ettermæle i Tyskland utover 1930-tallet berøres såvidt i neste delkapittel om de tematiske ideenes levedyktighet, men jeg velger her å inkludere utvalgte sitater fra også disse (svært positive) anmeldelsene uten bevisst aktivt å analysere konteksten de ble presentert i. I *Lübeckische Blätter* omtales Schjelderup et sted som «Ton-Metaphysiker der Natur, den Mystiker den intimen Dramas, den schöngeistigen Herzenskünder und nach innen gekehrten Priester seiner Kunst»<sup>64</sup> og også her, som i en anmeldelse av *Sturmvögel*, omtales komponistens hjerteblod: «Wenn man etwa an den wundervollen, unsichtbar aus der Landschaft herauftönenden mehrstimmigen Satz am Schlusse denkt, so spürt man unmittelbar, daß diese Musik mit dem Herzblut des Tondichters geschrieben ist.»<sup>65</sup>

Apropos kontekst er det er interessant at flere av de tyske kritikerne, hovedsakelig etter uroppførelsen av *Liebesnächte* og følgelig altså etter Schjelderups død, setter merkelappen «nyromantiker» på ham<sup>66</sup>; mellom

---

<sup>62</sup>ibid. Oversettelse: «Merkelig og tiltrekkende, denne musikkens svevende duft, som i det horisontale puster urolig frem og tilbake mellom dur og moll, men lister seg oppover i halvtonekromatikk og streber opp mot til overnaturlige, glitrende sfærer.»

<sup>63</sup>Især *Lübeckische Blätter* og *Völkischer Beobachter*

<sup>64</sup>Gustav Struck (1934): «Uraufführung: Liebesnächte, Oper von Gerhard Schjelderup». *Lübeckische Blätter*. 21.10.1934, s. 657. I Erling Guldbrandsens eie. Oversettelse: «Naturens tonemetafysiker, det intime dramas mystiker, den skjønnåndelige hjertekjenner og innoverrettede prest av sin kunst.»

<sup>65</sup>ibid. Oversettelse: «Når man for eksempel tenker på den vidunderlige, usynlig gjennom landskapet oppadtonende flerstemmige siste satsen, så føler man umiddelbart at denne musikken ble skrevet med tondikterens hjerteblod.»

<sup>66</sup>Blant annet *Lübecker Generalanzeiger*

Wagner og Pfitzner heter det ett sted<sup>67</sup> og «nachromantiker» et annet.<sup>68</sup>

### 5.2.2 Norge

Hvorvidt musikken virket annerledes på tyske ører, sinn og hjerter enn den gjorde på norske skal være usagt, men det synes hevet over tvil at nordmennene uttalte seg i mer avmålte ordelag. Imidlertid later også norske anmeldere til å ha latt seg gripe, og navn som Hjalmar Borgstrøm, Reidar Mjøen, Ulrik Mørk, Jens Arbo, Edvard Sylou-Kreutz og Arne van Erpekum Sem synes jevnt over ikke upåvirket av Schjelderups musikk, skal man tro det de skriver.

Også her vil jeg forsøke en kortfattet kronologisk gjennomgang av konserter og fremførelser dekket av norske kritikere. Det har ikke lyktes å fremkaffe noen kritikker av fremførelsen av *Prometheus*-kantaten i Bergen i 1886, men komponisten Signe Lund som bidro med klaverspill og korsang uttalte at den hadde gjort «et sterkt indtryk»<sup>69</sup>. Grieg på sin side fant i et brev av 22. oktober 1886 å ikke kunne gi noe positivt vitnesbyrd etter samme konsert; han kunne «kun sige at denne Komposition i den Skikkelse, hvori den blev opført, hverken i musikalsk eller dramatisk Henseende var istand tilat vinde min Sympati.»<sup>70</sup>

Ikke før i 1898 ble Schjelderups musikk hørt i Norge igjen, og denne gang var det *Julesuiten*, med utvalgte satser fra *En hellig Aften* som ble gitt under musikkfesten i Bergen i månedsskiftet juni-juli. Her ser det ikke ut til å ha vært gitt noen kritikker av Schjelderups verk, men Grieg skriver i et brev av 20. august samme år: «At Deres Talent vandt Tilhængere, som kan blive af Betydning for dets Fremtid, er ikke det mindste Utbytte af Festen.»<sup>71</sup>

*Julesuite* ble også gitt på Nationaltheatret under ledelse av Johan Hal-

<sup>67</sup>Fuhrmann, «Ein vergessener nordischer Meister»

<sup>68</sup>Struck, «Uraufführung: Liebesnächte», 657

<sup>69</sup>Fra artikkel i Nordmandsforbundet, januar 1916, gjengitt i Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 20

<sup>70</sup>Finn Benestad (red.) (1998): *Brev i utvalg : 1862-1907. B. 1 : Til norske mottagere*. Oslo: Aschehoug, s. 589

<sup>71</sup>ibid, 592

vorsen 4. mars 1900, og Otto Winter-Hjelm fant det i sin anmeldelse riktig å vie noe plass til å snakke om den «Ufrugtbarhed, der følger med ensidig Interesse for Klangvirkninger»<sup>72</sup>, og han fortsatte: «'Jule-Suite' af Gerhard Schjelderup var vel det eklatanteste Bevis for ovenstaaende Betragtning over den overhaandtagende Interesse for Klangeffekt. De tre miniature Dele, (?), er kun smaa, nette Motiver, der ikke gror op til noget, men kun kaleidoskopisk vendes om til nye, tildels raffinere Farvevirkninger». Da suiten igjen, sammen med blant annet *Sommernat paa Fjorden* og forspillet til *Bruderovet*, ble gitt på en Schjelderup-aften i Nationaltheatret 27. oktober 1901 het det seg i en kritikk i *Aftenposten* at «Hr. Schjelderup neppe hører til de komponister, hvis Arbeider formaar at fængsle Interessen en hel Aften. Man burde vel i det hele taget kun ved ganske specielle Anledninger lade en Komponist af hans Rang fylde hele Programmet.»<sup>73</sup> Det het videre at «Man savner ikke i hans Musik store monumentale Drag og bred Farvelægning der i Forbindelse med effektiv Instrumentation i Øieblikket kan underholde Publikum og holde Stemningen oppe; men i Længden trætter disse Kompositioner, og man søger forgjæves efter den sjelelige Forestilling, den ophøie Tanke, der skal straaale frem fra dette harmoniske Tonevæld.» Om denne konserten var det Halvorsen skrev til Grieg om utstrakt bruk av E-dur og 6/4 (se delkapittel 4.3); brevet inneholdt også følgende lovord: «Så kommer der jo prægtige sager indimellem, f.ex. «Das Elend der Welt» [«Verdens Elendighed» fra En hellig Aften], Forspil til Bruderovet o.s.v».<sup>74</sup>

Etter et opphold på nesten ti år fant en ny Schjelderup-aften sted på Nationaltheatret 19. mars 1911, også denne gangen utelukkende med hans verker, inkludert *Brand*, og komponisten dirigerte selv. Konserten ble annonsert for flere ganger i *Aftenposten*, men kan ikke sees å ha blitt anmeldt der. Derimot ble den fjerde orkesterkonsert under «Den norske musikfest» 7. juni 1914 anmeldt i *Aftenposten*. Igjen stod *Brand* på programmet, og

<sup>72</sup>Otto Winter-Hjelm (1900): «Nationaltheatrets 8de Symfonikoncert.» *Aftenposten*. 6.3.1900

<sup>73</sup>«Th.» (1901): [anmeldelse av Nationaltheatrets 3die Symfonikoncert]. *Aftenposten*. 28.10.1901

<sup>74</sup>Griegsamlingen, brev fra Johan Halvorsen til Edvard Grieg 8.11.1901. Bergen Offentlige Bibliotek

anmelderen syntes godt om verket, kanskje spesielt etter først å ha hørt Olle Hjellemos *Spring-Leik*, som «begik selvmord ved at springe i langsommelighedsens fos».<sup>75</sup> Om *Brand* het det derimot: «I sammenligning hermed var Gerhard Schjelderups symfoniske drama 'Brand' et mesterverk, i hvert tilfælde af instrumentationskunst. Men ogsaa det var spundet for vidt, og gik man arbeidet rigtig paa klingen, viste det sig, at det var svært tysk, altfor tysk, navnlig i betydningen 'Viel Geschrei und wenig Wolle'.» Fra denne konserten skriver det seg, heldigvis får man si med tanke på Schjelderups omdømme, en uttalelse i *Aftenposten* av Borgstrøm. Han understreket at han på grunn av sitt tette forhold til musikkfesten ikke kunne innlate seg på noen kritisk gjennomgåelse av verkene på konserten, men at han uttalte seg som begeistret tilhører. Om *Brand*, som hele uttalelsen dreier seg om, skrev han: «Der er en ubændig kraft og et urokkeligt alvor i det store nedadgaaende septimsprang, hvormed komponisten har villet udtrykke det hensynsløst idealistiske løsen, som *Brand* altid slaar om sig med. (...) Hvor henrivende Agnes er tegnet! Den skjønne violinsolo med et blødt omslynget akkompagnement giver et vidunderligt indblik i en høist sympathisk kvindesjel. Man lærer at forstaa hendes myge sind, hendes milde karakter og hendes rene tanker. Det hele former sig til billedet af den kjælige, uskyldsfulde kvinde i al hendes bedaarende deilighed.»<sup>76</sup> Borgstrøm var også en av få norske kritikere som direkte omtalte verkets bilde av Brands forløsning: «I døden finder han hellig fred'. Den haarde, sterke mand aabner tilslut sit hjerte for blidere rørelser. Et resignationens skjær belyser mildt den trætte kjæmpes aasyn. Og velgjørende ro sænker sig ned i hans oprevne sind. Det er den smukt forsonende afslutning paa et rastløst anspændt virke.»

