

Stil og makt i orkesteret

En kvalitativ undersøkelse av diskursen rundt den norske samtidsmusikkens samfunnsmessige betydning 1963 – 2015

Av Hannah Elstrøm



Masteroppgave ved Institutt for Musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2017

Copyright Hannah Elstrøm

2017

Stil og makt i orkesteret: En kvalitativ undersøkelse av diskursen rundt den norske samtidsmusikkens samfunnsmessige betydning 1963-2015

Hannah Elstrøm

<http://www.duo.uio.no>

Institutt for musikkvitenskap

Humanistisk fakultet

Universitetet i Oslo

Stil og makt i orkesteret

En kvalitativ undersøkelse av diskursen rundt den norske samtidsmusikkens
samfunnsmessige betydning 1963 – 2015

Av Hannah Elstrøm

Masteroppgave ved Institutt for Musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Veileder: Erling Guldbrandsen

November 2017

Forord

Med denne oppgaven avslutter jeg mitt masterstudium ved Institutt for musikkvitenskap. Jeg ønsket å sette meg nærmere inn i nyere norsk musikkhistorie på en måte som tillot meg å bruke min kritiske sans, samt å få utløp for en personlig nysgjerrighet for den sosiologiske og kulturanalytiske tilnærmingen innenfor musikkvitenskapelig forskning. Etter en lang og tøff prosess sitter jeg nå med en erfaring og kunnskap som jeg er glad for å kunne ta med meg videre i de neste stegene av mitt liv.

Først og fremst vil jeg takke min veileder Erling E. Gulbrandsen for å ha vært en særlig inspirerende ressursperson gjennom hele prosessen, med sin tilsynelatende bunnløse faglige kompetanse og evne til å engasjere og forme ens idéer i nye retninger. Jeg vil også takke familie, venner og medstudenter som har vist støtte og tålmodighet gjennom denne perioden, og vært der når jeg trenger samtalepartnere eller avbrekk fra den boblen jeg har sittet i med arbeidet.

Jeg vil også rette en stor takk til Universitetet i Oslo og Oslo Filharmoniske Orkester, for å ha gitt meg muligheten til å skrive denne oppgaven som masterstipendiat ved forskningsprosjektet *Style and Interpretation. Orchestral Performance Since 1900*. Dette har inkludert et masterstipend på 30.000,- og muligheten til å delta på et forskningsseminar i Paris høsten 2016, noe som har vært uvurderlig for min motivasjon og kvaliteten på den endelige oppgaven. Å kunne møte og utveksle idéer med så mange dyktige forskere på feltet har vært en særlig verdifull erfaring som jeg unner enhver masterstudent.

Innhold

1	Innledning	7
1.1	Om utvalget: Symfoniorkesterets institusjonelle rolle.....	9
1.2	Samtidsmusikk i en norsk sammenheng	13
1.3	Modernisme i musikken	15
1.3.1	Modernismen som samfunnskritikk.....	16
1.3.2	Modernismen blir institusjonalisert og etablert	18
2	1963: Ny Musikk og modernismens inntog i Norge.....	23
2.1	Musikalsk modernisme i Norge.....	24
2.2	Omtalene.....	27
2.3	Oppsummering.....	34
3	1977: En «internasjonalistisk» same i Oslo Konserthus.....	36
3.1	Intensjon og mening i Persens musikk	37
3.2	«Vis Samisk Ånd!» - «ČSV» som verk og politisk bevegelse	38
3.3	Omtalene.....	40
3.4	Klassisk og modernistisk tradisjon.....	47
3.5	Oppsummering.....	49
4	1985: En musikalsk hilsen til Arne Treholt.....	52
4.1	Hva er det politiske budskapet i «Mellomspill», og hvordan blir det presentert?	53
4.2	Publikums mottagelse av det politiske budskapet.....	56
4.3	Forholdet mellom programnotiser og lytteropplevelsen.....	57
4.4	Omtalene.....	60
4.5	«Mellomspill» sin plass i den norske musikkhistorien	65
4.6	Oppsummering.....	66
5	2014: Samtidsmusikken møter miljøkampen	68
5.1	Hva handler «Paragraf 112» om?.....	69
5.2	Omtalene.....	73
5.3	Samtidsmusikken – en kunstform om vår tid?.....	80
5.4	Oppsummering.....	81
6	2015: Har modernismen blitt en del av etablissementet?	84
6.1	Debatten begynner – Thommessen og Paus sine første innlegg	85
6.2	Reaksjoner fra kunstmusikkfeltet.....	89
6.3	Støtten for Thommessen.....	89
6.4	Støtten for Paus.....	92

6.5 Hvorfor blir estetikk så omdiskutert i dag?	95
6.6 Oppsummering.....	97
7 Avslutning	99
7.1 Feltets uoversiktlige natur.....	99
7.2 Sammenhengen mellom musikk og samfunn	100
7.3 Endring i diskursen over tid.....	103
Litteraturliste	105

1 Innledning

I denne oppgaven ønsker jeg å se på *hvordan den offentlige diskursen rundt den norske modernistiske samtidsmusikkens samfunnsmessige betydning har endret seg over de siste 60 årene*. Med begrepet «samfunnsmessige betydning» mener jeg hvilken relevans musikken har for samfunnet og folket som utgjør det, hvilken evne musikken har til å kommunisere og representere idéer om vår samtid, og hvilken posisjon den har (og har hatt) i en norsk offentlighet. For å undersøke dette har jeg valgt ut fem verkeksempler fra ulike tiår av ulike norske komponister, som alle passer inn under begrepet «samtidsmusikk», og i ulik grad har inspirert eller provosert til debatt om estetikk og samfunn i sin tid. Verkene er alle skrevet for symfoniorkester i perioden mellom 1963 og 2015, og er som følger:

- 1. *Konsert for klaver og orkester* (1963) av Finn Mortensen
- 2. *ČSV* (1977) av John Persen
- 3. *Mellomspill for orkester* (1985) av Alfred Janson
- 4. *Paragraf 112* (2014) av Maja Ratkje
- 5. *Konsert for pauke og orkester* (2015) av Marcus Paus

Tre av de fem kapitlene (2, 3 og 4) dreier seg om norske verk som har blitt knyttet opp mot aktuelle politiske problemstillinger av komponisten selv. Disse verkene er inkludert i oppgaven av meg fordi de er noen av de få tilfellene hvor et samtidsverk for orkester i Norge har blitt brukt som en anledning for komponisten til å uttrykke noe om et aspekt ved den politiske situasjonen i Norge som de er personlig opptatt av å belyse. Her blir holdningen om samtidsmusikk som et representativt medium for vår tid tolket på en konkret, tilspisset måte av komponisten, og gjennom å lese reaksjonene og omtalene av disse verkene kan vi finne ut av hvor effektiv denne uttrykksformen er for å kommunisere et samfunnsaktuelt budskap. Komponistene er i ulik grad verbalt spesifikke om sine intensjoner rundt verkene, men den politiske sammenhengen er tydeliggjort i bruk av titler og programnotiser. Men, hva er det musikken selv kommuniserer rent musikalsk, og hvordan blir dette oppfattet av lyttere? Og videre, hvordan stiller orkestrene seg til radikale politiske holdninger når de selv har egne mål for sin virksomhet, og et ansvar overfor sitt publikum og sponsorer?

De to resterende kapitlene, det første og siste i denne fremstillingen, ser på momenter i norsk historie der komponistenes stilvalg fører til offentlig kontrovers i møte med rigide normer i kunstmusikkmiljøet, enten i orkestrene eller av andre sentrale personer i kunstmusikkmiljøet i Norge. Det siste verket i utvalget – paukekonserten av Marcus Paus – er *ikke* modernistisk, og er bevisst valgt av meg nettopp fordi det utfordrer de idéene og den posisjonen som modernismen har i norsk samtidsmusikk, på en slik måte at disse holdningene tydelig kommer frem i omtalen av verket og den påfølgende debatten som oppsto. Felles for alle kapitlene er at de tar opp spørsmålet om samtidsmusikken har en unik relevans og et *ansvar* overfor vårt samfunn, enten gjennom sin kommuniserende evne, estetiske kvaliteter eller filosofiske grunnlag, og undersøker om denne påstanden stemmer gjennom de reaksjonene og tolkningene som verkene har fått. Den sentrale diskusjonen som tas opp i oppgaven er tosidig – den handler både om musikk som et medium for samfunnskritikk, og hvordan en modernistisk stil i musikken kan representere vår tid. Med de eksemplene jeg har valgt vil jeg undersøke det kompliserte forholdet mellom disse to sidene.

Dette er i stor grad en resepsjonshistorisk fremstilling, som i tillegg til kritikker og omtaler av de fem verkene bruker offentlige debatter og motreaksjoner som kildemateriale i en kritisk undersøkelse av diskursen som har foregått i det norske kunstmusikkmiljøet, mellom kritikere, komponister, styreledere, forskere, og så videre. Selv om eksemplene jeg har valgt å fokusere oppgaven rundt er individuelle verk, er det først og fremst den historiske og kulturelle konteksten rundt verkene jeg er interessert i å undersøke. Derfor foretar jeg ingen musikalsk analyse av verkene, utover å tidvis trekke inn stiltrekk og komposisjonsteknikker som er relevante for diskusjonen ellers.

Eksemplene som er valgt utgjør ikke et helhetlig bilde av nyere norsk musikkhistorie. Det finnes flere historiske fremstillinger skrevet om norsk musikk som tar for seg et langt mer omfattende utvalg av komponister, verk, og stilretninger enn det denne oppgaven gjør, som for eksempel *Musikkhistorie* av Elef Nesheim (red. 2004), *Norges Musikkhistorie 5 : 1950-2000* (2001), og *Norsk musikkhistorie : hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år* av Nils Grinde (1993). Jeg har i stedet valgt å gjennomføre en mer kvalitativ undersøkelse av noen øyeblikk i norsk musikalsk diskurs, for så å trekke en historisk linje mellom disse og se hvordan diskusjonene om de samme temaene har endret vinkling, fokus, og språklig fremstilling over

de siste tiårene. Utvalget jeg har gjort har vært basert på hvert verks unike omstendigheter og relevans til diskusjonen om modernisme og samfunn, både gjennom den debatten som de har utløst og den samfunnsmessige konteksten som de har blitt komponert i. De er fremstilt gjennom oppgaven i kronologisk rekkefølge etter uroppførelsesdato, men er ikke plassert jevnt utover perioden – det er ikke valgt ut noe verk i perioden mellom 1980-tallet til 2010-tallet, og to av dem er komponert med bare ett års mellomrom. Derfor bør denne oppgaven ikke tolkes som et forsøk på å presentere et representativt utvalg av nyere norsk musikkhistorie, men heller som en dybdeundersøkelse av noen få spesielle tilfeller med noen fellestrekk, som settes opp mot hverandre.

Kort oppsummert: Hva kan disse eksemplene fortelle oss om det norske kunstmusikklivets meninger om samtidsmusikkens evne til å handle om vår tid, og hvordan har disse holdningene endret seg over de siste 60 årene? Hvordan kobles stilretninger og kompositoriske virkemidler og teknikker til det samtidsmusikk kan formidle av betydning og tidssans? Og hva skjer når modernismens filosofiske mål om nyskaping og kunstnerisk utvikling møter til dels konservative og tradisjonelle normer i musikklivet?

1.1 Om utvalget: Symfoniorkesterets institusjonelle rolle

Alle de fem eksemplene er verk skrevet for symfoniorkester. Dette er et bevisst valg fra min side. Valget er basert på to observasjoner:

- 1) Symfoniorkesteret er en etablert institusjon i kunstmusikken med en århundrelang historie og tradisjon, som fortsatt står som en av de mest prestisjetunge arenaene for kunstmusikk i dag. Denne tradisjonen står spesielt sterkt i hvordan symfoniorkesteret fremstilles utad i musikklivet i dag, og påvirker til en viss grad de valgene som orkestret tar internt. Som en kunstinstitusjon fungerer symfoniorkesteret med et eget apparat av kritikere, programsettere, publikum, og musikere med en spesifikk utdanning. Symfoniorkestrene i Norge har en permanent posisjon i det offentlige norske musikklivet og mottar statlig økonomisk støtte. Det som skjer i symfoniorkestrene er derfor relevant for oss alle på en eller annen måte, i større grad enn andre, mindre synlige arenaer for kunstmusikk.

- 2) Musikk skrevet for orkester alene har ingen sangtekst som kan formidle mening gjennom ord. Derfor er orkestermusikk særlig interessant for diskusjonen om hvordan mening kan formidles ved rent musikalske midler. I en slik sammenheng blir den meningen som oppfattes av publikum og kritikere spesielt påvirket av omgivelsene rundt verket, om det er komponistens egne ord, orkesterets presentasjon i form av programmet ellers, offentlig omtale av verket på forhånd av uroppførelsen, dekorasjoner i salen, eller anledningen verket blir spilt under.

I denne fremstillingen behandles symfoniorkesteret, og det offentlige apparatet rundt, som en *institusjon* med høy status i det norske kunstmusikklivet. En institusjon defineres i samfunnsvitenskapen som «et sett med normer og en sosial praksis som regulerer den måten samfunnsmedlemmer løser viktige og tilbakevendende oppgaver på» (Skirbekk 2017 [Online]), samtidig som begrepet også brukes om konkrete innretninger i samfunnet som et sykehus eller en skole. Disse definisjonene kan omhandle både individuelle symfoniorkestre og den posisjonen de har i musikklivet, samt orkesteret generelt som en institusjon i den vestlige kunstmusikktradisjonen. Symfoniorkesteret er en av flere institusjoner som utgjør «kunstverdenen» som samtidsmusikken lever i, men er spesielt sentral. I tråd med institusjonelle teorier om kunst, som utformet av blant annet Arthur Danto, George Dickie og Howard Becker, er institusjonene den avgjørende faktoren for hva slags uttrykk og estetikk som blir hevet opp over andre som kunst. Dickie formulerer en tidlig institusjonell definisjon av et kunstverk som følgende i boken *Aesthetics: An Introduction* (1971): “A work of art in the classificatory sense is 1) an artifact 2) on which some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld) has conferred the status of candidate for appreciation.” Senere har Dickies teori blitt utvidet til å inkludere flere aspekter:

- 1) A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.
- 2) An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art.
- 3) A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them.
- 4) The artworld is the totality of all artworld systems.
- 5) An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public (Dickie 1997)

Howard Beckers bok *Art Worlds* (1982) bruker sosiologisk metode for å forstå hvordan «kunstverdenene» fungerer i praksis i vår moderne tid. Becker fokuserer spesielt på forståelsen av kunst som *kollektiv aktivitet*, som bare er mulig gjennom delte konvensjoner og praksis. I denne teorien er det ikke sluttproduktet som avgjør om noe er kunst eller ikke, men heller den kollektive prosessen som står bak produksjonen, distribusjonen og omtalen av et kunstverk. I tråd med en slik tilnærming er det viktig å se på hvordan ulike instanser av en «kunstmusikkverden», som utdanningsinstitusjoner, impresarioer, interesseorganisasjoner, kritikere, akademikere og utøvere er med på å utforme og opprettholde en filosofisk og estetisk definisjon av «samtidsmusikk». I en kulturhistorisk og sosiologisk lesning av materialet jeg har valgt, ulike holdninger og meninger om musikk som har vært kontroversiell, vil en slik institusjonell teori, sett sammen med norsk kulturhistorie og oppbygning av kunstmusikkmiljøet, spille vesentlig inn for å forstå hvor disse holdningene kommer fra og hvordan de har blitt ivaretatt i ulike instanser av musikklivet.

Ny norsk musikk har historisk sett hatt et noe usikkert og vanskelig forhold til symfoniorkestrene. I 2007 gjennomførte Norsk Komponistforening en undersøkelse av hvor mange minutter av spilletiden i norske statsstøttede orkestre var dedikerte til norsk musikk i perioden 2003-2007. Det de fant var at knapt 10% av musikken som ble spilt var av norske komponister, og bare 1% var uroppførte av nye verk. (Johansen 23.02.11) Når man ser spesifikt etter ny norsk musikk reduseres det første tallet til 4%. Mange har foreslått ulike årsaker til hvorfor det er sånn – blant annet at programkomitéene i orkestrene ikke verdsetter ny musikk nok (Eik 22.03.12), at samtidskomponistenes håndverk ikke er godt nok (Skouen 1981), at få dirigenter behersker det samtidsmusikalske repertoaret på lik linje med det kanoniske (Skouen 1981), at det er for få norske dirigenter i symfoniorkestrene til å kunne prioritere norsk musikk (Habbestad 07.12.09), at det norske publikummet blir oppfattet som lite interesserte i samtidsmusikk på lik linje som samtidskunst og samtidslitteratur (Asheim 1996: 46), og at man spesielt tidligere som komponist var avhengig av en viss økonomisk status og anledning til å reise og ta komposisjonsutdanning utenlands for å i det hele tatt kunne tilegne seg kompetansen til å skrive for orkester (Thommessen 1996: 33), en utdanningsretning som selv etter å ha blitt etablert i Norge i dag kan være utilgjengelig for flere på basis av en rekke faktorer. For eksempel har man sett noe bevis på at kvinner ikke søker seg inn til komposisjonsstudier eller kurs i orkestrering med mindre de spesifikt blir

invitert eller at det på en annen måte blir signalisert verbalt at de er ønsket. (Øgrim 11.01.17)

Veien til å bli komponist og skrive samtidsmusikk for orkester er en vei som over lengre tid har vært preget av økonomisk usikkerhet, et krav om tilgang på ressurser og statistisk sett forutsetter et langt høyere nivå av kulturell kapital enn mesteparten av musikkinteresserte mennesker (Eriksen 1998: 49). Når man først har kommet seg over disse utfordringene, må man også skrive et stykke som er så *godt* at konservativt tenderte symfoniorkestre er villige til å vike for sin egne funksjon som «museum» - en kultur som fremfor alt ivaretar en vestlig kunstmusikalsk kanon, noe som vokste spesielt frem i orkestrene på 1800-tallet (Samson [Online]) og fortsatt står sterkt i dag – og sine forpliktelser overfor abonnementspublikummet, til fordel for et verk som kanskje bare appellerer til en liten del av den norske befolkningen. Dette er et krav som kan være spesielt vanskelig for mer eksperimentelle komponister å oppfylle, siden kriteriene for musikalsk kvalitet har historisk sett vært basert på konvensjoner og tradisjoner som modernistiske komponister ofte bryter med vilje. Dette anstrengte forholdet mellom samtidsmusikken og symfoniorkestrene har i blant ført til at orkestermusikere og ledere har opp gjennom historien, som også kommer frem i konkrete eksempler ellers i denne oppgaven, satt seg på bakbeina og nektet å spille et verk som ikke samsvarer med det som har vært å forvente av et orkesterverk, enten estetisk eller ideologisk. Nils Erik Asheim, komponist og tidligere leder for Stavanger symfoniorkestrets programkomité, skriver i sin artikkel «Programskapning i Symfoniorkestrene» følgende:

Når symfoniorkestrene med mellomrom er blitt utfordret på sin programpolitikk har deres svar også variert sterkt. I løpet av få år har utspillene spent fra kald arroganse til imøtekomende samarbeidsvilje. Prøver man å komme deres praktiske arbeid, deres prioriteringer og valg nærmere inn på livet, får man imidlertid raskt inntrykk av å nøste i en problemfylt, ugjennomtrengelig masse. (Asheim 1996: 43)

Jostein Simble, tidligere orkesterregissør i Oslo-Filharmonien og senere daglig leder for Norsk Musikkinformasjon, kunne bekrefte det samme fra OFO sitt perspektiv i et intervju med *Ballade* i 1981, der skepsisen til ny musikk i orkesteret har vært et langvarig og mangfoldig problem:

Eksperimentene på 60-tallet hadde ofte karakter av å være eksperiment for eksperimentets skyld. I dag synes jeg eksperimentene blir mer og mer fornuftig anvendt. Mitt inntrykk er da også at mens innstillingen blant musikerne (i orkesteret) tidligere var at all ny musikk stort sett var dårlig musikk, går kritikken i dag mer ut på det rent håndverksmessige – på svikt i komponistens viten om orkesteret, når noe kanskje ikke er

teknisk løst. (...) Forskjellen er at de i dag ikke fordømmer selve musikken, som sådan. Og jeg må si meg enig i mye av den håndverksmessige kritikken som blir reist. (Simble, sitert i Skouen 1981: 18-19)

Satt på spissen representerer symfoniorkesteret bevarelse av tradisjon og gamle normer i kunstmusikk. Derfor er det særlig interessant å se hvordan modernistiske komponister, med progressive idéer om nyskaping og brytning av konvensjoner, eller radikale politiske holdninger, forholder seg til denne verdenen med alle de vanskeligheter og utfordringer det medfører. Hvordan blir en komponists verk mottatt og tolket når den blir presentert i en slik sammenheng, for et publikum og tidvis et kritikerlaug som er vant med et konsertprogram hentet fra en vestlig kunstmusikalsk kanon?

1.2 Samtidsmusikk i en norsk sammenheng

I tillegg til å ha spesifikt valgt verk for symfoniorkestre, har jeg valgt verk skrevet av norske komponister. Dette er fordi denne fremstillingen handler om norsk kulturhistorie og det norske musikklivet. Noen av temaene som tas opp er i utgangspunktet ikke stedfestet – spørsmålet om hvordan musikk kan formidle mening, og om hvordan kunst defineres gjennom institusjoner, er spørsmål som man kunne ha diskutert hvor som helst. Jeg har derimot valgt å fokusere på Norge fordi det finnes unike omstendigheter både musikkhistorisk og samfunnsmessig i dette landet som har en påvirkning på hvordan disse temaene får utslag, *hvordan de diskuteres og når de diskuteres.*

For det første er Norge et land som henger flere tiår år etter resten av Europa når det gjelder utvikling i musikkhistorien. Modernismen fikk ikke et ordentlig fotfeste i det norske musikklivet før 1950- og 60-tallet, hele 50 år etter den andre wienerskole begynte å komponere atonal musikk i Østerrike på begynnelsen av 1900-tallet. (Nesheim 2012) I kjølvannet av sitt første møte med modernismen i musikk måtte norsk offentlighet gjennomgå flere argumenter og debatter som resten av Europa til en viss grad for lengst var ferdig med, som omhandlet grunnleggende spørsmål rundt tonalitet, teknikker, kvalitet og mening. Musikk som var ukontroversiell og «gammelt nytt» andre steder ble oppsiktsvekkende og ny i Norge. Derfor eksisterer historien om musikalsk modernisme i Norge, om hvordan den først fikk inntog og hvordan den etter hvert ble en etablert del av musikklivet, i et annet tidsrom og en annen historisk og kulturell kontekst enn for resten av Europa.

For det andre har Norge et sterkt offentlig apparat rundt kunst og kunstmusikk, men et relativt lite og konsentrert musikkliv, spesielt når det gjelder samtidsmusikken. Den utøvende og kompositoriske musikkutdanningen i Norge er gjerne sentrert rundt noen få institusjoner – eksempelvis Norges musikkhøgskole og Barratt Due musikkinstitut. Komponister av samtidsmusikk i Norge har historisk sett også arbeidet som komposisjonslærere, kritikere, ledere i ulike musikkorganisasjoner og som kulturpolitiske aktivister. Med et såpass lite miljø oppstår det tidvis personlige forhold mellom enkeltpersoner som kan påvirke hvordan offentlige diskusjoner om musikkfaglige temaer arter seg. Hvis vi også ser dette i lys av institusjonell kunstteori, betyr dette følgelig at de som definerer hva samtidsmusikk er og betyr er ofte de samme som skriver den selv og nyter av de fordelene som dette merket gir dem.

Vi har historisk sett hatt en offentlig kultur rundt kunstmusikken der kritikk og debatt har skjedd åpent og til tider gjennom statlig kringkasting, men det har vært ulike synspunkt på hvor relevant samtidsmusikken er for det norske samfunnet og den norske befolkningen. I et land der velferdsstaten har en såpass sterk posisjon, også blant de mest høyre-vendte politiske partiene, har vi et forsiktig – til tider skeptisk – forhold til privatisering i kulturlivet og ellers i det norske samfunnet. Norge har vært et land der de økonomiske forholdene har ligget godt til rette for en blomstring av et samtidsmusikkliv, gjennom rause statlige støtteordninger til musikkprosjekter av ulik størrelse og sjanger, til tross for at vi kulturelt sett som konsumenter tenderer mot det enkle og det jordnære. I sin artikkel «De gir ikke ved ørene» forsøker Thomas Hylland Eriksen å forstå det han beskriver som «samtidsmusikkoffentligheten» («SMO») i Norge gjennom tre innfallsvinkler – den sosiologiske, den kulturhistoriske og den hermeneutiske. I den sosiologiske tolkningen blir SMO assosiert med alle de begrepene som anses som negative her i Norge – «Elitistisk, avant-gardistisk, utilgjengelig, krevende, dristig, innovativt». (Eriksen 1998: 52) Diskusjonene innad i SMO, som for øvrig har en høy andel komponister fremfor utøvere, foregår i lukkede fora som *Parergon*, Norsk Komponistforenings årbok, og tidligere *Ballade* (som i senere år har gått fra å være et papirtidsskrift til en fritt tilgjengelig nyhets- og debattnettside). I tillegg er språket som brukes av enkelte «kronglete og oppstyttet (...) som på effektivt bourdieusk vis markerer grenser og styrker det skjøre, indre samholdet. Det kan være nesten like krevende å lese om samtidsmusikken som å lytte til den.»