Året 1915 brakte den første oppførelse av hele to Schjelderup-drama i Norge, nemlig *En hellig Aften* og *Vaarnat* på Nationaltheatret 31. august. Muligens appellerte ikke verket umiddelbart til sangerne, for Halvorsen skrev til Schjelderup: «Det har lykkedes mig at få sangerne intreseret for de mange skjønheder i Deres partitur. Men opgaven er ikke sådan lige-

<sup>75</sup>Charles Kierulf (1914): «Den norske musikkfest. : Fjerde orkesterkoncert». *Aftenposten*. 8.6.1914

<sup>76</sup>Hjalmar Borgstrøm (1914): «Gerhard Schjelderups symfoniske drama 'Brand'». *Aftenposten*. 14.6.1914



hen ad landeveien.»<sup>77</sup> Borgstrøm anmeldte verket for *Aftenposten* og skrev om scenen hvor Kristusbarnet åpenbarer seg i *En hellig Aften*: «Den enkle musik er her af stor skjønhed, som forhøies ved den kyndige udarbeidelse. I orkestermotiverne finder man det religiøse underlag, mens Kristusbarnet ved enkel melodi sætter et forklarelsens skjær over optrinnene.»<sup>78</sup> Et annet sitat fra kritikken har funnet veien til både Kindems operahistorie,<sup>79</sup> Norges Musikkhistorie<sup>80</sup> og Gerik Schjelderups biografi<sup>81</sup>, nemlig: «musikken er henrivende fra første til sidste tone. En rig stemningsfylde bølger gjennom verket. Særlig bevæges man af den alsidige skildring af den knugende ulykke. Den er flydt fra en svulmende bred poetisk aare.» En rik stemningsfylde - Borgstrøm nærmet seg forsiktig de samtidige tyske anmeldelsene i språkbruken. Reidar Mjøen, derimot, holdt seg nede på jorden. I anledning Schjelderups 60-årsdag skrev han nøkternt om *Vaarnat*: «selve naiviteten i den lille kjærlighetstragedie har over sig noget av folkevisens enfold og simpelhet».<sup>82</sup> Svært interessant er det å stille dette sitatet opp mot *Dresdner Rundschau*s syn på musikken i samme verk som pustende «lykkefylt trolldom i en vårnatt besvangret med tusen berusende, søte dufter». Til Mjøens forsvar kan det sies at *Vaarnat* riktignok er en enakter, og dermed «liten», men det må være lov å påpeke at det er ganske lang vei fra musikk som «puster lykkefylt trolldom gjennom tusen berusende søte dufter» til «folkevisens enfold og simpelhet»!

Etter to og et halvt år ble en to nye konserter gitt med Schjelderups verker i Norge; først *Brand* 3. februar 1918, om hvilket verk Johannes Haarklou i sin kritikk klarte å formulere seg slik at kritikken ble vel så mye et angrep på programmusikken som sådan som et angrep på *Brand*: «Programmusikens kunstneriske Berettigelse er yderlig tvilsom, og det Faktum at store Musikere som Saint-Saens, Tschaikowski og Svendsen har koketert litt med

<sup>77</sup>Brevs. 684C, brev fra Johan Halvorsen til Gerhard Schjelderup 3.6.1915. Håndskriftsamlingen, NB

<sup>78</sup>Borgstrøm, «Schjelderups operaer paa Nationaltheatret.»

<sup>79</sup>Kindem, *Den norske operas historie*, 96

<sup>80</sup>Guldbrandsen, «Gerhard Schjelderup - en kompromissløs svermer», 231

<sup>81</sup>Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 76

<sup>82</sup>Mjøen, «Gerhard Schjelderup 60 aar»

den er intet Bevis for at jeg har Uret.»<sup>83</sup> Han konkluderte fyndig: «Vel er han [Schjelderup] i sin kraftigste Alder og Mand for at lage sig Operatekster selv - der er [stof] til en Opera i det Ibsenske Poem, [men] da vi nu faar Opera om fem Aar, hvorfor anvende Tiden til noget saa bastardagtig som Programmusik?»

Den andre konserten var en Schjelderup-aften 21. februar 1918 i Brødrene Hals' konsertsal. På programmet sto blant annet flere ballader og sanger, *I Baldurs Hage* og prologen fra *Uveirsnat og Morgengry* (*Uveirsnat og Morgenrøde*), riktignok kun med klaverledsagelse. Borgstrøm skrev i sin anmeldelse at han savnet orkesteret og at han antok at I Baldurs Hage «oprindelig er tænkt med rige orkesterfarver til akkompagnement for den førende violinstemme.»<sup>84</sup> Han bemerket at om *Uveirsnat og Morgengry* at «publikum [var] særlig begeistret over dette drømmespil», men «jeg fik intet rigtig begreb om det hele, og scenearrangementet med instrumenterne bag et forhæng tiltale mig heller ikke. Muligens kan stykket virke anderledes paa theatret.» Noe mer nøktern enn overfor Brand og Vaarnat og En hellig Aften, altså.

Ved Opera Comique gikk så *Bruderovet* i 1919 og hadde premiere 18. november. Edvard Sylou-Kreutz gjenga et langt handlingsreferat i sin anmeldelse i *Norske Intelligenssedler*, men fant også plass til følgende: «I 'Bruderovet' kommer Gerhard Schjelderups musik-dramatiske begavelse til fuld utfoldelse: hans riktflytende melodiske opfindsomehet, hans kunstfulde palyfonik [sic], sans for fin kolorit og musikalsk fortællerevne. Det var en musikalsk feststund for mig at overvære opførelsen og operaen eier saa mange skjønne enkeltheter, er saa rik paa skiftende stemninger, at alle der elsker god musik vil gaa hjem med følelsen av at ha oplevet noget efter at ha overværet en opførelse av 'Brudeorovet'.»<sup>85</sup> Sylou-Kreutz omtaler ikke direkte transcendens og forløsning i sin kritikk, og det gjorde heller ikke Valentin Huitfeldt Siewers (signaturen +) i *Morgenbladet*: «Operaen er i sit indhold fra først til sidst en dyster tragedie. Der trænger ikke mange lysstraaler ind

---

<sup>83</sup>Johannes Haarklou (1918): «Musikforeningens Konsert». *Morgenposten*. 4.2.1918

<sup>84</sup>Hjalmar Borgstrøm (1918): «Konsert.» *Aftenposten*. 22.2.1918

<sup>85</sup>Sylou-Kreutz, «Gerhard Schjelderups opera 'Bruderovet'»

i det mørke, som hviler over disse tunge scener. Den dramatiske konflikt er meget knap, meget enkel og uten alle metafysiske spidsfindigheter.»<sup>86</sup> Han fortsatte: «her har komponisten ikke sparet sig nogen møie for musikalsk at utdype hovedpersonernes karakterer og følelser. Og resultatet er blit et partitur, som strømmer over at patetisk romantik og nervøs følsomhet. Hele stilen er Wagners, hans teknik og arkitektur, der behandles med en bravur og virtuositet, som undertiden virker helt trykkende paa disse jevne mennesker og deres letfattelige sjælsrørelser.» Borgstrøm i *Aftenposten* så derimot mer i karakterene og verket: «Han har ikke villet tegne almindelige norske bondetyper, men har idealiseret dem og søgt at bringe dem i samklang med sagastilen. Denne hensigt viser sig tydelig i tonerne.»<sup>87</sup> Videre heter det: «Der vrimler af psykologiske finheder i partituren. Disse vil tilhørerne kunne opdage ved flere gang at høre operaen. Jeg kan indestaa for, at det vil give aandelig udbytte og fornøielse. Og man maa ikke tro, at den musikalsk uøvede vil fatte dybden i musikens plan første gang.» van Erpekum Sem i *Tidens Tegn* syntes premieren var en «straalende sukses»<sup>88</sup> og henledet oppmerksomheten på at Schjelderup ikke hadde «ment at skrive en veristisk og naturalistisk opera, og hans norske bønder uttrykker sig i et musikalsk tonesprog, som vi kjender godt fra de Wagnerske gude- og helteskikkelser.» Heller ikke van Erpekum Sem omtaler verkets bilde av forløsning, men synes likevel komponisten når høyeste «naar han ubundet av miljøet finder de skjønneste uttryk for de store menneskelige følelser og sjælstilstande.»

Da *Symfoni nr. 2* fikk sin uroppførelse i Oslo 23. november 1924 var kritikerne jevnt over ganske positive, med unntak av allerede nevnte Torjus-sen. Borgstrøm merker seg at tindebestigningen i siste sats er skildret ved raske toner som løper kvikt oppover; «Men en tindebestigning - i bokstavelig saavel som i figurlig forstand - pleier dog at volde de fleste mennesker adskille besvær. Og selvom komponisten har villet skildre de befriende følelser ved at komme tilveirs, indfinder vel disse sig neppe, før man virkelig staa

<sup>86</sup> «+» [Valentin Huitfeldt Siewers] (1919): «Opera comique.». *Morgenbladet*. November 1919

<sup>87</sup> Hjalmar Borgstrøm (1919): «Opera og koncerter». *Aftenposten* 19.11.1919

<sup>88</sup> Arne van Erpekum Sem (1919): «Opera Comique. : 'Bruderovet', tekst og musik av Gerhard Schjelderup». *Tidens Tegn*. 20.11.1919

paa toppen. (...) verket ender saa med en smuk og virkningsfuld religiøs hymne.»<sup>89</sup> Også Marius Moaritz Ulfrstad fremstår avmålt og nøkternt beskrivende: «Fjerde sats 'Op mot de høieste tinder' hadde en stigning tilslut som lignet meget autors verk 'Brand'. Der var mange skjønheter i symfonien, men det kunde ikke skade om den blev litt beskaaret for der var mange stemningsgjentagelser som virket monotont.»<sup>90</sup> Reidar Mjøen var mer nyansert: «Den [symfonien] fører et eget intimt sprog, som ofte faar tilhørerne til aa lytte opmerksomt som til en personlig bekjennelse. Og som en slik bekjennelse av dypt personlig, tildels saar og vemodig art, er vel verket tenkt fra komponistens haand. Grubel og meditasjoner er dets vesentlige innhold, blandet med lysere stemninger av haap og tillit, og selv uten de litt for lyriske kommentarer, som Schjelderup ledsager verket med i programbladet, vil tilhørerne naa frem til et inntrykk av, at det er sterke og grepne følelser, komponisten her har søkt uttrykk for og festet paa papiret... som en slags livssyntese i toner.»<sup>91</sup> van Erpekum Sem dro en interessant parallell til Bruckner i sin kritikk: «Til grund for det hele verk ligger en høi idealitet, men tillike ogsaa en viss kunstnerisk naivitet, som til sine tider kan bringe tankerne hen paa Anton Bruckner, men ellers helt uten sammenligning.»<sup>92</sup>