(Eriksen 1998: 51-52) I den kulturhistoriske tilnærmingen blir det påpekt at norske kulturkonsumenter med glede leser moderne bøker og setter pris på moderne billedkunst, men velger heller å lytte til Mahler og Mozart fremfor samtidsmusikk. Svaret finner vi i den hermeneutiske tolkningen – for det allmenne norske publikummet, som verdsetter at musikk er «hørverdig og mulig å plystre i dusjen», høres all samtidsmusikk likt ut. (Eriksen 1998: 54) Det kreves for mye investering av den gjengse norske musikkinteresserte for at de skal få noe ut av samtidsmusikken – ellers oppleves den som helt irrelevant, til tross for at enkelte innenfor SMO mener at det nettopp er samtidsmusikken som sitter på den ekte erkjennelsen om menneskers opplevelse. Samtidsmusikken er, «om noen skulle være i tvil, det motsatte av folkelig». (Eriksen 1998:55) Det er et synspunkt på samtidsmusikken som lenge har vært debattert i musikkvitenskapen, og som er spesielt sentral her i Norge, der det står høyere sosial prestisje av å være flypilot enn å være filosof. (Eriksen 1998: 52)

Norge er altså et spesielt land å drive med samtidsmusikk i på grunn av vårt smale miljø rundt kunstmusikken, vårt noe forenklete forhold til kultur som konsumenter, vår nasjonalistiske historie som forsinket ankomsten av modernismen i musikken, og vår politiske behandling av kunstmusikken, som historisk sett har ført til ulike utfordringer for komponister som ønsker å jobbe med samtidsmusikk på fulltid. Disse forholdene preger hvordan samtidsmusikk blir mottatt og ivaretatt, og det er derfor jeg har valgt å bare fokusere på norsk musikk.

1.3 Modernisme i musikken

Utover å handle om musikk for symfoniorkester og som er norsk, handler denne oppgaven om modernisme som stilbegrep og filosofi. Premisset som jeg tar utgangspunkt i, er at en komponists stilvalg påvirker hvem som hører etter, hvordan et verk blir mottatt og diskutert, hva det blir oppfattet for å representere, og hvordan mening blir kommunisert. Diskursen rundt modernismens posisjon i kunstmusikklivet og dens estetiske innflytelse for nye komponister har mye å si for hvem som ender opp som «modernister», hva de velger å gjøre med det stiluttrykket og hva de føler den representerer samfunnsmessig. Ikke alle eksemplene som jeg har valgt kan sies å være modernistiske eller skrevet av komponister som identifiserer seg selv som modernister, men alle verkene har et forhold til det modernistiske uttrykket, og idéer om hva modernisme er og står for er et hovedtema i diskusjonen om stil og samfunn som går gjennom hele oppgaven. Derfor vil jeg bruke litt tid på å utforske hva modernistisk

musikk er, hva slags posisjon den har hatt i musikken i etterkrigstiden både i Europa og i Norge, og hvordan dens ideologiske mål og samfunnsrelevans har blitt oppfattet.

Modernisme i musikk er et vidt begrep som historisk sett har inkludert en rekke ulike stilretninger, teknikker og idéer, og har sitt beskjedne opphav i ulike stilretninger fra slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet som i ulik grad begynte å komponere musikk som beveget seg forbi vestlige kunstmusikalske konvensjoner. En vanlig oppfatning er at modernistisk musikk er definert gjennom sitt brudd med konvensjoner i vestlig kunstmusikk og tar avstand fra den etablerte tradisjonen. Konkret i musikken har dette tatt form i for eksempel atonalitet, tolvtoneteknikk, serialisme, aleatorikk, klangflater og elektrotoni, som alle er motparter til konvensjonelle komposisjonsnormer i klassisk musikk. Idémessig sammenfaller fremveksten av modernisme med fremveksten av vitenskap og teknologi på 1900-tallet, og videre positivisme og formalisme i akademia. Modernismen, spesielt den varianten som vokste frem med Schönbergs andre wienerskole og hans totale brudd med vestlig tonalitet, er filosofisk knyttet til idéen om fremskritt, nyvinning, og det å distansere seg fra det gamle til fordel for det moderne, og det var en slik historisk fremstilling av «fremskritt» som Schönberg selv – og andre tidlige ekspresjonister – ønsket å bli skrevet inn i. (Butler 2004: 75) Slik det skrives i Grove Music Online: «Modernism is a consequence of the fundamental conviction among successive generations of composers since 1900 that the means of musical expression in the 20th century must be adequate to the unique and radical character of the age.» (Botstein 2017 [online]).

1.3.1 Modernismen som samfunnskritikk

I en mer ideologisk betydning ble konformerende og «behagelige» musikkopplevelser på begynnelsen av 1900-tallet sett på av de tidlige modernistene som noe tilhørende borgerligheten og «massen». (Botstein 2017 [online]) Adorno er blant de kritikerne som går hardest ut mot den voksende kommersielle musikkindustrien mot midten av 1900-tallet, blant annet i artikkelen «On Popular Music» (1941), der han omtaler kunstmusikken som «seriøs musikk» - i motsetning til populærmusikken, som angivelig ikke er «seriøs». Modernismen blir gjerne satt opp som en motpart til massekultur, den kommersielle musikkindustrien, og «konvensjonell» eller «tradisjonell» musikk, som til tider har blitt beskyldt for en bredere degradering av standarder og smak i samfunnet ellers:

The social critique implicit in Modernist ideology created an uncomfortable and uneasy affinity between Modernism and conservative cultural criticism which, following Matthew Arnold's *Culture and Anarchy* (1869) and Max Nordau's *Entartung* (1892, Eng. trans. 1895 as *Degeneration*), condemned mass society and the expansion of the audience for music and culture as responsible for the decline in standards, the corruption of taste and the encouragement of artistic mediocrity masquerading as the modern. Modernists and their defenders would never entirely escape the charge of intolerance, snobbery and élitism and a distaste for the democratization of culture made possible, ironically, by the technological advances of modernity, from printing to electronic reproduction and transmission. (Botstein 2017 [online])

Modernismen har altså fra starten av hatt et nært forhold til samfunnet og samfunnskritikk, på godt og vondt. Anklagelsen om snobberi og elitisme har, som vi tidligere har sett, blitt rettet mot samtidsmusikken spesielt her i Norge, og hatt et negativt utslag for dens oppfattede relevans for folk flest. Dette forholdet mellom modernisme og samfunn har derimot over lengre tid vært under debatt. Modernistisk musikk fremstilles ofte både som samfunnskritisk gjennom sitt iboende filosofiske og ideologiske opphav, som motsetningen til massekultur og det intellektuelle forfallet av samfunnet, men samtidig også som uavhengig kunst med egne estetiske kvaliteter som ikke har noe nødvendigvis med samfunnet å gjøre, i tråd med en voksende formalistisk og vitenskapelig tilnærming til musikk i det 20. århundret.

Det finnes et par eksempler på komponister innenfor den europeiske etterkrigsmodernismen og avant-garden som har knyttet sitt politiske samfunnsengasjement til kunsten sin i etterkrigstiden, som Luigi Nono og hans venstreradikale verker på 1950- og 60-tallet, Hans Werner Henze med sin «konvertering» til en venstrepolitisk ideologi i 1967-8, Helmut Lachenmann, Hans Joachim Hespos, og Nicholas A. Huber, som alle også plasserte seg selv på venstresiden og ble oppfattet som fiendtlige mot borgerlige verdier og estetiske preferanser. Det finnes også eksempler som ikke er knyttet til venstresiden, men som også har brukt sine komposisjoner som uttrykk for dissens og motstand, ofte i forbindelse med religiøs forfølgning under kommunismen i etterkrigstiden (F. eks Pendereckis *Stabat mater* (1962) og *St. Luke Passion* (1965)). (Toop 2004: 473) I USA derimot, fantes det mindre interesse for en slik politisk bruk av samtidsmusikk, med et par unntak. I en undersøkelse fra 1969 av 20 komponisters forhold til politisk bruk av musikk i bladet *Source Magazine* var det bare fem av dem, blant annet Robert Ashley og Frederic Rzewski, som svarte at de hadde sosiopolitiske intensjoner. (Toop 2004: 474) Dette til tross for at USA sine myndigheter og CIA historisk sett etter krigen

hadde gått til verks for å fremme modernistisk musikk i Europa gjennom å støtte feriekursene i Darmstadt, som et anti-fascistisk tiltak etter at modernister – flere av dem jøder – hadde blitt undertrykt og tvunget til å flykte under 2. verdenskrig. (Guldbrandsen 2012: 289)

En av mine egne observasjoner fra begynnelsen av i arbeidet med denne oppgaven, som har blitt videre bekreftet i lesningen av utsagn fra komponistene selv, er at norske komponister av samtidsmusikk – gjerne den hardeste og minst publikumsvennlige modernistiske musikken – ofte plasserer seg selv på venstresiden i norsk politikk på lik linje med de tyske etterkrigsmodernistene som er nevnt, når de først ytrer seg om det. De er opptatte av ulike sosiopolitiske saker, miljøpolitikk, kulturpolitikk, flyktningkrisen og så videre, og viser dette engasjementet til tider gjennom sitt virke som kunstnere. Som sagt ser denne oppgaven på noen tilfeller der komponisters politiske engasjement blir fremstilt som en del av verkets presentasjon, som deretter møter symfoniorkesteret, og videre publikummet og kritikerne. Disse tilfellene setter spørsmålet om modernistisk musikk kan formidle mening på spissen, når det i tillegg er politiske budskap som skal formidles. Politikk er et tema som er uløselig knyttet til samtiden, og samfunnet – det er snakk om saker som har relevans akkurat nå, for det publikummet som hører på musikken i den tiden og stedet det blir skrevet. Å bruke samtidsmusikken for å sette lys på slike temaer kan sees som en klar utnyttelse av samtidsmusikkens verdi som samfunnskritisk, dens oppfattede evne til å kommunisere og handle om vår tid, som uttrykk for en kollektiv sannferdighet vi alle tar del i. En slik bruk sammenfaller med modernismens filosofi om at modernistisk kunst reflekterer moderne tid, til den grad at den nærmest har et selverklært eierskap av «vår tids» kunstuttrykk. Spørsmålet er hva slags uttrykk som representerer hvilken tid, og hva uttrykket kan si om «vår tid». Videre i oppgaven vil jeg rette et mer kritisk blikk på hvordan samtidsmusikken i Norge, gjennom de eksemplene jeg har valgt, håndterer denne utfordringen når det er snakk om både abstrakte og spesifikke samfunnsaktuelle temaer, og hvordan disse forsøkene har blitt mottatt.

1.3.2 Modernismen blir institusjonalisert og etablert

Etter hvert som modernismen blir mer etablert i kunstmusikken, med teknikker som blir videreført tiår etter tiår gjennom reproduksjon og utdanning, finnes det et grunnlag for å si at de teknikkene som var nyskapende og grensesprengende for sin tid – atonalitet spesielt – har blitt en etablert del av modernismens estetikk selv 100 år senere. Dette sammenfaller med en

større institusjonalisering av samtidsmusikken i Europa og i Norge i tiårene etter krigen, med etableringen av IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) i Paris på 1970-tallet, feriekursene for samtidsmusikk i Darmstadt fra sent på 1940-tallet får flere og flere internasjonale besøkende med tiårene og etter Berlinmurens fall i 1989 (Williams 2004: 508), etableringen av spesielle ensembler dedikert til samtidsmusikk som Ensemble InterContemporain, London Sinfonietta og Arditti String Quartet, oppsvinget av foreningen Ny Musikk og stiftelsen av Norges musikkhøgskole med modernistiske komposisjonslærere her i Norge, og så videre. Fra 70-tallet og utover begynner modernismen som stil å «eldes», og flere modernister fra det inneværende århundret begynner å bli kanonisert på sin måte. Modernistiske teknikker og stiluttrykk blir en større og større del av den etablerte musikkundervisningen på høyere nivå. Men selv om modernismen og dens stiluttrykk eldes, blir den fortsatt oppfattet som «ny» i kraft av sitt klare brudd med de tradisjonene som kom før den, og den grunnleggende filosofien rundt fremskritt og nyskapning. For eksempel er London Sinfonietta et ensemble som spesialiserte seg på både musikk fra det 20. århundret, og på ny samtidsmusikk fra det 21. århundret. (Williams 2004: 510) Selv om modernismen til tider blir erklært som «død» eller «kortfattet» her i Norge, er dagens komponister utvilsomt preget av den, enten gjennom videreføring eller gjennom motreaksjon. Som videre observasjoner vil vise, har «nyskapning» og «atonalitet» gjerne blitt synonyme med hverandre i kunstmusikken, men det betyr ikke nødvendigvis at det er grunnlag for å si at atonalitet er like grensesprengende for et publikum i 2015 som i 1915.

I kildematerialet for denne oppgaven, hovedsakelig kritikker og omtaler av samtidsmusikk, blir begrepene «modernisme», «avant-garde», «ny musikk» og «samtidsmusikk» ofte brukt om hverandre, spesielt i de tidligere eksemplene. Særlig på 60-tallet, i en tid der norske kritikere og utøvere hadde en meget ulik grad av beherskelse av de ulike begrepene, var det vanlig at modernistiske verk og avant-garde bare ble omtalt som «ny musikk» eller «samtidsmusikk», uten at man satte et betydelig skille mellom dem. Det norske musikklivet var etter krigen vant til et nasjonalromantisk uttrykk og funksjonsharmoniske konvensjoner, og slet tydeligvis til tider med å forholde seg til den nye musikken. Kriterier for vurdering av musikalsk kvalitet var ikke lenger gjeldende på samme måte. Om et verk forkastet for mange konvensjoner på 60-tallet, ble det satt i samme kategori som avant-garde uansett om det passet den definisjonen eller ikke. Den motstanden som oppsto var opptatt av at konvensjonene innenfor

kunstmusikken skulle bevares, og ethvert forsøk på å bryte dette ned ble behandlet likt av de sterkeste kritikerne.

Begrepet «internasjonal» (om musikk) og «internasjonalist» (om individuelle komponister, av og til av dem selv) blir også ofte brukt, til tider som et synonym for «modernistisk». Oppfatningen er at modernismen henger uløselig sammen med en internasjonal orientering, naturligvis siden den ikke oppsto i vårt eget land, men her er det få som er spesifikke på hvor i verden man faktisk orienterer seg mot. Selv om det er underforstått at modernismen er en vesteuropeisk bevegelse, og at musikken som norske «internasjonale» komponister er inspirert av kommer fra Vest-Europa – særlig Tyskland, Østerrike og Frankrike – er det ikke snakk om at modernismen eller de teknikkene man tar i bruk er «tyske» eller «østerrikske», men heller «internasjonale», som en motsetning til «nasjonal». I Norge står disse begrepene i en kontekst der vi i starten av 1900-tallet var en relativt ung uavhengig nasjon, som nettopp hadde gjennomført en omfattende kulturell nasjonsbygging gjennom 1800-tallet. I ønsket om å distansere oss fra Danmark dreiet dette seg i stor grad om å utvikle en egen norsk kultur. Vår nasjonale identitet hadde blitt direkte knyttet til kunsten som vi produserte – litteratur, billedkunst, teater, og musikk. I samme tråd med andre nasjonalromantiske retninger ellers i Europa ble Edvard Grieg sin tyske kunstmusikalske utdanning utgangspunktet for bearbeidelsen av et norsk folkemusikalsk melodimateriale til en viss grad selve definisjonen på «norsk kunstmusikk», og tungt etterlignet av senere komponister utover første halvdel av 1900-tallet, hvor dette ble den dominerende stilen i et halvt århundre. Å beskrive seg selv som «internasjonal» komponist etter krigen ble et uttrykk for distanse fra denne tradisjonen. Sett i lys av denne konteksten er det kanskje ikke så rart at det kunne være vanskelig for norske musikkritikere etter krigen, som også arbeidet som kritikere under nasjonalromantikken hegemoni, å løsrive seg totalt fra å fremstille samtidsmusikken og modernismen som en «motsetning» til det «nasjonale», i stedet for én retning knyttet til én spesifikk del av verden, til tross for at den klassiske tradisjonen som holder seg til konvensjonelle former og funksjonsharmonikk, den som modernismen er en motreaksjon på, også er en vesteuropeisk oppfinnelse, ikke en norsk en.

Bildet blir mer og mer nyansert for hvert tiår. Vi ser at etter hvert som modernismen blir mer og mer vanlig i Norge endres diskusjonene rundt den også. Senere utover 70- og 80-tallet er

det sjeldent at verkenes modernistiske trekk blir omtalt negativt i kritikker, brudd med konvensjoner blir heller mottatt noe varmt i avisene av nye kritikere (som gjerne også var komponister selv og skrev modernistisk musikk), til tross for pågående interne debatter om hvorvidt modernismen som musikalsk stil er blitt for upopulær, streng og gammeldags for den nye generasjonen med komponister. På denne tiden begynner man å snakke om *postmodernisme* i musikken, med flere komponister som tar avstand fra modernismen og søker etter nyskaping utenfor modernismens harde regler og strukturer. (Bø-Rygg 1982: 30) Samtidig er det flere komponister på denne tiden som viderefører den neoklassiske og neoromantiske tradisjonen i sine verker. (Grinde 1993: 287) Blant disse finner vi for eksempel Ragnar Söderlind, Ståle Kleiberg, og Terje Bjørklund. Mot nyere tid blir det mindre vanlig å omtale samtidskomponister som «internasjonalister», men begreper som «modernister» og «neoekspresjonisme» vs. «neoklassisisme» eller «nyvennlighet», er vanlige å lese om i debatter rundt den nye musikken. Nasjonalromantikkens monopol i norsk musikkliv har for lengst blitt en del av en fjern musikkhistorie, og de mest forbitrede konfliktene innad i kunstmusikkmiljøet begynner å oppstå mellom de på den «neoekspresjonistiske» siden og de «neoklassiske» eller «nyvennlige». Maren Ørstavik påpeker i sin masteroppgave «*Overraskende romantisk*»: *En fordypning i kritikken av Arne Nordheims musikk 1960-2011* (2013) at motsetningen som trekkes inn i musikkritikken etter krigen gradvis går fra å handle om nasjonalisme/internasjonalisme, til å handle om modernisme satt opp mot tradisjon, og hvorvidt komponister slutter seg til den ene eller den andre. Disse konfliktene fremstilles gjerne som skarpe og dramatiske, som for eksempel gjennom langvarige dialoger i form av svarinnlegg i flere utgaver av *Ballade*, selv om det i realiteten skjer mer stilblanding på begge sider av debatten fra 1970-tallet av. Allikevel er modernismen en såpass sentral del av samtidsmusikken, at mer tradisjonelt orienterte komponister lenge har følt seg marginaliserte. En av observasjonene i denne oppgaven er at holdningene til modernisme og tradisjon blant kritikere, komponister og andre ledende personer i miljøet, i de gradvis mer etablerte institusjonene som samtidsmusikk utvikles og produseres under, har endret seg i de siste 60 årene med tanke på grad av aksept, oppfatninger av hva som er relevant og interessant for vår tid, og hva som er «nyskapende».

Til en viss grad kan vi si at i perioden fra 50-tallet og til i dag har synet på samtidsmusikk gått fra å være nesten utelukkende en radikal publikumsfiendtlig bevegelse til å bli en del av

etablissementet. Komposisjonsstudiet på Norges musikkhøgskole har vært toneangivende for hvordan ny samtidsmusikk høres ut, helt fra stiftelsen i 1973 og til i dag. I en rekke biografier beskrives dens første komposisjonslærer – Finn Mortensen – som spesielt innflytelsesrik for en hel generasjon komponister, og det samme gjelder hans etterkommere i 1983 Olav Anton Thommessen og Lasse Thoresen. (Nesheim 2004: 394) To av komponistene skrevet om i denne oppgaven, John Persen og Alfred Janson, studerte begge under Finn Mortensen. Disse lærerne var alle modernistisk orientert, om i noe forskjellige underkategorier. I et lite land som Norge har altså Norges musikkhøgskole, plassert i hovedstaden der det meste av det norske kunstmusikklivet har oppholdt seg de siste tiårene, som første offentlige institusjon for høyere utdanning innen utøvende musikk, blitt en sentral og innflytelsesrik pådriver av det norske musikklivet. Dette forholdet mellom hvilken estetikk og musikksyn disse lærerne hadde, hva slags musikk deres elever etter hvert skriver i sine karrierer, og hvordan denne musikken omtales av kritikere og anmeldere som også er produkter av den klassiske musikkutdanningen i Norge, kan hjelpe oss å forstå noe av hvorfor det modernistiske uttrykket i musikken og idéen om dens posisjon og relevans har gått fra å møte motstand fra det etablerte musikklivet, til å utgjøre etablissementet selv, der mer konvensjonelle stilretninger ikke tilsynelatende oppnår den samme statusen som «samtidskunst». Institusjonaliseringen av det som i utgangspunktet var en eksperimentell og radikal bevegelse som raskt ble lagt «død» på papiret, har hatt langvarige konsekvenser for hva som blir tatt seriøst og opplevd som betydningsfullt.

2 1963: Ny Musikk og modernismens inntog i Norge

[Norske komponister] er moderate og for lite dristige. Det er vel Arne Nordheim og jeg som går lengst. Men da klaverkonserten min ble framført av Kjell Bækkelund i Aulaen i fjor høst fikk jeg høre at dette kunne da alle plaske seg gjennom. Det tror jeg nå ikke. Jeg kan i alle fall høre forskjellen. (Mortensen i Dag og Tid 1964)

I 1961 skriver komponisten Harald Sæverud et brev til sin venn Pauline Hall, formannen i Ny Musikk, der han melder seg ut av foreningen i respons til en konsert på Kunst- og Håndverksskolen i Oslo der den koreanske samtidskomponisten Nam June Paik fremførte flere av sine verk. Konserten inkluderte momenter som slips som ble klippet av, et klaver som ble obdusert, og erter som ble kastet på publikum. Sæverud reagerte så kraftig på hendelsen at han ikke kunne bli værende i foreningen lenger, og ordlegger seg på sterkt kritisk vis mot det som visstnok skulle være fremtiden for musikk i hans tid:

Dessverre må jeg be om å bli strøket som medlem av Ny Musikk. Jeg hadde håpet å gli ubemerket ut av foreningen ved å ikke betale kontingenten, men Deres siste brev viser at så lett går det ikke. Jeg har ingen interesse av «ironisk musikk», «fremskrittsmusikk» (hvor naivt!), «avansert musikk» (ja, hvilken veg?), og jeg tror ikke man når frem til ånd gjennom eksperimenter. Min selvrespekt forbyr meg å være med på noe som – vel å merke etter min mening – for størstedelen er tøv.

Andre får gjerne føle seg lykkelig i døgnets sensasjonsatmosfære, men ikke jeg.

(Det koreanske uhellet regner jeg selvfølgelig ikke med, selv om det jo var fornøydlig at det gikk utover akkurat Ny Musikk.)

Jeg beklager, men kan ikke finne annen løsning enn utmeldelse. (Sæverud, personlig kommunikasjon, 24. oktober 1961)

Sæverud var ikke alene om å reagere. Etter hvert som den musikalske modernismen og avant-garden inntok Norge, var det flere aktører i det som ellers var et konservativt og tradisjonsrettet musikkliv som talte imot utviklingen, og Paik-konserten ble debattert i flere år etterpå, langt utover den betydningen som formannen selv la i den. «I Ny Musikk har vi hatt to «skandalekonsertar» i den tid eg har vore med, den med Paik, og så svenske-konserten der det vart brukt papp-trompetar og papp-hattar,» uttaler daværende formann Finn Mortensen i 1964. «Men vi har hatt minst ti gonger fleire rett gode konsertar, og det er visst berre Ny Musikk og Filharmoniske som får fulle hus. Diverre er det skandalane som blir hugsa, og det er der farmomentet med «Paik-konsertar» er.» (Mortensen i Dag og Tid 1964) Ny Musikk, og i overført betydning samtidsmusikken, opplevde både store seire og voksesmerter i perioden etter krigen. I historien om hvordan samtidsmusikken over de siste tiårene har blitt en etablert og institusjonalisert del av norsk musikkliv, er Ny Musikk et åpenbart sted å begynne.

I dette kapitlet vil jeg se nærmere på hvordan den eurosentrisk modernismen fikk sitt fotfeste i norsk musikkliv på 50- og 60-tallet, hvordan denne utviklingen ble debattert i norske medier, og hvilken konsekvens dette fikk for musikklivet fremover. Av de sentrale pådriverne for denne utviklingen, var komponistene Pauline Hall, Arne Nordheim og Finn Mortensen, som alle opptrådte i ulike roller som styremedlemmer i Ny Musikk, kritikere, og lærere. Jeg vil se på hvordan den nye modernistiske bølgen til tider ble møtt med forakt eller forvirring av kritikere, publikum, og andre musikere, i en pågående diskusjon der modernitet og tradisjon stadig ble satt opp mot hverandre i media. Verket jeg har valgt å fokusere på er «Konsert for klaver og orkester» av Finn Mortensen, som ble urfremført i 1963 i Universitetets Aula til blandede reaksjoner fra kritikere. Hvordan ble modernismen oppfattet av det etablerte musikklivet, og hvilke argumenter ble brukt fra «tradisjons»-siden for å vurdere, eller nedvurdere det «nye» og «eksperimentelle»?

2.1 Musikalsk modernisme i Norge

Modernismen kom forholdsvis sent til Norge. Samtidig som atonal musikk fikk sin gradvise fremvekst i Østerrike og Tyskland i begynnelsen av 1900-tallet var musikklivet i Norge fortsatt orientert rundt en konservativ og nasjonalromantisk holdning, i arven etter Grieg og den kulturelle nasjonsbyggingen i slutten av 1800-tallet. Med unntak av et par enslige komponister, blant annet Fartein Valen, Arvid Kleven og Pauline Hall, var det få som var opptatt av den nye internasjonale musikken, helt frem til perioden etter andre verdenskrig.