Det siste store Schjelderup-verket som ble fremført i Norge i komponistens egen levetid var *Stormfugler*, som fikk sin premiere 1. mai 1927 med konge og kronpris tilstede, og med samme besetning som hadde spilt i Schwerin året før. van Erpekum Sem er positiv og noe nøktern: «Schjelderup tænker og føler moderne, men lar sig ikke forlede til maktløsheter og brutale effekter. Vel gaar han ikke av veien for dissonanser; men han benytter dem skjønnsomt og med kunstnerisk maatehold.»<sup>93</sup> Signaturen «B.S.K.» skrev: «Schjelderup kaster næsten vrak paa den iøiefaldende melodi, og allikevel er hans musik fylldt av tonemalerier. Han utnyttes [sic] orkestret til

<sup>89</sup>Hjalmar Borgstrøm (1924): «Filharmonisk koncert.» *Aftenposten*. 25.11.1924

<sup>90</sup>Marius Moaritz Ulfrstad (1924): [anmeldelse av *Symfoni nr. 2*]. *Morgenposten*. 25.11.1924

<sup>91</sup>Reidar Mjøen (1924): «Filharmonisk konsert.» *Dagbladet*. 26.11.1926

<sup>92</sup>Arne van Erpekum Sem (1924): «Konsert». *Tidens Tegn*. 25.11.1924

<sup>93</sup>Arne van Erpekum Sem (1927): «'Stormfugler' av Gerhard Schjelderup». *Tidens Tegn*. 2.5.1927

det yderste og vel behændigere end de fleste av vore nulevende tonediktere.»<sup>94</sup> Samme kritiker omtaler også bruken av koret i slutningen: «Selve koret anvender Schjelderup nærmest efter det antike mønster som en vældig forsonende slutakkord. Dette var av stor virkning i slutten av tredje og siste billede.» I *Morgenbladet* skrev Jens Arbo: «Det er et personlig verk med visse mangler, men ogsaa med en egen indre styrke, som synes at ha sit utspring i et andet av komponistens valgsprog: 'Fra det indre til det ydre'. Det er sjælelige tilstande, konflikter som danner og filteres sammen, løses og lutres.»<sup>95</sup>

I anledning Schjelderups 70-årsdag i 1929 forsøkte Arbo å se det norske publikums reaksjoner på Schjelderups musikk utenfra. Han fremsatte en påstand om at forholdet landsmennene hadde til komponisten nok var preget av at de syntes mer interesserte i den italienske verismo og de bloddryppende realiteter og den tilgjengelige melodikk enn Schjelderups «usentimentale, enkelt og naivt indstillede kunst».<sup>96</sup> O. M. Sandvik, som kjente Schjelderup godt personlig, uttalte seg i lignende vendinger da han hevdet [om *Vaarnat*] at «det er mange som ikke fatter det dramatiske i et verk av saa intim og - ikke banal art.»<sup>97</sup>

Lite har blitt skrevet om estetisk erfaring av Schjelderups verker etter han gikk bort, og mye av grunnen til dette må naturligvis være at få eller ingen hadde anledning til å møte og erfare musikken hans etter at han var død og ikke selv lenger utrettelig kunne kjempe for å få den fremført. Kun noen få fremføringer fant sted, og i forkant av at *Brand* ble gitt i radio i 1952 skrev *Programbladet*: «For en overfladisk tilhører vil et slikt verk kan hende fortone seg som en lang rekke dramatiske tilløp som utløses i en klimaks og så går videre til et nytt tilløp. Men har en tak i det dramatiske stoffet og kan følge motivene og deres utvikling, får hvert avsnitt, hvert klimaks,

---

<sup>94</sup> «B.S.K.» (1927): «'Stormfugler' paa Nationalteatret.» *Morgenposten*. 2.5.1927

<sup>95</sup> Jens Arbo (1927): «Gerh. Schjelderup: 'Stormfugler' paa Nationalteatret.» *Morgenbladet*. 2.5.1927

<sup>96</sup> Jens Arbo (1929): «Gerhard Schjelderup er 70 aar i morgen.» *Morgenbladet*. 16.11.1929

<sup>97</sup> Sandvik, «Musikdramatikeren Gerhard Schjelderup.»

sin spesielle mening, og blir et særpreget og karakteristisk ledd i helheten, forskjellig fra alle andre.»<sup>98</sup>

Da innspillingen av *Brand* og *Symfoni nr. 2* utkom i 2010 fikk den noen få anmeldelser i norsk presse, men alle var av det forholdsvis lengdemessig knepne slaget. Hroar Klempe i *Adresseavisen* skrev at «Man kan sannsynligvis bli litt distraheret av de sterkt programmatiskne titlene. Dessuten blir det fort en viss overdose av alle de bølgende bevegelsene, som gjerne kan oppfates [sic] som uavbrutte variasjoner over melodiske sukk. Men har man først litt sans for det melodramatiske, så er dette musikk som kiler i øregangene, og gjerne litt lenger. For dette er så gjennomført. Klangene er mektige og står frem som sterke orkestrale virkemidler i forsøket på å skildre en av de mest markante personligheter i norsk litteratur, nemlig Ibsens *Brand*.»<sup>99</sup>

Ellers er det knapt med erfaringsbilder, og vi må til Erling Guldbandsens to artikler om *Vaarnat* og *Symfoni nr. 2*, samt hans kapittel om komponisten i Norges Musikkhistorie og i cd-bookleten til Trondheim Symfoniorkesters cd med *Brand* og *Symfoni nr. 2* for å finne lengre passasjer som setter ord på møtet med verket.

### 5.3 Ideenes slitestyrke og videre liv

At jeg i 2014 erfarer noe som jeg beskriver i relativt lignende ordelag som kritikere av Schjelderups verker drøyt hundre år før (pluss/minus tyve år i begge retninger) er en interessant oppdagelse. Kanskje kan dette tyde på at idégrunlaget jeg mener å ha funnet i verkene, den forjettede transcendensten og forløsningen, er slitesterke greier som ikke lar seg utviske eller blekne over tid, men derimot er like klare for meg som de tilsynelatende var for de som hørte musikken i komponistens samtid? Man fristes til å spørre seg hvordan disse ideene egentlig står seg estetisk og historisk. Kan denne idéverdenen sies å ha blitt utdatert og overforbrukt? Har omgivelsene forandret seg så mye siden Schjelderups tid at det ville vært umulig å fortsette i samme spor i dag som komponist? Vil det være mulig å fremføre og lytte

<sup>98</sup>NRK (1952): *Programbladet*, 31.8-6.9.1952. Oslo: NRK

<sup>99</sup>Hroar Klempe (2010): «Frem fra glemselen». *Adresseavisen*. 27.4.2010

til verkene hans i dag?

Det finnes relativt begrenset plass til å diskutere disse spørsmålene, og jeg skal derfor gjøre det kortfattet slik at dette delkapitlet kan lede inn i kapittel 6.0 uten for mye om og men. Min egen erfaring og oppfattelse av Schjelderups idéverden kan nok tilskrives at jeg er *stemt*, jeg er villig og søkende og på jakt etter å *forstå*. Samtidig har jeg pleiet kontakt over lang tid med mer eller mindre alt av det som finnes tilgjengelig av partiturer og lydfestinger, brev og artikler og andre kilder som omtaler musikken. Jeg har kommet usedvanlig tett på den, i noen tilfeller kanskje så tett som det er mulig å komme uten å møte den i innspilt versjon og i alle tilfeller så nært man kan komme uten å møte den i fremføring. På dette grunnlaget, og etter å ha kjent på hvordan musikken virker på meg, mener jeg vel personlig jeg kan si at Schjelderups ideer om transcens og forløsning *står seg*.

Erik Levi behandler tiåret 1930-1940 i sitt kapittel «Opera in the nazi period» i *Theatre under the nazis* og fremhever at Schjelderups *Liebesnächte* var et av få skandinaviske verk gitt på tyske scener på 1930-tallet. Riktignok fikk store heltedramaer et oppsving i det neste tiåret etter Schjelderups død i Tyskland; som det står å lese om Strauss' *Friedenstag* fra 1938: «Further central themes from the opera - self-sacrifice, loyalty and redemption from evil forces - can also be linked to the prevailing ideological climate and to other contemporary operas of the period»<sup>100</sup>, men som skandinavisk må vel likevel *Liebesnächte* ha blitt sett på som tilhørende ytterkanten av repertoaret. Videre står det å lese om *Friedenstag*, for øvrig veldig interessant om man husker Schjelderups *Et Folk i Nød*: «the work's final section, depicting a sudden and unexpected cessation of hostilities and a jubilant choral celebration of peace».<sup>101</sup> Om *Et Folk i Nød* uttalte Altmann: «Leider ist dieses Musikdrama, das während des Weltkriegs ganz besonders für die deutschen Bühnen am Platz gewesen wäre, bisher überhaupt nicht zur Aufführung gekommen.»<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup>Erik Levi (2000): «Opera in the Nazi period» i London (red.): *Theatre under the Nazis*. Manchester, New York: Manchester University Press, s. 152

<sup>101</sup>ibid

<sup>102</sup>Wilhelm Altmann (1933): «Gerhard Schjelderup in heutigem Musikbetrieb» i *Stege Zeitschrift für Musik*, 100. årgang, hefte 4. April 1933. Regensburg: Gustav Bosse, s. 320

I sitt kapittel fører Levi en form for ideologikritikk av den ideologien som hele Schjelderups oeuvre hvilte i. Det er et interessant spørsmål om hele ideen om forløsning er klebet sammen med den politiske ideologi som vokste frem i Tyskland på samme tid, men mens det synes hevet over tvil at ideen føret ideologien er det ikke nødvendigvis gitt at det også gikk den andre veien; ideen kom tross alt før ideologien. Likevel kan nazi-Tysklands interesse for tematikken ha bidratt til å holde den i live lenger enn den ellers ville ha overlevd de omskiftninger som fant sted på kulturfeltet.

Levi mener imidlertid dette idégrunnlaget i operarepertoaret fra nazitiden smaker mye av den gjeldende ideologien, men hele forløsningsideen kan jo ikke være bundet til et tysk klima som munnet ut i holocaust. Det må være mulig å se den løsrevet fra ideologien som så helhjertet tok den til seg, ikke minst fordi de kunstverkene som er bygget over ideen gjør det *verdt* bryet. Som Erling Guldbrandsen har gjort meg oppmerksom på ble Wagner gitt på scenen over store deler av verden fra 1950-tallet igjen, men i en abstrakt og av-nazifisert bekledning; uten brynjer, hjelmer og sverd, og heller med enkle kapper og kreativ lyssetting. Produksjonene var «renset» for det tankegods de hadde anmasset fra Wagners tid og som hadde kulminert med den propagandistiske bruken under andre verdenskrig.