I 1938 ble foreningen Ny Musikk, den norske seksjonen av ISCM (International Society for Contemporary Music), stiftet av komponist og musikkritiker Pauline Hall, men foreningen fikk ikke sitt oppsving før etter krigen. Foreningens formål var å fremme samtidsmusikk og bringe internasjonale impulser til det norske musikklivet. Ny Musikk representerte ikke bare det skandaløse og avant-gardistiske ved det internasjonale musikklivet, men det var kanskje det som fikk mest oppmerksomhet i media i denne perioden. Oslokonserten med Nam June Paik i 1961 ble et stort debattelement, og trekkes fortsatt frem som et betydelig moment i norsk musikkhistorie etter krigen. Men den største oppgaven til Ny Musikk, noen ganger formulert som en «plikt» av formannen Pauline Hall (Tonekunst og unoter! 1964), var å representere og formidle den nye musikken for et norsk publikum, både fra andre land og fra nordiske

komponister. Flere av Ny Musikk's konserter inkluderte verk fra de første internasjonale modernistene fra begynnelsen av 1900-tallet og utover, komponister som Schönberg, Berg, Webern, Bartók og Stravinsky. Gjennom konsertene kunne det norske publikummet for første gang stifte ordentlig bekjentskap med de musikalske strømningene i Europa fra den første halvdel av århundret, og utover. Oppfatningen var at Norge etter krigen var praktisk talt som et «lukket» musikalsk miljø – verker som tidligere hadde blitt etablert som standardverker ellers i Europa, var fortsatt ukjente i Norge, og at de etablerte institusjonene i det norske musikklivet gjorde lite for å endre på dette:

- Vi har fra barnsben vært opptatt av de nye tingene [Pauline Hall] har arbeidet for, vi ble orientert om det som foregår utenfor vårt hermetisk lukkede miljø, vi har fått kjennskap til tanker som har vært akseptert i den øvrige verden. Vi har akkurat fått et bevis på det: Schönbergs Fiolinkonsert som betraktes som et standardverk lanseres hos oss som en novitet. Den burde ha stått på Filharmoniskes program. I stedet står den på Ny Musikk's. (Arne Nordheim, sitert i Olden 07.09.63)

Ny Musikk, lite som det var, ble altså pådriveren for at det modernistiske og avant-gardistiske internasjonalt fikk spilletid i Norge. Samtidig florerte produksjonen av ny musikk her i landet, og flere og flere musikkanmeldere stilte seg positivt til modernistisk estetikk. Selv om et modernistisk estetisk uttrykk ikke var noe formelt krav for å bli inkludert i Ny Musikk's konsertserier (Dag og Tid 1964), var det for det meste utradisjonelle og atonale verker som ble satt på programmet, verker som tidligere ikke hadde blitt fremhevet av andre institusjoner i musikklivet. Med en moderat sum i statsstøtte og donasjoner fra interesserte parter (Dagbladet 1960), og flere og flere norske komponister som var interesserte i å skrive ny, modernistisk musikk, kunne Ny Musikk raskt sette opp omfattende konsertprogrammer hvert år. Pauline Hall beskrev denne utviklingen som en direkte konsekvens av at komponister ikke kunne ytre seg fritt under krigen, i et NRK-intervju med Haagen Ringnes i 1964:

Haagen Ringnes: - Er det stor forskjell på det musikalske klimaet i dag og for 25 år siden da Ny Musikk ble stiftet?

Pauline Hall: - Ja, voldsomt.

H.R. - På hvilken måte?

P.H. - For det første så er den musikalske produksjonen så intens i dag som den vel aldri har vært i vår tid. Og for det annet så er man jo kommet frem til ganske mange nye veier å nærme seg den musikalske komposisjonen på. Jeg tror at disse seks krigsårene da musikken simpelthen fikk satt en slags munnkurv på seg i flere land at det demmet opp

for den voldsomme trangen til produksjon, musikalsk produksjon, og at det er kommet som en eksplosjon etter krigen, alt det som har nådd oss i løpet av de siste ti år, kan jeg si. (Tonekunst og unoter! 1964)

Denne utviklingen gikk derimot ikke for seg problemfritt. Selv om moderne kunst av andre former innenfor billedkunsten og litteraturen fikk sine tilhengere, var ikke samtidsmusikken umiddelbart populær her i Norge, og måtte streve med å rettferdiggjøre seg selv overfor norsk media. I landet hadde vi allerede hatt en lang nasjonalromantisk tradisjon, og samtidsmusikken kom frem etter krigen som en motsetning til dette. Så sent som i 1963, 25 år etter at Ny Musikk ble stiftet, måtte Pauline Hall reflektere over hvorfor det fantes så mye motstand mot mer internasjonalt orientert ny musikk:

Hva er egentlig grunnen til den omfattende uviljen mot ny musikk? Det har jeg spekulert mye på. Vi ser at et stort publikum søker til utstillinger av modernister som Paul Klee og Tamayo, vi ser tilstrømningen til Munchmuseet, den er fantastisk. Folk ser også gjerne moderne teaterforestillinger, tenk bare på Brechts «Krittsirkelen», og moderne litteratur får da også noen små bein å gå på. Men når det gjelder musikk, skal det ikke være lov å gå videre, man får ikke lov til å vike av fra smørbrødvalsens dominant-tonika-system. Jeg vet ikke om det er fordi folk betrakter musikk som en slags form for salig bedøvelse, man må for alt i verden ikke bli uroet. Selvfølgelig forekommer slikt i alle land, men det har gjort seg særlig sterkt gjeldende hos oss fordi gjennomtrekken har vært så svak. Når folk synes de unge hos oss som sokner til en dristigere leir, tar for store jafs, skyldes det forholdene, vi har nemlig så mye å innhente. (Pauline Hall, sitert i Olden 1963)

Utover spørsmålet om estetikk var også fremføringspraksis et svært omdiskutert tema, spesielt når det gjaldt symfoniorkestrene. Etter hvert som komponistene utover 60-tallet begynte å ta i bruk mer eksperimentelle og ukonvensjonelle spilleteknikker ble dette møtt med til tider svært stor motstand hos orkestrene. I 1968 ble en konsert som skulle ta sted i Filharmonien med verk av den polske komponisten Henryk Górecki og nordmannen Sigurd Berge avlyst, fordi musikerne i orkesteret mente at verkene stilte urimelige krav til ukonvensjonelle teknikker de ikke var skolert i. Teknikkene inkluderte banking på instrumentene, synging, og klapping med hendene, elementer som over tiårene har blitt mer og mer vanlige og aksepterte i samtidsmusikk. De tok også avstand fra elementer av aleatorikk i Góreckis verk, der de nøyaktige tonene ikke alltid var spesifisert i notene, og skulle være opp til tilfeldighetene.

Jon Brodal, 1. konsertmester i Filharmonien fra 1965 til 1977, stilte opp på NRK-programmet «Aktuell debatt» noen uker etter at konserten ble avlyst, for å argumentere orkesterets side av saken. I flere av argumentene kommer det frem en mer tradisjonsrettet holdning som beskrives som uforenelig med den nye musikken:

Jeg synes at i dette verket, og i verk av lignende karakter som dette, så har man ikke bare utvidet rammen, men man har sprengt rammen. Man har altså på en måte slengt fra seg alle de tradisjonelle verdiene man hadde, og har startet på bar bunn med noe som er noe nytt. Og det mener jeg er et viktig argument for at det bør tas vare på av andre media enn et symfoniorkester. (Aktuell debatt 1968, 07:30 – 07:57)

Videre argumenterer han også at det er for han og andre skolerte musikere umulig å vurdere kvaliteten på et nytt verk i en modernistisk stil, og også derfor umulig å spille verkene med den samme følelsesmessige innlevelsen og menneskeligheten som mer tradisjonelle verk tillater. Selv om han innrømmer at dette har vært et langvarig psykososialt problem med orkestertradisjonen, at hver musiker reduseres til en liten del av en større helhet med manglende selvbestemte muligheter, blir dette satt på spissen når det gjelder nye modernistiske verk. (27:32 – 29:55) I tillegg blir det lagt frem at det å dra buen over en fiolin på en måte som ikke er tradisjonelt intendert også kan påføre instrumentet fysisk skade, på samme måte som en dårlig amatør kan «ruinere» en Stradivarius hvis de «gnir på den på lørdagskveldene». (12:05)

Av de norske komponistene som ble oppfattet som mest radikale var Finn Mortensen, styremedlem (og senere formann) i Ny Musikk og tidligere komposisjonselev under Klaus Egge. Mortensen var innom flere stilretninger over 50- og 60-tallet, blant annet tolvtoneteknikk, aleatorikk og serialisme, og karakteriseres gjerne som en av de mest modernistiske komponistene i denne perioden. (Guldbrandsen 2012: 299) Som en av de mest sentrale og omdiskuterte komponistene i denne perioden, ønsker jeg å se nærmere å resepsjonen for et av hans orkesterverk fra 60-tallet, «Konsert for Klaver og Orkester».

2.2 Omtalene

For å se på hvordan diskusjonen rundt modernisme og tradisjon gikk for seg i den norske pressen, vil jeg ta et nærmere blikk på omtalene av et av Finn Mortensens få orkesterverk, «Konsert for Klaver og Orkester». Verket ble uroppført under en Ny Musikk-konsert i Oslo 11.

september 1963, som en del av konsertpianisten Kjell Bækkelunds 25-årsjubileum. Jeg har funnet frem fire anmeldelser av konserten fra fire forskjellige kritikere, to av dem med en større begeistring og forståelse for modernistisk musikk enn de andre. Konserten ble satt opp i Universitetets Aula og var dirigert av Hans Schwieger.

Klaverkonserten fikk blandede omtaler i den norske pressen etter udfremførelsen. Selv om omtalene er få, er det viet mer spalteplass til dem enn jeg har observert av senere avisomtaler i de samme avisene. Dermed er noen av dem svært omfattende og detaljerte. De mer positive anmeldelsene kommer fra Klaus Egge og Pauline Hall, som jobbet som anmeldere i Arbeiderbladet og Dagbladet respektivt, og som også var profilerte komponister med en viss tilknytning til Mortensen. I denne perioden jobbet også Mortensen som musikkarbeider i Dagbladet ved siden av Hall. Egge hadde tidligere vært Mortensens komposisjonslærer under krigen, og Hall hadde jobbet sammen med Mortensen i Ny Musikk's styre. I tillegg til å være positive til Mortensens verk, er disse anmeldelsene også mer detaljerte og teknisk beskrivende enn de andre. Dette kan være fordi Egge og Hall, som komponister selv, hadde mer komposisjonsteknisk kompetanse enn de andre to anmelderne, slik at dette ble mer vektlagt i deres omtaler. I tillegg er de mer positivt innstilte til modernistisk musikk. Først ut er Klaus Egge sin omtale i Arbeiderbladet.

Egge legger spesielt vekt på jubilaranten Bækkelunds tekniske ferdigheter som pianist og kommenterer Mortensens kompositoriske orientering mot tolvtonedisiplinen, og bruker til og med begrepet «legning» når han beskriver dette, som om denne orienteringen er noe iboende i Mortensens person:

Uroppførelsen av Finn Mortensens konsert for klaver og orkester op. 25, ble en forfriskende prøve på Bækkelunds enorme tekniske ferdighetsregister og utrolige tøyling av vriene pianistiske utførelsesproblemer på klaviaturet. Mortensen er av kompositorisk legning en alvorlig arbeidende fermatiker i tolvtonedisiplinen. Her i dette verket er det imidlertid ikke tematisk utvikling. Komponisten sier: «Tilhøreren må derfor utelukkende orientere seg i spenningen mellom klang, tone og pause».

Vi får også høre at Mortensen visstnok har sagt noen ord på konserten om hensikten med verket, som også kommer igjen i ulik grad i de andre omtalene. Av det Egge peker ut, er et

verket ikke har noen tematisk utvikling, og at «spenningen mellom klang, tone og pause» er derfor spesielt viktig.

Hovedparten av anmeldelsen dreier seg om de tekniske detaljene ved verket, hvordan verket er strukturert og hvilke kompositoriske midler som brukes. Egge peker ut hvordan de fem tolvtoneakkordene er satt opp, og hvilket preg disse får (støy) når de spilles av et fullt orkester:

Han stiller opp fem tolvtoneakkorder hvorav en klangsøyle på 12 toner i kvarttonesprang loddrett og en på 12 i kvintsprang. Nå vet Mortensen også at slike akkordlass ikke utløser det en vanlig mener med tolvtonenfunksjon når slike akkorder instrumenteres i orkester. Det blir ikke artikulert overklang, men et brus av karakteren støy. En måtte, som i elektronisk musikk bruke sinustoner for å artikulere, men han setter også sjokklangene i avveksling med hvilepauser med dempede etterklanger og lager fortynnede klangsvev som klaveret drysser flimrende figurasjoner over.

Egge viser også forøvrig en nærmere kjennskap til den historiske konteksten til de teknikkene Mortensen tar i bruk, og refererer til komponister som har brukt disse tidligere. Dette setter verket i en tydeligere historisk sammenheng enn det de andre anmeldelsene ikke helt klarer, muligens på grunn av manglende interesse for det mer modernistiske feltet. Egge legger derimot merke til de spesifikke teknikkene som brukes, og hvor disse kommer fra, og det fører tydeligvis til en større begeistring for verket enn hos de andre anmelderne:

Dessuten bruker han «tonecluster» (toneklaser). Pianisten slår disse ned med albuen. Det var amerikaneren Henry Cowell som i 1920 alene første gang brukte dette. (Geirr Tveitt har nyttet metoden i «Haringøl»). Mortensen smeller opp klaveret i skiftende klangflater mot orkestret, og sjatterer også med sarte farger. Et forfriskende eksperimentelt steg på veien, som Mortensen med klar vilje og plan har organisert, men som ikke er i og for seg en uttrykksform han vil bli stående ved, tror jeg.

Mortensens kompositoriske «plan» nevnes også i avslutningen av omtalen, samt et uttrykk for begeistring over resultatet fra Egges side, både for komponisten og for utøverne:

En viss slitasje oppsto i bruken av effektene. Men det hele var et heidundrende forsøk på noe spontant formende toneforløp uten formale stengsler. Sprakende turnert av Bækkelund og dirigent og orkester hev på «køl» det de kunne. Men: Det er også noe alvorlig bak disse Mortensen-tonene: Alt har plan og mening for seinere bruk. Publikum klappet friskt og komponisten ble hyldet sammen med solisten. (Egge 1963)

Pauline Hall åpner sin anmeldelse i Dagbladet med å legge frem sin egen interesse i verket, langt utover det som ellers stod på programmet, som hun omtaler som «gammelmodig». Helt

fra begynnelsen av kan vi se at hun ikke skjuler sin begeistring for hverken Mortensen eller det verket som ble fremført den kvelden:

Konserten i Lille Abonnement i går, sesongens første, fikk sin særlige interesse (i hvert fall for meg) ved uroppførelsen av Finn Mortensens Klaverkonsert. Den var riktignok anbrakt i lett gammelmodige omgivelser (Haydn og Glazunov), men den ville ha hevdet seg i langt farligere naboskap.

Ikke overraskende velger Hall å skrive litt om Mortensens bakgrunn som komponist, som en av hans nærmeste kollegaer i de tidlige årene:

Som komponist har Finn Mortensen gjennomgått en rik utvikling i de seineste år, han har ikke bare åpent sinn for tidens musikalske drift, han er selv besjelet av den. Og selv om han i det foreliggende tilfelle har begitt seg inn i et annet område og nytter andre og mer fast formende midler enn for eksempel en Ligeti, så søker også Finn Mortensen uttrykk for sine musikalske hensikter gjennom klang, farger og dynamikk.

Likt Klaus Egge opererer Hall med en omfattende internasjonal referansepalett i sine anmeldelser, og bringer inn den ungarske komponisten Ligeti i en sammenligning til Mortensens egne kompositoriske utvikling. Det er også noe dypt personlig og nærmest ærverdig i måten dette fremstilles på av Hall, når hun skriver at Mortensen «ikke bare har åpent sinn for tidens musikalske drift, han er selv *besjelet av den*». Tonen er altså satt for hva slags mann vi har å gjøre med, en som er sjelelig tilknyttet søken etter det nye i tidens musikk.

Videre fortsetter hun på lignende måte som Egge, ved at hovedparten av anmeldelsen dreier seg om de tekniske detaljene ved verket. I denne delen viser hun spesiell begeistring for hvordan musikerne har håndtert de tekniske kravene som verket stiller. Språket hun bruker er noe mer billedlig og med en viss grad av lidenskap enn Egge, fraser som «stadig skiftende konstellasjoner av klang», beskrivelsen av utøvernes oppgave som ikke bare krever tekniske ferdigheter, men også «mot og temperament». I Halls omtale er det tydelig å se at Ny Musikk grunnlegger har en helt spesiell kjærlighet til den musikalske sfæren Mortensen befinner seg i, og dermed er i stand til å skrive såpass utfyllende om verket som hun gjør:

Klaverkonserten er a-tematisk, her er det ingen vanlig og åpenbar tematikk som leder til bekjentskap med verket, men de orkestrale tutti står som klart av grensende klangsøyler, og de stadig skiftende konstellasjoner av klang i klaver og orkester og i samvirket mellom dem, får fasthet i strukturen takket være den dodekafone kjernen. Særlig i siste tredjedel av verket oppnår komponisten fascinerende klanglige virkninger. Og en må beundre den

måten han rent teknisk har formet klaverpartiet på, og slik han plasserer den mot orkestret. Konserten stiller store krav til eksekutørene, ikke minst til solisten, hvis oppgave forutsetter helt overlegen teknikk, musikalsk tydningsevne, mot, temperament. Kjell Bækkelund løste den på glimrende vis, I det hele tatt står den nye musikken og Ny Musikk i stor gjeld til Kjell Bækkelund for enestående innsats og godvilje. Han har en sjelden evne til å trenge inn i stoffet og finne den riktige foredragsform, den riktige stil når det gjelder musikk av vår tid. Fullt så mye hell har han ikke hatt i forsøkene på å erobre romantikkens skanse, den lar seg nemlig ikke ta med storm, den må lokkes til overgivelse... (Hall 1963)

Anmelderne i Nationen og Aftenposten, Jos Norborg og Dag Winding Sørensen, stiller seg noe mer skeptisk til verket. I diskusjonen om det moderne versus det tradisjonelle i musikken etter krigen, har Sørensen og Norborg som anmeldere ofte falt på siden til det tradisjonelle, i motsetning til Hall og Egge. Dette kommer noe til uttrykk også i anmeldelsene av klaverkonserten til Mortensen.

I Nationen stiller Norborg seg i utgangspunktet positivt til det han har hørt, og omtaler det som «noe av det mest interessante undertegnede har hørt av ham»:

Tilbake står omtalen av den norske uroppførelse. Den er skrevet av formannen i Ny Musikk, som tidligere har lagt for dagen avgjort begavelse innenfor sitt ekstremt begrensede felt innenfor musikkens verden. Hans klaverkonsert er på mange måter noe av det mest interessante undertegnede har hørt av ham. Han har sans for klanger, rytmikk og effektiv pauseteknikk. I denne konserten merker en også komponistens betydelige evne til å skape klanglige kontrastvirkninger, hvor det dog kunne være vanskelig å skilne mellom affekt og effekt.

Allikevel lar han seg ikke bare imponere. Han er kritisk til Mortensens synspunkt om hvordan verket plasseres i en musikkhistorisk sammenheng, og kjøper ikke forklaringen om nye klanglige idealer som visstnok skal ha blitt forent med en klassisk formverden. Selv om Mortensen har et godt grep om håndverket som komponist, oppfatter ikke Norborg den idealistiske idéen som vellykket, og kaller det hele «en tragisk opplevelse»:

Komponisten forsøker, ifølge programbladet, «å omplante de nye klanglige og kompositoriske idealer i en klassisk formverden». Etter en gangs høring må det for det første innrømmes at det er ytterst vanskelig å fatte hvor i den klassiske formverden Mortensens klanger skal plasseres. Og dernest synes det heldigvis for pretensiosløst om disse nye klanger å tale om idealer. Hvor mye godt man ellers måtte kunne si om klaverkonserten som komposisjonsmessig håndverk, var den for undertegnede noe av en tragisk opplevelse sett i kunst- og kulturistisk sammenheng. (Norborg 1963)

Dag Winding Sørensen i Aftenposten henger seg også opp i det som komponisten sier selv om idéen bak verket, på samme måte som Norborg. Han bruker også flere sitater fra Mortensen når han skal beskrive de tekniske detaljene ved verket, i stedet for å supplere med egne observasjoner. Dette kan tyde på at Sørensen enten ikke synes de tekniske detaljene er så viktige (som er usannsynlig av en musikkritiker på denne tiden), eller at han slett ikke har den samme graden av kjennskap og kompetanse i denne stilen som Egge og Hall har:

Komponisten søker her (efter hans egne ord) «å omplante de nye klanglige og kompositoriske idealer i en klassisk formverden», dog: «Her er intet tema med utvikling». Konserten bygger på «fem tolvtoneakkorder som er stilt opp etter serielle prinsipper». Resultatet røbet ved dette første møte ikke meget mer enn de unge banebryteres sedvanlige ensidige interesse for klangvirkninger, som nettopp under tolvtonemekanikken får et underlig upersonlig, gammelmodig preg.

Utover det som komponisten sier selv om sine egne teknikker, er Sørensen mer opptatt av å beskrive det følelsesmessige preget som verket gir ham – upersonlig, og gammelmodig. Videre gir Sørensen antydning til at han fant det vanskelig å vurdere om musikerne egentlig spilte de riktige frekvensene eller ikke, og ser ikke sammenhengen i det hele som Mortensen antyder til. Den «planen og meningen» som Klaus Egge fikk et helt klart bilde av i sin anmeldelse er ikke å finne her:

Kanskje vil man senere kunne få fatt i en sammenheng — i går virket den i hvert fall fullstendig splintret. Både dirigent og solist slapp frekvensene løs — og formodentlig de riktige — under en konsentrasjon som var oppgaven verdig, og de ble, sammen med komponisten, hyldet etter fortjeneste. (Sørensen 1963)

Som sagt så er anmeldelsene blandede i innstillingen til Mortensens musikk, og vi kan se antydninger til to sider av saken – den mer modernistisk rettede med internasjonale referanser og omfattende kunnskap om nyere komposisjonsteknikker, og den som heller er mer forvirret over hva stykket er ment å formidle og om det formidler dette på en kunstnerisk god måte. De to vesentlige uenighetene her dreier seg om verkets følelsesmessige karakter, og den historiske sammenhengen som Mortensen selv formidler verbalt under konserten. Sørensen oppfatter verket som «gammelmodig og upersonlig», mens de mer modernistisk orienterte Hall og Egge viser tydelig at de fikk et overveldende positivt inntrykk av verket. Spørsmålet om hvordan man vurderer kvaliteten på modernistisk musikk er ett som er gjennomgående i debatten rundt musikk på denne tiden, og som er et spørsmål Ny Musikk

også stadig måtte svare på under disse tiårene. (Olden 1963) Midten av 60-tallet markerte en vending vekk fra de rigide strukturene fra den tidlige musikalske modernismen og inn i en mer mangfoldig og eksperimentell retning, men estetikken og teknikken, det som er atonalt og formmessig og teknisk ukonvensjonelt, ble fortsatt omdiskutert blant etablerte kritikere og musikere. Her kan vi se et eksempel på hvordan denne motsetningen preget anmeldelsene av nye verk på denne tiden. Det er tydelig at de mer tradisjonelt orienterte Norborg og Sørensen sliter med å sette seg fullt inn i verket i samme grad som Hall og Egge.

I og med at musikklivet i Norge var såpass lite på denne tiden, var ofte kritikere selv også komponister eller utøvere, og spørsmålet om dette var et gode for kvaliteten på både kritikken og på komposisjonene. Utover tiårene ble det også et spørsmål om det i det hele tatt var mulig for de fleste å leve som komponist uten å måtte ha andre jobber ved siden av. Hall, som hadde jobbet både som kritiker og komponist siden mellomkrigstiden, var skeptisk til at dette ofte var realiteten for mange komponister:

P. H.: - Jeg mener en komponist bør ha så gode kår at han ikke behøver å arbeide som musikkanmelder. Kritikkk bør være et yrke. Kritikeren bør være frigjort fra miljøet.

Arne Nordheim: - Jeg tror en komponist er best skikket til det arbeid fordi han har det skapte verk foran seg som et ideal. (Olden 1963)

I motsetning til Hall mente kollegaene Mortensen og Arne Nordheim at dette i utgangspunktet ikke var et problem, og at det kunne styrke ens evne som komponist å bruke tiden sin på å anmelde andre verk også:

Finn Mortensen: - Det kan være godt å stimulere hjernen sin på andres verker.

P. H.: - Man blir slukt av dette arbeidet og i årenes løp blir man så kritisk også overfor seg selv at det kan føre en inn i konflikter.

Finn Mortensen: - Det å vurdere andres arbeid skjerper ens dømmekraft.

P. H.: - Jeg for min del har funnet utløsning i å skrive teatermusikk. Der har jeg følt meg friere.

Finn Mortensen: - Jeg har ikke hatt noen vanskeligheter med dette . . .

Arne Nordheim: - Ikke jeg heller.