Fra konsertsalen er Beethovens tredje, femte og niende symfonier også eksempler på verker med en klar forløsningsmatikk, og disse gis ofte i konsertsalene i dag. Mahlers og Bruckners symfonier likeså. Og for å løfte spørsmålet om ideenes levedyktighet ut av musikken; hva ville Hollywood vært uten de eventyrlige store heltedramaene; ekatologien; kampen mellom det gode og det onde? Er ikke likheten mellom *Nibelungenringen* og *Ringenes Herre* ganske åpenbar? Det samme ser vi i dataspill, i alt fra *Zelda* til *Skyrim*; det handler om å redde verden, om å forløses. Sånn sett må man kunne si forløsningsideen har overlevd i en ikke-korrumpert variant. Men den inngår stadig i en dikotomi med fortapelsen; vi husker president Bushs utsagn etter 11. september: «you're either with us or against us».<sup>103</sup> Ideer om at det finnes én forløsning, kun én vei å transcendere til en ny og bedre verden, en svart-hvitt-tankegang, bidrar nok definitivt til å skape det

---

<sup>103</sup>Uten sammenligning for øvrig sa også Jesus dette, ifølge Matteus 12:30



farlige verdensbilde vi i dag ser, både politisk og religiøst.

For å zoome inn på operaens verden igjen: forløsningsdramaer kjempet om oppmerksomheten mot andre tematiske grunnriss i store deler av Schjelderups tid som aktiv komponist. Plotmessig synes Schjelderup etterhvert å ha vært en av de siste levninger fra en tid som var i ferd med å svinne. I artikkelen «Kjærlighet og død» trekker Guldbransen linjer fra Schjelderup til Hamsun og nyromantikken, og som nevnt i delkapittel 5.2 var det også flere kritikere i samtiden som så ham som nyromantiker. Satt litt på spissen kan det vel sies at Schjelderup vel aldri var en «ny» romantiker, han var en gammel romantiker. Men han ble født sent og levde lenge og rakk å se flere operastiler bli født og befeste sin posisjon. Rent umiddelbart kan det synes som om han ble innhentet av utviklingen på operafronten, i hvert fall på den tematiske siden. Musikalsk kan han derimot sies å både ha ligget *foran* utviklingen og «holdt stand» ganske lenge utover begynnelsen på 1900-tallet. Mer om dette i avsnittet under.

De færreste andre komponister hentet etterhvert stoff fra den idéverden Schjelderup levde i, og nordmenn foretrakk jo, ifølge Arbo i 1929, den italienske verismo og de bloddryppende realiteter.<sup>104</sup> Allerede i 1894 gjorde Schjelderup seg egne tanker om «denne meget lavtliggende retning», verismoen, som «brede[r] sig over alt».<sup>105</sup> Han bemerket syrlig at selv i Norge, hvor man ikke hadde noen operascene, hadde «Pietro Mascagnis ry banet sig vei. Enhver kjender navnet paa den nye store maestro (i Italien blir man maestro i en-to-tre!).»<sup>106</sup> Den verismo Schjelderup beskriver allerede i 1894 var nok trolig bærer av en for hans samtid mer interessant tematikk enn de forløsningsideer han selv opererte med, og han skriver selv så talende om dette at han bare må gjengis: «forføring, ægteskabsbrud og jalousi. Men medens Alfio stikker Turiddu ihjel bag scenen, dræber Canio de skyldige elskende midt foran publikum. Det hele serveres med en virkelig raffineret tillavet 'sauce piquante' af omstreifer-romantik og circus-poesi.»<sup>107</sup> Nå døde det jo vitterlig karakterer i Schjelderups musikkdramaer også, men av litt

---

<sup>104</sup>Arbo, «Gerhard Schjelderup er 70 aar i morgen.»

<sup>105</sup>«Den ny-italienske retning i den dramatiske musik.», 96

<sup>106</sup>ibid

<sup>107</sup>ibid, 99

andre årsaker og på litt andre måter, mente vel komponisten selv. I det hele tatt kan det synes som om det er det skjønnne og opphøyde indre vesensliv Schjelderup verdsatte sånn og forsøkte å gi uttrykk for i sin musikk som han synes mangler hos verismo-komponistene. Det han en gang begeistret skrev om Beethovens kunst gjenfant han visst ikke i det hele tatt hos sine medkomponister: «[han] skapte en ny kunst, hvis eneste maal var *at trænge saa dybt som muligt ind i menneskets væsen og give det sandeste, mest gribende udtryk for de skatte, som her findes.*»<sup>108</sup>

Blant samtidens store operakomponister holdt Puccini seg til verismo og døde allerede i 1924. Strauss begynte med forløsningstematikk med sin første opera, *Guntram*,<sup>109</sup> men beveget seg via de mer modernistiske *Salome* og *Elektra* til eskapistiske verker som *Rosenkavaleren*. Bryan Gilliam hevder at både *Ariadne auf Naxos* og *Daphne* er verker med en slags transformasjonstematikk<sup>110</sup> - i så måte kunne man se disse som nærmere Schjelderup enn mye av det andre Strauss skrev med unntak av nevnte *Guntram* og *Friedenstag*.

Schjelderups forhold til Strauss' musikk fortjener litt oppmerksomhet og kan være interessant i diskusjonen rundt levedyktigheten til Schjelderups tematiske ideer. Også Strauss må, i motsetning til Schjelderup og i likhet med verismo-komponistene, sies i høy grad å beskjeftige seg med det uskjønne, noe som bidrar til å øke avstanden til Schjelderup ytterligere. Schjelderup syntes selv Strauss' operaer var fulle av det umettelige, det overhastede, perverse, brutale, raffinerte og grusomme.<sup>111</sup> Han uttalte selv om Strauss at han tidligere hadde hatt mer å si og at han stilet mot høyere mål, men at han nå [1915] syntes fremfor alt å ville blende og vekke oppsikt.<sup>112</sup> Som for

<sup>108</sup>ibid, 96. Schjelderups utheving

<sup>109</sup>Schjelderup skrev om denne: «Teksten er bygget over det dengang så moderne Erlöser-motiv» (Schjelderup, «Richard Strauss.», 415)

<sup>110</sup>Bryan Gilliam (2003): «'Ariadne', 'Daphne' and the Problem of 'Verwandlung'» i *Cambridge Opera Journal*, 15, nr. 1. Cambridge University Press

<sup>111</sup>«Richard Strauss.», 417

<sup>112</sup>Schjelderup, «Mit Forhold til vor Tids musikdramatiske Kunst.» I fortsettelsen legger han et imponerende trangsyn for dagen: «det er mig ubegripelig, at der gives Folk, der samtidig beundrer Bach, Beethoven og Wagner og deres kunstneriske Antipode R. Strauss! Her gives kun et 'Enten eller'.»

å markere en avstand mellom ham selv og Strauss skrev Schjelderup senere at Strauss var på sitt svakeste når han skildret det opphøyede eller religiøse, og han viste til eksempler fra *Salome*, *Elektra* og tonediktet *Tod und Verklärung*. Han mente likevel Strauss nådde høyest i *Salome* og *Elektra*; *Rosenkavaleren* og de senere verkene satte han mindre pris på<sup>113</sup>; opprinnelig positive vendinger som «livsløst, sanseglød og frivolitet, elskovslængster og higen efter nydelse (...) letflytende, undertiden banale melodier og valser, sit lyse livssyn og sine elegante allurer. En passende dråpe pikanteri gjør denne letfordøielige ret desto mer velsmakende»<sup>114</sup> fremstår i Schjelderups penn som syrlig kritikk. Likevel; likhetene mellom Strauss og Schjelderup er absolutt til stede og i sitt musikkhistoriske opus knytter komponisten Charles V. Stanford den ene setningen han har om Schjelderup direkte opp til Strauss: «Gerhard Schjelderup is a disciple and copyist of Strauss».<sup>115</sup> Ganske nedlatende, men likevel et mer oppdatert og interessant blikk på Schjelderup enn det fremmet av alle tyske og norske kritikere som kun så ham som Wagnerianer. Jeg vil mene det finnes belegg for å hevde at de to komponistene i flere henseender kom tett opp til hverandre musikalsk, men at de tematisk skilte lag; Strauss utforsket nye områder, og Schjelderup ble værende med det «dengang så moderne Erlöser-motiv».

I Danmark komponerte Carl Nielsen den eskapistiske *Maskerade* og «hjemme i Norge» hadde vel Schjelderup praktisk talt bare selskap av Borgstrøms *Thora paa Rimol*. Hverken Ole Olsens, Johannes Haarklous eller Catharinus Ellings totalt ganske mange operaer bringer noen fremstilling av forløsning, og etter disses tid ble det ikke komponert så mange musikkdramatiske verker i Norge i lengre tid. Arne Eggens *Olaf Liljekrans* og *Cymbelin*, Bjarne Brustads *Atlantis* og Geirr Tveitts *Jeppe på Bjerget* er unntak, men kun *Cymbelin* nærmer seg forløsningstematikken noe. Ludvig

<sup>113</sup>ibid, 103. De «senere verker» var *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Intermezzo* og *Die Ägyptische Helena*

<sup>114</sup>ibid, 417

<sup>115</sup>C. V. Stanford, C. Forsyth (1916): *A history of music*. Norwood, Mass.: Macmillan Company, s. 333

Irgens-Jensens dramatiske symfoni<sup>116</sup> *Heimferd* er imidlertid kanskje det dramatiske verk i Norge fra Schjelderups siste år som i størst grad benytter seg av «samme» forløsningstematikk som Schjelderup gjorde, sågar mange av de samme symbolene, som sol og vår, etc. Som det heter i Gullvågs tekst til *Heimferd*, siste tre strofer: «Han fører til frelse / Um so gjennom fall / han føra oss skal. / For han berre vilde - / no veit me det visst - : / oss føra til Krist.» Etter mitt skjønn er det vel bare Irgens-Jensen av de samtidige (og senere) norske komponister som både i ytre og indre handling kommer opp mot Schjelderup i bruken av forløsningstematikk. Slik sett må vel kanskje Schjelderup sies å ha vært blant de aller siste som beskjeftiget seg med transcensens og forløsning i norsk musikk.

Blant de mer eklatante eksemplene på fremstilling av forløsning i operahistorien etter Schjelderup utenfor Norge må nevnes Messiaens *Saint François d'Assise*: den hellige Frans dør og løftes opp i himmelen mens klokker ringer og koret synger en oppstandelseshymne. «Lyset øker i styrke til det blir blendende».

Etter å ha tatt for meg forløsningsideen mer generelt skal jeg nå vie litt plass til Schjelderup selv. Ettersom musikkverdenens forhold til Wagner og wagnerismen gjennomgikk dramatiske endringer i perioden mens Schjelderup var aktiv som komponist er det interessant å spørre seg om hans verker led samme skjebne som Wagners. Selv om han flere ganger avviste at han som komponist var «wagnerianer» er det liten tvil om at han ble sett på wagnerianer i samtiden. Ble han trukket med ned? Gikk han med i drag-suget? Allerede under første verdenskrig var det en anti-Wagner-vending i Frankrike, og jeg har tidligere nevnt hvordan fascinasjonen for verismo og etterhvert neoklassisisme bredte om seg i Norge. Nettopp på grunn av dette er det naturlig å se på resepsjonsforskjellene mellom Tyskland og Norge. Den merkelige lidenskapen i språket i de tyske anmeldelsene; kritikerne som brettet ut sine egne, emosjonelle spasmer i tekst - øyensynlig må det ha vært

---

<sup>116</sup>Komponistens foretrukne betegnelse (Arvid Vollsnes (2000): *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen*. Oslo: Ascehoug, s. 218), andre har omtalt verket som både kantate og oratorium

en kultur for dette i Tyskland, uten distanse og uten selvironi. Hypet, ville man kanskje sagt i dag. I Tyskland var kanskje Schjelderup hypet, men han ble etterhvert umulig i norsk sammenheng, spesielt når han ikke lenger selv levde for å forsvare sitt livsverk.

I Tyskland kan man også snakke om at Schjelderup ble regelrett brukt etter sin død; i anmeldelsene av *Liebesnächte* i 1934 gjettet flere kritikere på Schjelderups politiske ståsted og brukte ham som de selv ønsket. I *Völkischer Beobachter* stod det freidig: «Vor seinem Tode hat er noch einem Mitarbeiter des 'Völkischen Beobachters' erklärt: 'Ich liebe Deutschland als meine zweite Heimat und fühle mich eins mit diesem Volke, das in Adolf Hitler seinen beruseneten Führer gefunden hat.' Und er hatte wahrlich ein Recht zu diesem Bekenntnis, denn, wie schon in diesem Sommer anlässlich, eines Bayreuther Berichtes erwähnt worden ist, ahnte Schjelderup geradezu prophetisch das Dritte Reich voraus und sehnte sich nach ihm, wie aus seinem 1913 geschriebenen Volksbuch über Richard Wagner hervorgeht.»<sup>117</sup> Og det skal nevnes - Schjelderups Wagner-biografi er en hageografi; et ukritisk, apologetisk helteskrift. Likevel føler jeg tyske aviser overdrev da de kommenterte på at de store ovasjoner komponisten mottok etter premieren på *Liebesnächte* «bürge wohl dafür, daß Schjelderups Kunst im Dritten Reich ihren Platz behaupten wird, auch wenn sie eben nur romantisch (im besten Sinne) und impressionistisch-lyrisch und nicht eigentlich nordisch, auch nicht übermäßig stark eigengewachsen, aber dafür warm-blühend, melodienreich, klangversonnen und tonversponnen, ehrlich empfunden und durch und durch gesund und deutsch ist.»<sup>118</sup> Gerek Schjelderup var naturlig nok

---

<sup>117</sup> *Völkischer Beobachter* (1934): «Opern-Uraufführung in Lübeck : Schjelderups 'Liebesnächte'». 24.10.1934. I Erling Guldbrandsens eie. Oversettelse: «Før han døde hadde han forklart til en medarbeider i 'Völkischer Beobachter': 'Jeg elsker Tyskland som mitt andre hjemland, og jeg føler meg i ett med dette folket, som har funnet en [?] leder i Adolf Hitler.' Og han hadde sannelig rett i denne bekjennelsen siden han forutså og lengtet etter det tredje riket, som det fremgår av hans folkebok om Richard Wagner fra 1913, og som har blitt nevnt denn sommern på grunn av en rapport fra Bayreuth.»

<sup>118</sup> Struck, «Uraufführung: Liebesnächte», 658. Oversettelse: «borget vel for at Schjelderups kunst skal finne sin plass i Det Tredje Riket, selv om den bare er romantisk (i beste forstand) og impresjonistisk-lyrisk og ikke egentlig nordisk, heller ikke overdrevent sterkt selvdyrket, men varm-blomstrende, melodirik, klang-tankefull og tonespinnende,

ikke enig i dette: «I motsetning til Gjellerup, en glødende germanofil, var far klar over hvor farlig et tysk herredømme kunne bli for verden.»<sup>119</sup>

Jeg har ikke egentlig viet noen stor plass til filosofer som Nietzsche og Bergson i denne oppgaven; filosofer som kunne ha kastet et interessant lys på Schjelderups virke, men jeg vil her nøye meg med et sitat fra Altmann ikke lenge før Schjelderup døde: «Es [Zwischen Sonne und Mond] ist ganz offenbar eine großzügige nordische Fassung der uralten Sage von Amor und Psyche. Die Dichtung endet mit der strahlenden Bejahung des Lebens, wobei zu bemerken ist, daß S., als er sie schrieb, noch keine Kenntnis von der Philosophie Friedrich Nietzsches gehabt hat. Unverkennbar will er seine Dichtung symbolisch aufgefaßt haben. Astrid personifiziert die große, alles besiegende Liebe, der Königsohn die durch Leiden und Sünden schwer belastete Menschheit, die nur in der Liebe Erlösung findet. Er sind dies Grundgedanken, denen wir schon im 'Sonntagsmorgen' begegnet sind.»<sup>120</sup>

Avslutningsvis i dette kapitlet om estetisk erfaring og ideers slitestyrke kan det være interessant å se litt nærmere på slitestyrken i Schjelderups musikalske ideer, ikke bare de rent tematiske. Musikalsk må han sies å vært både foran og på høyde med sin samtid lenge. I biografien bemerkes det at han brukte klanger og «forskrekkelige dissonanser» i *Søndagsmorgen* (1893) som var helt ukjente for publikum<sup>121</sup> - dette var jo tross alt et helt år før Strauss' *Guntram* og tolv år før den rimelig grensesprengende *Salome*.

Sine faste «forløsningsvirkemidler» til tross synes Schjelderup alltid å ha vært ganske dristig kompositorisk, selv om han med sitt store orkestermaskineri og tykke instrumentering etterhvert nok fremsto som noe tung på labben med den gryende neoklassisismen rundt seg. Om han i Norge i samtiden og av ettertiden ble oppfattet som noe tematisk utidsmessig må han i det minste sies å ha vært modig på det melodiske og harmoniske plan mer eller mindre hele livet. Senromantisk, men ekseperimentell, undertiden på grensen mot det lett atonale.

---

den føles ærlig og gjennomgående sunn og tysk»

<sup>119</sup>Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 86

<sup>120</sup>Altmann, «Gerhard Schjelderup in heutigem Musikbetrieb», 322

<sup>121</sup>Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 33

Da Schjelderup døde sto det å lese i nekrologer: «Schjelderup gehörte ja nicht zur Clique der Neutöner, sondern schrieb melodische, mit Herzblut erfüllte Musik! Möge ihre Zeit nun kommen!»<sup>122</sup> Schjelderup uttalte selv om de unge, moderne komponister: «Während Dichter und bildende Künstler als ihr Ideal die Vertiefung des Seelenlebens, das Eindringen in die Geheimnisse der Natur, das Kosmische, Transzendente, göttlich Erhabene betonen, behauptet demgegenüber der junge 'moderne' Komponist, dass die Musik entseelt werden soll, sie sei ja ein Spiel der Töne, das rein musikalischen Gesetzen folge».<sup>123</sup> Noen år før, i anledning komponistens 70-årsdag, skrev en av hans ærligste og skarpeste kritikere, Reidar Mjøen: «Han har ikke seiret, han har bare kjempet og falt. Som hin thessaliske høvding foran Trojas mur. Den norske operas Protesilaos»,<sup>124</sup> men jeg velger å la Schjelderup selv avslutte denne oppgaven med følgende ord: «Ich glaube darauf, daß meine Zeit - vielleicht nach meinem Tode - doch einmal kommen wird.»<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup>Gerhard Tischer (1933): «Gerhard Schjelderup» i Tischer (red.): *Deutsche Musikzeitung*, 34. årgang, nr. 11. August 1933, s. 93. I Erling Guldbrandsens eie. Oversettelse: «Schjelderup tilhørte ikke klikken av 'nytonerne', men skrev melodisk, med hjerteblod fylt musikk. Må hans tid komme!»

<sup>123</sup>Gerhard Schjelderup (1925): «Die Romantik in der Musik der Zeit» i *Kunstwart*, 38. årgang, hefte 9 (Juni 1925), s. 121. Oversettelse: «Mens poeter og artister understreker at en fordypning av det spirituelle livet er deres ideal, det å trenge inn i naturens hemmeligheter, det kosmiske, transcendentale, hellig sublime, i kontrast hevder den unge 'moderne' komponist at musikken skal være livløs, et rent tonespill som følger musikalske lover.»

<sup>124</sup>Mjøen, «Gerhard Schjelderup 70 år.»

<sup>125</sup>Schjelderup, «Gerhard Schjelderup. Selbstbiographie.», 58. Oversettelse: «Jeg tror på at min tid - kanskje etter min død - dog engang skal komme»

## Kapittel 6

# Avslutning

Er det mulig å gi et kortfattet og klartydig svar på denne oppgavens problemstilling; hvordan ideer om transcendens og forløsning kan sies å gjøre seg gjeldende i Gerhard Schjelderups verker? Og dernest hvordan de gir seg til kjenne i lesning og estetisk erfaring? Er det i det hele tatt interessant å gi et slikt konkret svar? Jeg vil svare tja på begge spørsmål, men for både leserens og min egen del skal jeg her begi meg ut i noen sammenfattende bemerkninger. Bemerkninger som kan tjene til å synliggjøre den sti jeg har fulgt gjennom villniset av kilder, filosofiske nivåer og generell uhandgripelighet.