P. H.: - Bare vent til dere har holdt på noen år! (Olden 1963)

En mulig konsekvens av at flere og flere kritikere også var komponister var at selve kritikkene ofte ble veldig fokuserte på de tekniske detaljene, til den grad at det til tider virket utilgjengelig for et vanlig publikum. Dette ser vi spesielt i Hall og Egges kritikker, i motsetning til Sørensen og Norborg, som er mindre detaljerte og inneholder mindre tekniske observasjoner fra deres egne oppfatning. Dette fokuset på en mer «objektiv» analyse av musikken som en del av kritikken kan også ha spor i den rådende positivistiske holdningen i vitenskapen, som også har sin innflytelse på modernismen som kunstretning. Selv om anmelderne i dette tilfellet ikke skjuler sin subjektive mening, er mange av ordene som blir brukt viet til å beskrive det musikalske innholdet og handlingsforløpet. At kritikere visstnok brukte vanskelige tekniske ord ble også offer for kritikk i denne perioden, noe Pauline Hall også måtte forsvare på fjernsyn:

Haagen Ringnes: - Når vi nå snakker om kritikere. Det har ofte ergret meg, og vel også andre, at musikkritikere når de skriver om musikk ikke kan skrive i vanlige ord og vendinger, de må bruke fryktelig vanskelige uttrykk som ofte gjøre den nye musikken enda vanskeligere tilgjengelig for folk som gjerne vil sette seg inn i det. Er det strengt tatt nødvendig?

P.H.: - Ja, det kan De nok har rett i det. Det er vanskelig å skrive om ny musikk, men man må jo forsøke å nærme seg det publikum man gjerne vil nå ved å skrive så enkelt som det går an, i alle fall i en avis. En annen ting er jo i et musikkblad, der kan man jo bruke de fagord man vil. Men i en avis tror jeg nok man når lengst ved å skrive enkelt, og forsøke på den måten å nå frem til forståelsen hos publikum. (Tonekunst og unoter! 1964)

2.3 Oppsummering

Den musikalske avantgarden fikk et kort og intenst gjennombrudd i Norge i 50- og 60-årene, men ikke uten ringvirkninger for de kommende tiårene i norske musikkliv. 60-årene var preget av noen få skandaler og heftige motargumenter som styret i Ny Musikk stadig måtte stille opp for å debattere i media, til tross for at de aller fleste konsertene som Ny Musikk arrangerte gikk forholdsvis stille for seg. Med et respektabelt antall abonnenter og statlig støtte, og en flom av nye komponister som ble inspirert av den nye internasjonale bølgen, kunne Ny Musikk vokse raskt og opprettholde omfattende programmer år etter år.

Mens konflikten mellom det nasjonale og det internasjonale i musikken ble til en viss grad satt til side, ble på denne tiden motsetningen mellom tradisjon og modernitet spesielt tydelig i

måten den offentlige diskusjonen rundt musikk artet seg. I flere av omtalene, argumentene og kritikken som er diskutert i dette kapitlet er det ikke det internasjonale aspektet som trekkes frem som spesielt kritikkverdige, men heller ukonvensjonelle teknikker, eksperimentering og en forsøkt omstilling av hva som kunne vurderes som musikk – en retning som riktignok var inspirert av modernistiske retninger i Europa, men som norske komponister også fullt og helt kastet seg inn i selv. Musikere som hadde blitt skolert innenfor tradisjonell fremføringspraksis kunne ikke relatere seg til den nye musikken, og kritikere som ikke hadde noen interesse eller kunnskap om modernistisk musikk fikk store utfordringer i hvordan man kunne vurdere kvaliteten når man ikke lenger var innenfor de tradisjonelle rammene, mens de som *var* interesserte ble anklaget for å bruke for vanskelig språk for den gjengse musikkinteresserte. Selv om Mortensen i ettertid gjerne har blitt karakterisert som internasjonalist fremfor modernist, blant annet av Mortensen-forsker Elef Nesheim (2012), er det det moderne og «nye» som blir objekt for kritikk – eller tidvis hyllest – i de omtalene vi har sett på i dette kapitlet.

I 1973 ble Norges musikkhøgskole stiftet, og Finn Mortensen ble landets første professor i komposisjon, hvor han ble værende frem til sin død i 1983. Som eneste statlige institusjon for høyere utdanning i musikk, ble Mortensen toneangivende for en generasjon norske komponister, blant annet Alfred Janson, John Persen, Synne Skouen, Rolf Wallin, Asbjørn Schaathun, og mange flere. Selv om et høydepunkt for modernismen allerede var forbi, levde ånden som Mortensen var «besjelet av» videre i det norske musikklivet de kommende årene. I neste kapittel vil jeg ta for meg én av de komponistene som denne ånden levde videre i, nemlig hans student John Persen.

3 1977: En «internasjonalistisk» same i Oslo Konserthus

Etter min oppfatning er enhver handling, aktiv eller passiv, en politisk handling. (Persen sitert i HHR. 1976)

John Persen (f. 1941) vokste opp på et lite gårdsbruk i Porsanger som det niende barnet av samisk-språklige foreldre, et læstadiansk hjem der radiolytting var «syndig» og bedehuset var den lille kilden til musikkopplevelser man hadde tilgang til. I 1961 snek Persen seg ut med en radio og hørte en sending fra samtidsmusikkfestivalen i Warszawa, hans første møte med et modernistisk stiluttrykk i musikk. (Engeset 1991) Til tross for at denne opplevelsen satte de første spirene i Persens drøm om å bli komponist, skulle ikke den drømmen få noe forgang før syv år senere, etter en fullført agronomutdanning fra Landbrukshøgskolen og en kortfattet lærerkarriere i Finnmark. I 1968 reiste Persen til Oslo (eller som han selv kalte det, «til Norge» (Borchgrevink 2001)), hvor han begynte å studere musikk ved musikkonservatoriet og ble etter hvert en del av bevegelsen av studenter og lærere som aksjonerte for en offentlig utdanning for musikk på høyere nivå, noe som resulterte i stiftelsen av Norges musikkhøgskole i 1973. Han fullførte komposisjonsstudiene ved musikkhøgskolen med Finn Mortensen som lærer, og jobbet primært som komponist fra 1974 av. Slik begynte Persens karriere både som komponist og som aktivist i det norske kulturlivet.

I 1977 sto det nye konserthuset i Oslo ferdig, og Persen sto på Oslo-Filharmoniens åpningsprogram med orkesterverket «ČSV», ved siden av flere andre norske verk. Tittelen var samisk og sto blant annet for «Vis Samisk Ånd». Et av de mest overraskende øyeblikkene i verket var at det endte med to pistolskudd i finalen, noe som fortsatt blir skrevet om som et sjokkerende og betydelig høydepunkt i Persens karriere som komponist. «ČSV» er et tydelig modernistisk verk, en etterlevning av Persens møte med samtidsmusikken fra Warsawa og hans komposisjonsutdanning under Finn Mortensen. Derimot skiller verket seg klart fra Mortensens egne tilnærming til musikken, i at det er så sterkt knyttet tematisk til et problem i det daværende samfunnet og i Norges historie, og komponistens egne kulturelle og politiske bakgrunn. I dette kapitlet kommer jeg til å se på de omstendighetene som gjorde dette verket betydelig i en politisk forstand, hvordan stilidiomet som Persen operer i påvirker tolkningen av verket, og hvordan det ble mottatt av norske musikkritikere etter det ble uroppført.

3.1 Intensjon og mening i Persens musikk

I et intervju med Adresseavisen i 1977 forklarer Persen at han er glad for å ikke ha vokst opp med den klassiske musikktradisjonen, og at dette tillater ham å fullt «verdsette dens kvaliteter»:

Det er slett ikke sant at samene har en fattig musikktradisjon. Det jeg er glad for, er at jeg ikke kom for tidlig i kontakt med den klassiske vesterlandske musikktradisjon – også av nyere årganger, slik at jeg kunne stå friere i forhold til den. Det faktiske forhold er jo at mange som vokser opp med denne tradisjonen heller ikke fullt ut forstår å verdsette dens kvaliteter, det hele er blitt for vanemessig.

(...)

Jeg tror ikke at den samiske musikktradisjonen kan forenes med noen av de tradisjonelle vestlige musikkformer. De er egentlig knappe, konsise formler, i slekt med østerlandske fenomener som raga og maquam i prinsippet. (JADA. 1977)

Som komponist ønsket ikke Persen å legge føringer på hvordan lyttere skulle høre på musikken eller hvordan de skulle tolke den, verken gjennom titler eller programerklæringer. Selv om Persen selv var politisk aktiv i rollen som samfunnsdebattant, og at hans politiske meninger var fullt tilgjengelige for den norske befolkning gjennom de flere intervjuer som ble publisert i norske aviser, ga han uttrykk for at intensjonen eller bakgrunnen for musikken ikke skulle forklares eller gjøres eksplisitt av ham overfor tilhørerne på noen som helst måte. I et intervju med Adresseavisen sier han: «Titler er oftest en uting. Enten må den være midt i blinken eller så bør den sløyfes, altfor ofte låser den lytteren til altfor fikse idéer så de ikke hører musikken som musikk.» (JADA. 1977) Opp til dette tidspunktet i Persens karriere hadde titlene på mange av de mest kjente verkene hans nokså anonyme ordvalg, som «Orkesterverk 2», «Et norsk verk», eller «Stykket har ingen tittel». I et intervju med Bergens Tidende i 1976 ble han konfrontert med at arbeidstittelen til «Orkesterverk 2» kunne tolkes som provoserende, men Persen insisterte på at denne tittelen bare var en privatsak for hans egne fornøyelse. Intensjonen bak verket ville han ikke forklare i verkets tekst selv, men han gir oss et lite innblikk når intervjueren begynner å spørre om Persens eget politiske syn. Han forklarer også nærmere hvor han stiller seg når det gjelder å skrive musikk som er implisitt politisk, fremfor eksplisitt:

- **Jeg vil helst at publikum skal lytte til musikken på helt fritt grunnlag, uten forhåndsantydninger i noen som helst retning.** (Min utheving, H.E.) Slike programerklæringer bare binder tilhørerne, og hindrer en individuell opplevelse. Jeg hører at dirigenten Alun Francis har karakterisert verket som kaldt, nakent og brutalt, og

han har da oppfattet stemningen helt rett – uten å vite noe om bakgrunnen for verket.
(...)

- Er «Orkesterverk 2» å betrakte som et angrep på kapitalismen?
- **Ikke direkte, for man kan ikke skildre en årsakssammenheng i toner.** (Min utheving, H.E.) Verket gjør gjennom sin karakter oppmerksom på et problem og – håper jeg – forsterker opplevelsen av det. **Jeg har ment å skjerpe tilhørerne overfor det som var fjernsynsballettens emne.** (Min utheving, H.E.) Hvordan hver enkelt tilhører reagerer ut fra det utgangspunkt jeg gir vedkommende, er selvfølgelig en helt annen sak. (HHR. 1976)

Fjernsynsballetten som Persen referer til, er «Uteliggeren Nils Anders» fra 1974, som «Orkesterverk 2» opprinnelig ble skrevet for. Overskriften for artikkelen dette intervjuet kommer fra er «Musikk kan forsterke opplevelsen av sosiale problemer», men nøkkelordet i denne setningen ser ut til å være «*kan*» fra Persens ståsted. Han er tydelig på at det rett og slett ikke er *mulig* å skildre en årsakssammenheng i toner. Intensjonen bak verket er klart for komponisten selv, men om publikum klarer å oppfatte dette ut i fra den informasjonen de får, er ikke noe Persen ønsket å kontrollere. «Orkesterverk 2» ble uroppført i Harmonien i 1976, to år etter «Uteliggeren Nils Anders» ble sendt på fjernsyn. Om man som publikum ikke var klar over forbindelsen mellom de to verkene, ville man heller ikke ha klart å oppfatte dette gjennom musikken alene. En forståelse av hva Persen spesifikt ønsker å belyse eller forsterke er avhengig av informasjon som finnes utenfor verket selv, som man selv er nødt til å oppsøke av egen nysgjerrighet.

3.2 «Vis Samisk Ånd!» - «ČSV» som verk og politisk bevegelse

Etter arbeidet i Kunstneraksjonen -74, NyMusikk og stiftelsen av Musikkhøgskolen var Persen allerede en kjent figur i norsk musikkliv da han i 1976 ble den ene av to vinnere av komposisjonskonkurransen satt opp i forbindelse med åpningen av det nye konserthuset i Oslo. Juryen, som besto av Olav Anton Thommessen, Harald Herresthal, Robert Levin, Øivind Fjeldstad og Eskil Hemberg, bevilget Persen en premie på 20 000 kroner for verket som da het «Emblem», men som senere fikk tittelen «ČSV». For fullt å forstå den samfunnsmessige konteksten av verket, vil jeg bruke noen ord på å redegjøre for hva den samiske ČSV-bevegelsen i Norge på 70-tallet handlet om.