Jeg har valgt å kalle dette siste kapitlet en «avslutning» fremfor en «konklusjon»; det synes lite gavnlige å konkludere med noe når det som etterspørres i sitt vesen er så flyktig, ja sågar unnslippende.

I delkapittel 2.4 berører jeg spørsmålet om hvorfor musikkverker skulle tilkjenne ideer om transcendens og forløsning. Det korte svaret på dette må være at musikkverkene rett og slett ikke kunne *la være* å tilkjenne slike ideer all den tid deres opphavsmann var Gerhard Schjelderup. Jeg har vist til det musikalske klima verkene ble til i, og selv om det er forståelig at de første verkene fra 1880- og 1890-tallet var bygget rundt denne tematikken er det mer overraskende at den fremdeles er tilstede i de siste verkene hans. Det er som om denne forestillingen om transcendens og forløsning - det tragiske,



endelige, jordlige som vendes til det gledelige, uendelige, himmelske - later til å ha besøkt Schjelderup i sytti år. Ideer om transcendens og forløsning gjør seg *sterkt* gjeldende i et utall verker, helt fra de første på 1880-tallet til de siste på 1930-tallet. Som jeg har vist i denne oppgaven gjelder det størsteparten av Schjelderups produksjon; det er ikke mange verker jeg har måttet utelate fordi de ikke delte denne tematikken.

Det har imidlertid ikke vært enkelt å vise *hvordan* ideene har gitt seg til kjenne i lesning og estetisk erfaring. Jeg har vært nødsaget til å inkludere et ganske omfattende metodekapittel for å muliggjøre og forklare sammenhengen fra støvete kasser i Nasjonalbibliotekets kjeller til fornemmelser i egen estetisk erfaring. Jeg har vist hvordan ideer om transcendens og forløsning gjør seg gjeldende ved å gå inn i hvert enkelt verk; lyttende, spillende og fortolkende, men også ved å lese historisk resepsjon. Jeg støtte på et metodologisk problem da jeg skulle skrive om noe erfaringsbasert, men hadde smått med innspillinger, og jeg har da også måttet støtte meg mye på den historiske resepsjonen jeg har funnet. Sånn sett har jeg fremdeles befunnet meg i en armlengdes avstand til verket, men jeg har kunnet nærme meg det fra en annen vinkel gjennom å tolke utsagnene til tilhørere av fremføringene på Schjelderups egen tid. Et påfallende funn har vært at verkene i Tyskland ble beskrevet i noenlunde samme tonefall som de selv er holdt i; et billedrikt og adjektivtett språk som på en og samme tid både er dust og vagt, men også klart og opplyst. Som det fremgår av kapittel 5.0 hadde både kritikere og jeg selv store opplevelser knyttet til følelsen av transcendens og forløsning i møtet med Schjelderups musikk. Vel kan den tidvis være både larmende og tilnærmelsesvis kakofonisk, men den er aldri viljeløs. Den har alltid retning, og retningen er alltid *oppover*, selv om Schjelderup liker å grave seg godt ned før han begynner på oppstigningen.

Gjennom kapittel 3.0 og 4.0 har jeg sett på ideenes tilkjenning i henholdsvis tekst, såkalt ytre handling, og musikk, såkalt indre handling. Denne todelingen ble valgt fordi verkene både utgir seg for å handle om transcendens og forløsning på et rent tekstlig plan samtidig som jeg mener de samme ideene kan gjenfinnes i selve den musikalsk-kompositoriske utførelsen. Jeg har vist hvordan Schjelderup i verk etter verk, og uavhengig av plot, har evnet å skrive inn en streben mot forløsning som alltid vil belønnes til slutt.

Ofte er forløsningen religiøst betinget, men den er alltid drevet av kjærlighet; av romantisk kjærlighet, av nestekjærlighet eller av kjærlighet til høyere makter. Videre har jeg vist hvordan verkene inneholder mange av de samme kompositoriske grepene og hvordan disse kan sies å være «markører» fra komponisten; heller enn sjablonger er de en slags ledemotiver som klargjør hva musikken ønsker å tilkjenne. Hadde forløsning kun vært tema i teksten, men ikke i musikken ville den ikke vært mer enn en påstand. Musikken tilbyr en *opplevelse* av forløsning teksten vanskelig kan klare, og bruken av de kompositoriske grepene er sentral her. Disse binder produksjonen mer eller mindre gjennomgående sammen til det store, fullstendige livsverk jeg mener å møte når jeg ser hele Schjelderups oeuvre i sammenheng.

Som jeg har vært inne på er ikke disse fornemmelsene enestående; det store vell av begeistrede kritikker som er gjennomgått i kapittel 5.0 tyder på at Schjelderup traff en nerve i mange tilhørere. Det synes å ha vært en uttalt sannhet i tiden at Schjelderups verker kretset rundt denne tematikken. Flere steder omtales han som wagnerianer, og med unntak av Wagner er det få komponister som er Schjelderups like i kvantitativ bruk av forløsningstematikk. Få, om noen, kan ha vært så drevet gjennom et helt komponistliv av denne ene tanken om at forløsning er mulig om kjærligheten er sterk nok. Uten at den trenger å knyttes til noen bestemt trosretning er dette en svært religiøs tanke, og Schjelderups verker kan da også ses som religiøse bekjennelser, slik han selv hevdet.

Om ideene i Schjelderups verker er til hinder for fremføringen av dem i dag er det neste store spørsmålet, og jeg har kun indirekte berørt det i denne oppgaven. Min umiddelbare tanke er at nei, ideene er ikke til hinder. Budskapet er eviggyldig, og musikken har episk-monumentale dimensjoner, så kanskje vil den tale til nye publikum - kanskje vil den igjen se morgenrøden.

# Litteraturliste

## Noter

### Manuskript

Samtlige notemanuskripter befinner seg i Mediateket Musikk, Nasjonalbiblioteket

Borgstrøm, Hjalmar (1894): *Thora*. Mus.ms. 2095

Schjelderup, Gerhard: (1890): *Jenseits Sonne und Mond*. Mus.ms 7597

- (1897): *Sampo Lappelil*. Mus.ms.a 1745

- (1902-1933): *Ein Volk in Not*. Mus.ms.a 1749: a

- (1905-1906): *Wunderhorn, Ballet-Pantomime*. Mus.ms. 7594

- (1917-1919): *Uveirsnat og Morgenrøde*. Mus.ms.a 1748: a

- (u.å.): *Prometheus*. Mus.ms. 1760: a og b

- (u.å.): *Frühlingsnacht*. Mus.ms. 7596

- (u.å.): *Die scharlachrote Blume*. Mus.ms. 7598

### Trykt

Chabrier, Emmanuel (1886): *Gwendoline*. Paris: Enoch, Frères & Costallat

- (1897): *Briséis*. Paris: Enoch & Cie.

Chausson, Ernest (1900): *Le Roi Arthur*. Paris: Choudens

Parker, Horatio (1893): *Hora Novissima*. London: Novello, Ewer & Co

Reyer, Ernest (1891): *Sigurd*. Paris: Heugel

Schillings, Max von (1895): *Ingwelde*. Leipzig: J. Schuberth

Schjelderup, Gerhard (1893): *Sonntagsmorgen*. Leipzig: F. Hofmeister

- (1900): *Norwegisches Hochzeit (Bruderovet)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel
  - (1904): *In Baldurs Hain*. Leipzig: Breitkopf & Härtel
  - (u.å.) *Brand*. Oslo: MIC.no
  - (u.å.) *Symfoni nr. 2*. Oslo: MIC.no
- Wagner, Richard (1909): *Der fliegende Holländer*. Berlin: Adolf Fürstner
- Zemlinksy, Alexander von (1899): *Sarema*. Vienna: Emil Berté

## Lydfestet materiale

### Utgitt

Euridice (2007): *Shadow Songs*. EUCD 44

CPO (2009): *Gerhard Schjelderup : Symphonic Drama 'Brand' : Symphony No. 2*. CPO 777 348-2

### Arkiv

#### NRKs Radio- og fjernsynsarkiv

Schjelderup, Gerhard: *Sommernatt på fjorden*. Sendt 16.2.1937

- *Brand*. Sendt 3.9.1952
- *Julesuite*. Sendt 22.12.1957
- *Sommernatt ved fjorden*. Sendt 14.6.1969
- *Julesuite*. Sendt 30.11.1973
- *Symfoni nr. 2 'Til Norge'*. Sendt 17.6.1976

#### DNO&Bs arkiv

Schjelderup, Gerhard: *Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane*, utdrag fra 1. akt.  
Konsertopptak fra 23.5.1998

#### Erling Guldbrandsen

Schjelderup, Gerhard: *Stormfugler*, Karis vanviddscene. Konsertopptak fra 15.3.2001

## Bøker, artikler, aviser, brev

### Arkiv

- Brevs. BB2, Håndskriftsamlingen, NB  
Brevs. 684C, Håndskriftsamlingen, NB  
Griegsamlingen, Bergen Offentlige Bibliotek  
Schjelderup, Gerhard (1917-1919): *Uveirsnat og Morgengry*. Kalligrafert libretto. Mus.ms.a 1748: g. Mediateket Musikk, NB  
- (1917-1919): *Gewitternacht und Morgenröte*. Libretto, Mus.ms.a 1748: h, Mediateket Musikk, NB

### Trykt

- Abbate, Carolyn (1989): «Opera as Symphony, a Wagnerian Myth» i Abbate og Parker: *Analyzing opera : Verdi and Wagner*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Adorno, Theodor W (1998). *Estetisk teori*. [Oslo]: Gyldendal.
- Aftenposten* (1900): «Gerhard Schjelderup. 'Norwegische Hochzeit' i Prag. Førsteopførelse.» 23.3.1900  
- (1924): «65 aar.» 17.11.1924
- Altmann, Wilhelm. (1920a): «Konzerte.» Trolig fra Die Post, april 1920. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB  
- (1920b): «Konzerte.» Trolig fra Die Post, mai 1920. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB  
- (1926/1927): «Schjelderups 'Sturmvögel'» i *Kunstwart*, 40. årgang, hefte 2. München: Georg D. W. Callwey  
- (1926): «Det nye musikdrama av Gerhard Schjelderup: Om uropførelsen av 'Stormfugler' på Landestheatret i Schwerin». *Tidens Tegn*. 8.10.1926  
- (1933): «Gerhard Schjelderup in heutigem Musikbetrieb» i Stege *Zeitschrift für Musik*, 100. årgang, hefte 4. April 1933. Regensburg: Gustav Bosse  
- (1934): «Uroppførelsen av Gerhard Schjelderups 'Elskovsnetter' i Lübeck». *Tidens Tegn*. 24.10.1934

- Arbo, Jens. (1929): «Gerhard Schjelderup er 70 aar imorgen.» *Morgenbladet*. 16.11.1929  
 - (1929) «Gerhard Schjelderup er 70 aar imorgen.» *Morgenbladet*. 16.11.1929
- Aukrust, Olav (1966): *Dikt i utval*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Bang, Ole (1929): «Gerhard Schjelderup. Et besøk hos komponisten i anledning av 70-årsdagen.» *Aftenposten*. 19.11.1929
- Benestad, Finn (1976): *Musikk og tanke : hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug
- Benestad, Finn (red.) (1998): *Brev i utvalg : 1862-1907. B. 1 : Til norske mottagere*. Oslo: Aschehoug
- Bentzen, Aage, Holm, Søren, Sjøe, N. H. (red.) (1950): *Illustreret religionsleksikon, 2*. [Odense]: Skandinavisk bogforlag
- Borgstrøm, Hjalmar (1914): «Gerhard Schjelderups symfoniske drama 'Brand'.» *Aftenposten*. 14.6.1914  
 - (1915a): «Schjelderups operaer. Foran Nationaltheatrets premiere.» *Aftenposten*. 29.8.1915  
 - (1915b): «Schjelderups operaer paa Nationaltheatret.» *Aftenposten*. 1.9.1915  
 - (1918): «Konsert.» *Aftenposten*. 22.2.1918  
 - (1919): «Opera og koncerter» *Aftenposten*. 19.11.1919  
 - (1924): «Filharmonisk koncert.» *Aftenposten*. 25.11.1924
- Brandes, Friedrich [1908]: [Anmeldelse av *Vaarnat*]. *Dresdner Anzeiger und Kunstwart*, gjengitt i navnløs pamflett. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk
- Bruce, David (1996): «Source and sorcery» i *Musical Times*, 137, nr. 1842. London: The Musical Times Publications Ltd.
- «B.S.K.» (1927): «'Stormfugler' paa Nationalteatret.» *Morgenposten*. 2.5.1927
- Christensen, Karen Austad (2006): *Opera Comique: Forutsetninger for operavirksomheten 1918-1921*. Hovedfagsoppgave ved UiO
- Conrad, Peter (1987): *A Song of Love and Death : the meaning of opera*. New York: Poseidon Press. Gjengitt i Roger Oliver (1992): «The Mystique of Opera» i *Performing Arts Journal*, 14, nr. 2. MIT Press

- Dahl, Espen (2008): *Det hellige : Perspektiver* Oslo: Universitetsforlaget
- Dahlhaus, Carl (1983): *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press
- D'Alleva, Anne (2012): *Methods and Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing
- Das Deutsche Blatt* [1907]: [anmeldelse av Kompositionsabend], gjengitt i pamfletten «Gerhard Schjelderups Kompositionsabend». Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- Dresdner Rundschau* [1908]: [anmeldelse av *Frühlingsnacht*] i navnløs pamflett. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- Dresdner Salonblatt* [1908]: [anmeldelse av *Frühlingsnacht*], gjengitt i navnløs pamflett. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- Dilthey, Wilhelm (1989): *Gesammelte Schriften, 5*. Karlfried Gründer, m. fl. (red.). Stuttgart, s. 144. Gjengitt og oversatt i Sissel Lægred og Torgeir Skorgen (2006): *Hermeneutikk - en innføring*
- Deutscher Reichsanzeiger* (1920): [anmeldelse av Berlinkonsert nr. 2 1920]. Avisutklipp. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- Enge, Håvard (2008): «Metaphor and Analysis in Hoffmann's Beethoven Criticism» i Dalbye og Refsum (red.): *Kritikk, dømmekraft og intervensjon*, 8.-9. mai 2008, Tyrifjord Hotell, Vikersund. Program for estetiske studier, UiO. Hentet fra <http://www.uio.no/studier/program/estetisk/tyrifjord08/innlegg/enge.pdf>
- Mircea Eliade (1993): *Patterns in Comparative Religion*. London: Sheed & Ward
- (2002): *Det hellige og det profane*. Oslo: Gyldendal
- van Erpekum Sem (1919): «Opera Comique. : 'Bruderovet', tekst og musik av Gerhard Schjelderup». *Tidens Tegn*. 20.11.1919
- (1924): «Konsert». *Tidens Tegn*. 25.11.1924
- (1927): «'Stormfugler' av Gerhard Schjelderup». *Tidens Tegn*. 2.5.1927
- (1933): «Gerhard Schjelderup.» *Tidens Tegn*. 31.7.1933

- Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London, New York: Routledge
- Fritzsche, Willibald (1893): «Musikbriefe» i Fritzsche (red.): *Musikalisches Wochenblatt*, 24, nr. 27, 29.6.1893. Leipzig: E. W. Fritzsche, s. 384. Oversatt og gjengitt i Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*, 32-33
- Freies Wort* [1926]: [anmeldelse av *Sturmvogel*]. Gjengitt i pamfletten «Deutsche Presseurteile über Sturmvogel», Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- Fränkischen Curier Nürnberg*. 14.5.1893. Transkribert avisutklipp i Erling Gulbrandsens eie
- Fuhrmann, Heinz (1934): «Ein vergessener nordischer Meister». *Hamburger Tageblatt*. 19.10.1934. I Erling Gulbrandsens eie
- Gadamer, Hans-Georg (1990 [1960]): *Wahrheit und Methode. Grundriss einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, s. 301f. Gjengitt og oversatt i Lægred og Skorgen, *Hermeneutikk - en innføring*, 234
- Gilliam, Bryan (2003): «'Ariadne', 'Daphne' and the Problem of 'Verwandlung'» i *Cambridge Opera Journal*, 15, nr. 1. Cambridge University Press
- Gjellerup, Karl (1904): *Offerildene : Musikteksterne*. København: Det Schuboteske Forlag
- Grinde, Nils (1993): *Norsk Musikkhistorie*. Oslo: Musikk-husets forlag
- Gulbrandsen, Erling (1999): «Gerhard Schjelderup - en kompromissløs svermer» i Vollsnes (red.): *Norges Musikkhistorie : romantikk og gullalder*, 3. Oslo: Aschehoug
- (2000): «Farvel til det norske : Gerhard Schjelderups Norges-symfoni» i *Agora*, 18, nr. 1. Oslo: Aschehoug
- (2001): «Kjærlighet og død : Schjelderups opera Vaarnat og den senromantiske kultur» i Pedersen (red.): *Studia Musicologica Norvegica*, 27. Oslo: Universitetsforlaget
- (2002): «Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens» i Kleiberg (red.): *Studia Musicologica Norvegica*, 28. Oslo: Universitetsforlaget
- (2007a): «Bruckners mørke mysterium» i Gulbrandsen og Varkøy (red.): *Musikk og mysterium : Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*. Oslo: Cappelen



- Akademisk Forlag
- (2007b): «Musikk og tilblivelse - 'Dødsforkynnelsen' i Wagners Die Walküre» i Grinde, Guldbrandsen et al. (red.): *La livets kilde rinne: Festskrift til Ove Kristian Sundberg på 75-årsdagen 22. juni 2007*. Oslo: Norsk Musikforlag A/S
- Heidegger, Martin (1971): *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, s. 68-71. Gjengitt i D'Alleva, *Methods & Theories*, 120
- Hellern, Victor (1982): *Religionana i verda: lærebok med tekstsamling for vidaregåande skular*. Oslo: Dreyer
- Hutcheson, Linda, Richard Hutcheson (2004): *Opera : The Art of Dying*. Harvard University Press
- Høeg, Hans (overs.) (1925): *Soga um Fridtjov den frøkne*. Bergen: Lunde
- Haarklou, Johannes (1918): «Musikforeningens Konsert». *Morgenposten*. 4.2.1918
- Ibsen, Henrik (1929): *Brand*. Oslo: Gyldendal.
- Ingarden, Roman (1986): *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Berkeley: University of California Press. Gjengitt i Guldbrandsen, «Verkets åpning», 11
- Jensen, Eva Maria (2011): *Død og evighet i musikken 1890-1920*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Kerman, Joseph (2005): *Opera as Drama*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press
- Kierulf, Charles (1914): «Den norske musikfest. : Fjerde orkesterkoncert». *Aftenposten*. 8.6.1914
- Kindem, Ingeborg (1941): *Den norske operas historie*. Oslo: Mortensen
- Kjerschow, Peder Christian (2000): *Før språket : musikkfilosofiske essays*. Oslo: Vidarforlaget
- Klatte, W[ilhelm] [1926]: [anmeldelse av Sturmvögel]. *Berliner Lokalanzeiger*. September 1926. Gjengitt i pamfletten «Deutsche Presseurteile über Sturmvögel», Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- Klempe, Hroar (2010): «Frem fra glemselen». *Adresseavisen*. 27.4.2010

- Levi, Erik (2000): «Opera in the Nazi period» i London (red.): *Theatre under the Nazis*. Manchester, New York: Manchester University Press
- Lübecker Generalanzeiger* (1934): «Uraufführung im Stadttheater: 'Liebesnächte' - Oper von Gerhard Schjelderup.» 20.10.1934. I Erling Gulbrandsens eie
- Læg Reid, Sissel, Skorgen, Torgeir (2006): *Hermeneutikk - en innføring*. Oslo: Spartacus
- Malmanger, Magne (2000): *Kunsten og det skjöne : vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel*. Oslo: Aschehoug
- Mecklenburger Zeitung* [1926]: [anmeldelse av *Sturmvoegel*]. Gjengitt i pamfletten «Deutsche Presseurteile über Sturmvoegel», Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- von Mengersen, Joseph Bruno (1866): *Cherusker und Römer : Eine epische Dichtung*. Leipzig: Friedrich Fleischer
- Midttun, Lasse (2014): «Kunsten å være vanskelig». *Morgenbladet*. 7.-13.3.2014
- Mjøen, Reidar (1918): «Kristiania musikerforenings konsert.» *Dagbladet*. 4.2.1918
- (1919): «Gerhard Schjelderup 60 aar.» *Dagbladet*. 17.11.1919
- (1926): «Filharmonisk konsert.» *Dagbladet*. 26.11.1926
- (1927): «Gerhard Schjelderups 'Stormfugler' paa Nationaltheatret. *Aftenposten*. 30.4.1927
- (1929): «Gerhard Schjelderup 70 år.» *Aftenposten*. 16.11.1929
- Morgenbladet*, «Gerhard Schjelderup». 31.7.1933
- Nationalzeitung* [u.å.]: [anmeldelse av Kompositionsabend], gjengitt i pamfletten «Gerhard Schjelderups Kompositionsabend». Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- NN (1926): «Gerhard Schjelderups 'Stormfugl'». Avisutklipp fra ikke-identifisert avis, 5.10.1926. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- Norske Intelligenssedler*: «Den første norske opera paa Opera Comique». 18.10.1919
- NRK, *Programbladet*. 31.8-6.9.1952. Oslo: NRK
- Oliver, Roger (1992): «The Mystique of Opera» i *Performing Arts Journal*, 14, nr. 2. MIT Press

- Osmond-Smith, David (1985): *Playing on Words : a guide to Luciano Berio's Sinfonia*.  
London: Royal Musical Association
- Parmananda, Swami (red.) (2004): «Brihad Âranyaka Upanishad» i *Upanishads*.  
London: Wordsworth Edition Ltd
- Pfitzner, Paul (1908): [anmeldelse av *Frühlingsnacht*] *Musikalisches Wochenblatt*, 34.  
årgang, nr. 21/23, 9.7.1908. Leipzig: Ludwig Frankenstein
- Pfohl, Ferdinand [1926]: [anmeldelse av *Sturmvoegel*] i *Hamburger Nachrichten*. Gjengitt  
i pamfletten «Deutsche Presseurteile über Sturmvoegel», Mappe 2880a-c,  
Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- «P.G.» (1927): «Ukens portrett.» *Dagbladet*. 30.4.1927
- Ricœur, Paul (1999): «Hvad er en tekst? Forklare og forstå» i Gulddal og Møller (red.):  
*Hermeneutik : En antologi om forståelse*. København: Gyldendal
- O. M. Sandvik (1918): «Musikdramatikeren Gerhard Schjelderup. - Et jubilæum».  
Avisutklipp fra ikke-identifisert avis, 26.7.1918. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen,  
Mediateket Musikk, NB
- Sandvik, O. M., Schjelderup, Gerhard (1921): *Norges Musikhistorie*. Kristiania: Oppi
- Schjelderup, Gerhard (1894): «Den ny-italienske retning i den dramatiske musik.» i Gran  
(red.): *Samtiden*. Bergen: Griegs Bogtrykkeri
- (1895): «Roman, drama og musikdrama» i Sars et al. (red.): *Nyt Tidsskrift*. Fagerstrand:  
De tusen hjems forlag
- (1897): «Tannhäuser 50 aar etter» i Gran (red.): *Samtiden*. Bergen: John Griegs forlag
- (1915): «Mit Forhold til vor Tids musikdramatiske Kunst». *Morgenbladet*. 29.8.1915
- (1916): «Gerhard Schjelderup. Selbstbiographie.» i *Neue Musik-Zeitung*, 37. årgang,  
hefte 4. Stuttgart-Leipzig: Carl Grüniger
- (1925): «Die Romantik in der Musik der Zeit» i *Kunstwart*, 38. årgang, hefte 9 (Juni  
1925)
- (1927): «De 'moderne' musikstrømninger og mit forhold til dem» *Aftenposten*. 9.5.1927
- (u.å.): *Ein Sonntagsmorgen*. Leipzig: Friedrich Hofmeister. Trykt libretto i Erling  
Guldbrandsens eie
- (u.å.): *Weihnachtsspiel von Gerhard Schjelderup : Am heiligen Abend*. Trykt libretto,

- «Samlede verker», Mediateket Musikk, NB
- (u.å.): *Norwegische Hochzeit : Musikdrama in 2 Akten : Ausgabe der Hauptmotive.* Dresden: H. B. Schulze
  - (u.å.): *Sturmvoegel.* Trykt libretto i Erling Guldbrandsens eie
- Schjelderup, Gerik (1976): *Gerhard Schjelderup : en norsk operakomponists liv og virke.* Oslo: Gyldendal
- (1983): *Gerhard Schjelderup : Leben und Wirken.* Tutzing: H. Schneider
- Schleiermacher, F. E. D. (2001): «Fra 'Innledning' til Hermeneutikken», s. 53. Gjengitt i Læg Reid og Skorgen, *Hermeneutikk - en innføring*
- Schumann, Wolfgang (1920a): «Gerhard Schjelderup i Berlin». *Aftenposten.* 4.5.1920
- (1920b): «Gerhard Schjelderup i Berlin : II.» *Aftenposten.* 30.6.1920
  - (1929): *Vortrag von Dr. Wolfgang Schumann (Dresden) über «Gerhard Schjelderup».* Manuskript til radioforedrag i Mitteldeutschen Rundfunk Leipzig-Dresden, 17.11.1929. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- Schütz, Alfred, Luckmann, Thomas (1979-1984): *Strukturen der Lebenswelt II.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, s. 147-170, gjengitt i Espen Dahl (2008): *Det hellige. Perspektiver.* Oslo: Universitetsforlaget, s. 51-52
- C. V. Stanford, C. Forsyth (1916): *A history of music.* Norwood, Mass.: Macmillan Company
- Stege, Fritz (1934): «Norsk opera i Lübeck. Operaen Liebesnächte en suksess.» *Morgenbladet.* 25.10.1934
- Store Norske Leksikon* (14.2.2009): «Kor: teater». Hentet 28.3.2014 fra <http://snl.no/kor%2Fteater>
- (2011): «Transcendental». Hentet 11.3.2014 fra <http://snl.no/transcendental>
- Struck, Gustav (1934): «Uraufführung: Liebesnächte, Oper von Gerhard Schjelderup». *Lübeckische Blätter.* 21.10.1934. I Erling Guldbrandsens eie
- Sylou-Kreutz, Edvard (1919): «Gerhard Schjelderups opera 'Brudrov' paa Opera Comique igaar.» *Norske Intelligenssedler.* 19.11.1919
- «Th.» (1901): [anmeldelse av Nationaltheatrets 3die Symfonikoncert]. *Aftenposten.* 28.10.1901

- Tischer, Gerhard (1933): «Gerhard Schjelderup» i Tischer (red.): *Deutsche Musikzeitung*, 34. årgang, nr. 11. August 1933. I Erling Guldbrandsens eie
- Topelius, Zacharias (1924): «Sampo Lappelill» i Killengreen og Sethne (red.): *Lesebok for folkeskolen*, tilleggshefte til bind I. Kristiania: Some
- Torjussen, Trygve (1924): «Gerhard Schjelderup i Filharmonien». Avisutklipp fra ikke-identifisert avis, 25.11.1924. Mappe 2880a-c, Utklippsamlingen, Mediateket Musikk, NB
- Ulfrstad, Marius Moaritz (1924): [anmeldelse av *Symfoni nr. 2*]. *Morgenposten*. 25.11.1924
- Vollsnes, Arvid (2000): *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen*. Oslo: Aschehoug
- Vossische Zeitung* (1920): «Konzerte.» 25.4.1920
- Völkischer Beobachter* (1934): «Opern-Uraufführung in Lübeck : Schjelderups 'Liebesnächte'». 24.10.1934. I Erling Guldbrandsens eie
- Winter-Hjelm, Otto (1900): «Nationaltheatrets 8de Symfonikoncert.» *Aftenposten*. 6.3.1900
- Østerberg, Dag (1999): *Det moderne : et essay om Vestens kultur 1740-2000*. Gyldendal
- «+» [Valentin Huitfeldt Siewers] (1919): «Opera comique». *Morgenbladet*. November 1919

## Tillegg A

### Liste over verktitler

Schjelderups verker ble fremført i både Norge og Tyskland og ikke bare var de ofre for et skiftende kunstnersinn, men også egenrådige operasjefer. Dette medførte at samme verk til forskjellig tid gikk under så mange som sju navn, noe som naturlig nok er mildt forvirrende. Under følger derfor en sammenstilling av de titlene jeg har kommet over; først står den uthevede norske tittelen jeg har valgt å bruke i denne oppgaven, deretter følger variantene. Listen er satt opp noenlunde kronologisk, men det er i mange tilfeller vanskelig å angi eksakt komposisjonsår da prosessen strakte seg over lang tid.

*Prometheus* (1885-1886)

(*Ein*) *Wunderhorn* (1889) - *Le cor enchanté*

*Austanfyre Sol og Vestanfyre Maane* (ca. 1888-1890) - *Østenfor Sol og Vestenfor Maane* - *Jenseits Sonne und Mond* - *Norwegisches Märchen* - *Au delà le soleil et de la lune* - *Astri*

(*En*) *Søndagsmorgen* (1891-1892) - (*Ein*) *Sonntagsmorgen*

*Bruderovet* (1894) - *Norwegisches Hochzeit* - *Der Brautraub* - *Torolf* - *Kvinnerovet* - *Macht der Liebe* - *Der Liebe Macht*

*En hellig Aften* (1896) - *Am heiligen Abend* - *Ein heiliger Abend* - *Weihnachtsspiel*

*Julesuite* (1896) - *Weihnachtssuite*

*Sampo Lappelil* (1897)

*Offerildene* (1901-1902) - *Opferfeuer*

*Solopgang over Himalaya* (1901-1902) - *Sonnenaufgang über Himalaja*

*I Baldurs Hage* (1904) - *In Baldurs Hain*

*Sommernat paa Fjorden* (1904) - *Sommernacht auf dem Fjord*

*Vaarnat* (1905) - *Frühlingsnacht* - *Liebesnacht*

*Brand* (1908-1910)

*Den røde Pimpernel* (1912-1913) - *Der scharlachrote Blume*

*Uveirsnat og Morgenrøde* (1915? 1917-1919) - *Uveirsnat og Morgengry* - *Gewitternacht und Morgenröte*

*Stjernenætter* (1921-1922) - *Liebesnächte* - *Drei Nächte* - *Elskovenætter* - *Kjærlighetsnætter*

*Symfoni nr. 2 'Til Norge* (1923)

*Stormfugler* (1890-årene-1926) - *Sturmvögel*

*Et Folk i Nød* (1890-årene-1933) - *Ein Volk in Not*