For de fleste nordmenn kan tittelen «ČSV» virke enten intetsigende eller kryptisk, og flere så ut til å føle et preg av mystisisme over det hele, gitt ut i fra hvordan noen norske aviser

kommenterte tittelen. Det noen hadde fått med seg, er at bokstavene «ČSV» hadde en viss betydning for samene på denne tiden, og at det sto for noe sånt som «Våg å vise at du er same». I realiteten kunne «ČSV» stå for flere fraser – blant annet «Čajeheakkut Sami Vuonja» («Vis Samisk Ånd»), «Čákkejekket Sámiid Vuitu» («Samle samene til seier»), eller «Čállet Sámi Verddet» («Skriv samiske venner»). «Våg å vise at du er same» var derimot den betydningen det norske konsertpublikummet ble mest kjent med gjennom Persens verk. Forkortelsen hadde en sterk tilknytning til den samepolitiske utviklingen på 70- og 80-tallet, en utvikling som gikk i en mer radikal retning delvis inspirert av urbefolkningen i USA og Canada. I stedet for å skjule sin samiske identitet i frykt av å bli diskriminert eller definert ut i fra feilaktige og ondsinnede stereotyper, handlet ČSV om å vise samisk mangfoldighet og stolthet, og kjempe mot undertrykkende krefter i det norske samfunnet. Denne utviklingen kom som et motsvar på en lengre periode med fornorskning av samisk tilværelse, blant annet at samiske barn var nødt til å snakke norsk på skolen selv om de bare snakket samisk hjemme med familien, som etter hvert skapte rifter i tilknytningen til barnas egne kultur, og vanskeligstilte flere som slet med å lære seg språket, noe Persen selv opplevde i sin egen skoletid. (Rostad og Thomassen 1979)

ČSV-bevegelsen gikk ikke ubemerket av norske myndigheter. I arkivene til politiets overvåkningstjeneste kan man finne kommentarer som viser at visse sirkler i bevegelsen ble ansett som potensielt farlige og destruktive, og at det var bekymring for at samene planla å starte en geriljakrig mot Norge med våpenstøtte fra Sovjetunionen, for å danne en egen samisk stat. (Fjellheim 2001)

Orkesterverket «ČSV» ble altså skrevet i en kontekst av samisk bevisstgjørelse og radikaliserings, og økende overvåkning av en stat som i frykt for krig så denne utviklingen som en potensiell voldelig trussel. Med Persens holdning om at en tittel enten bør være treffende eller sløyfes, er det vanskelig å ikke koble verket direkte opp mot den politiske bevegelsen som tittelen refererer til. I lys av dette er det lett å få en mer spesifikk og mørk assosiasjon når man hører de to pistolskuddene i finalen. Dette er et verk med en politisk tittel som avslutter med antydning til et voldelig utbrudd – og det skulle fremføres som en av prisvinnerne den første kvelden Oslos konserthus sto åpent, foran 1500 spesielt inviterte tilhørere, deriblant kongen selv.

3.3 Omtalene

Hva ble så utfallet av dette? Når man først er bevisst på «ČSV» sin betydning for den samiske bevisstgjøringen i Norge på denne tiden, og med Persens egne kulturelle og politiske bakgrunn, er det vanskelig for en lytter i dag å ikke tolke verket «ČSV» som en politisk uttrykkelse kommunisert gjennom musikk. Allikevel er ikke konklusjonen så enkel. Persen valgte selv å ikke forklare intensjonen bak verket for verken publikum eller presse, annet enn å si at tittelen er samisk. (Henriksen 1977) For lyttere og kritikere som ikke er kjent med den samiske bevegelsen i Norge på denne tiden, eller som ikke er en del av den selv, vil tittelen ikke legge noen spesielle føringer på hvordan de lytter til verket. Som vi har sett tidligere er dette noe som Persen helst ikke ønsket å gjøre generelt i sin rolle som komponist. Derimot er det opp til lytteren selv å lytte fritt og gjøre seg opp sin egen oppfatning. For å undersøke konsekvensene av dette valget, vil jeg nå se på hvordan verket ble mottatt av norske aviser da det ble uroppført i 1977.

Jeg har funnet syv omtaler av verket fra året det ble uroppført. Seks av dem, publisert i Dagbladet, VG, Aftenposten, Arbeiderbladet, Bergens Tidende og Nationen, er skrevet i forbindelse med uroppførelsen i Konserthuset 22. mars, mens den siste i Adresseavisen er skrevet i forbindelse med en fremførelse under Festspillene i Nord-Norge senere det året. I og med at «ČSV» ble fremført som en del av et større program med flere urfremførelser (blant annet ved siden av verket «Opening» av Oddvar S. Kvam) er gjerne omtalene korte og innbakt i artikler som handler mer om åpningskonserten som den begivenheten den var. Derfor finnes det ikke mye spalteplass for detaljer, men desto tydeligere blir det hva skribenten ønsker å fremheve med den lille plassen de har. Jeg ser spesielt etter hvordan omtalene tolker innholdet i verket, hvilke egenskaper ved verket de anser som viktige å kommentere, og hvordan de knytter verket opp mot Persen som person. Spørsmålet som står sentralt her, er om omtalene er villige til å ta den høyst relevante politiske dimensjonen opp som et tema i det hele tatt, når verket har referanser som gjør det enkelt å underbygge en slik assosiasjon.

Først ut er Magne Hegdals omtale i Dagbladet, publisert dagen etter åpningskonserten:

Denne avanserte musikken vakte meget stor begeistring – rimelig nok, siden med sin fantasifulle og ganske drastiske bruk av orkesteret (pistolskudd!) er et meget underholdende og virkningsfullt stykke. Til tross for sine ofte velkjente modernistiske

virkemidler er dette høyst personlig musikk. De henrivende bass- og treblåspartiene f. eks kunne ingen andre enn Persen ha skrevet. Riktignok har han brukt både dette og andre enkeltheter tidligere.

Men her har det fått en klar og, la oss tro, endelig form. Dessuten har stykket et større uttrykksmessig alvor enn forgjengerne. En kraft som har sammenheng med hele den bevisste holdningen som verket er en del av. Det er ikke bare et godt stykke, men en verdig demonstrasjon – en stillingtagen til hvordan seriøs musikk skal fungere i dagens samfunn. (Hegdal 1977)

Hegdal har lagt vekt på to ting i sin korte omtale – Persens bruk av orkesteret, og hva stykket representerer i en større samfunnsmessig kontekst. I begge avsnittene plasserer han seg akkurat på kanten av det vi prøver å finne, nemlig en spesifikk politisk tolkning som tittelen og pistolskuddene kunne ha underbygget. Hegdal beskriver musikken som «personlig», at «ingen andre» enn Persen kunne ha skrevet visse partier av det. Språket som Hegdal bruker tyder på at han anser «ČSV» som et produkt av Persens unike, individuelle ferdigheter som komponist, men selv om han beskriver musikken som «personlig» velger han ikke å referere til verkets samiske elementer for å underbygge denne påstanden, selv om Persen selv er samisk. I stedet er Persens «identitet» fremstilt som den av en seriøs modernistisk komponist, noe som ikke knyttes opp mot hans samiske bakgrunn.

I det andre avsnittet kan man se at Hegdal ikke nødvendigvis står utenforstående til konteksten som verket har blitt skrevet i, men språket er fortsatt vagt nok til at man ikke kan trekke noen klare konklusjoner til samisk kamp. Om det Hegdal mener er at stykket er en del av den samiske bevisstgjøringen når han skriver «en kraft som har sammenheng med hele den bevisste holdningen som verket er en del av», er vanskelig å si. Allikevel er det et poeng at Hegdal erkjenner at «ČSV» er mer enn bare et godt stykke, og har satt en standard for hvordan seriøs musikk kan fungere i samfunnet – men mer konkret enn det blir det ikke.

I VG sin omtale er Reimar Riefling en av flere som har stavet tittelen feil, og han får heller ikke frem hva bokstavene egentlig står for annet enn at det er en samisk initial. I et kort avsnitt bestående av én fryktelig lang setning ramser han noe tåkete opp diverse komposisjonstekniske elementer som bidrar til å gi verket det kraftige uttrykket det har, og er etter alt å dømme fornøyd med det han hørte:

Mens Svendsens musiserer ekte og naturlig, synes John Persen i sin prisbelønnede «CVS» (samisk initial) å hylle instrumentale sjokkvirkninger og kanonade, endog med skytevåpen,

voldsomste brak kontra og eteriske toner i ekstremt høyt leie, glissando og glidetonar, musikken har ikke melodisk substans, både kompositorisk og orkestralt er verket høyst særpreget, det gjorde stor lykke. (Riefling 1977)

Harald Herresthal i Aftenposten har heller ikke fått med seg hva tittelen betyr eller hvordan den staves, men han er en av de få som faktisk nevner Persens bakgrunn både som kulturaktivist og som same i relasjon til verket:

Det er vel nesten ikke noe å si på at John Persens «SV» (et samisk kamprop) vakte størst oppsikt under denne konserten. På samme måte som Beethoven hamret på klavéret så strengene nesten røk, slo Persen med hele orkesterets kraft på våre trommehinner. Jeg er ikke sikker på om det var en av de sentrale kjemper i Kunstneraksjonen som talte, eller en stolt finnmarking. En ting er i alle fall sikkert: 1970-tallets unge komponister står ikke lenger med «lua i hånda!». Men la oss ikke forledes fra selve musikken. Den utstråler en utrolig vilje og kraft, og det er noe bunn ærlig i den. Sammenlignet med Persens Orkesterverk 2 synes jeg den er en påtagelig fremgang. Det er stadig den farverige og blendende klangkjennskap som imponerer, og hele første del av verket var dypt engasjerende. Men det virker som om Persen ikke kommer videre, kan fullføre, Tutti-blokkene mister sin virkning fordi de opptre for ofte, og det er bare pistolskuddene på slutten som kan utløse en spenning som hele tiden har vært holdt tett opp til bristepunktet. Jazz-innslagene i Persens tidligere verk er her redusert til et par solo-opptrinn i kontrabass pizzicato, men jeg føler dem egentlig påklistret og uten betydning for verkets utvikling. Okku Kamu var en meget opplagt og impulsiv dirigent og har sin del av æren for en meget interessant første avdeling. (Herresthal 1977)

Herresthal var også forøvrig en av jurymedlemmene som vurderte konkurranseinnleggene, så at han har stor begeistring for verket kommer ikke som noen stor overraskelse. Først og fremst trekker han en klar linje til den historiske konteksten som verket kommer ut fra i kjølvannet av de flere endringene som Persen og andre komponister var store pådrivere av de tidligere årene, når han nevner 1970-tallets unge komponister. Allikevel kommenteres ikke verket som spesielt politisk i seg selv, og pistolskuddene trekkes det ikke noen assosiasjoner til annet enn som et effektivt middel for å utløse spenning i musikken. Hovedparten av omtalen fokuserer på det musikalske, og her er det Persens klangferdigheter som fremheves som spesielt gode, fremfor bruken av orkesteret.

Tredjemann ut av skribentene som har stavet tittelen feil er Jan Eriksen i Arbeiderbladet:

Så det neste prisbelønte verket av John Persen. Det har navnet «CVS» og står for «våg å vise at du er same». Her fikk vi en røff åpning med markante akkorder som var krasse. Videre bar verket preg av å være sint musikk med mye dype klanger. Persen fikk fram mange fine stemninger i dette verket utenom de harde i starten. Også dette verket i likhet

med andre fra hans hånd har en bra utvikling og symfonisk spenning. Særlig klangstrukturen hos Persen har mye å gi. Likevel kan han ikke unngå en del klisjeer fra musikk i noenlunde samme genre. Disse crescend og decrescendi har vi hørt mange ganger før. Persens verk bar i det hele tydelig preg av samisk natur og folkeferd og er i det hele en verdifull tilvekst til norsk musikk. Verket avsluttet med to pistolskudd, og hvem som ble skutt vet ingen, kanskje det var en ulv? (Eriksen 1977)

I likhet med flere er Eriksen begeistret for Persens klanger, selv om han gjenkjenner noen modernistiske klisjeer. Han prøver seg på å tolke et slags billedlig innhold i verket, og her går han ganske så rett til samisk natur og kultur, men nøyaktig hva i Persen verk han baserer det på er uklart. Selv om han har oppfattet resten av stykket som karaktermessig *sint* i bruken av krasse klanger klarer han ikke fornemme noe mer voldelig enn ulvejakt når han i en undrende konklusjon prøver å forklare pistolskuddenes betydning.

Jos. Norborg i *Nationen* bruker den lille plassen han har til å beskrive sine umiddelbare inntrykk av verket, og her spares det ikke på billedlige assosiasjoner:

Størst spenning knyttet det seg kanskje til konkurransens vinnerverk «ČSV» av samens John Persen. Her er tydelig en avantgardens mann ute og går. Han har skapt et symfonisk dikt som kan fremtrylle forestillinger om Nordlysflammer og filmbulvinger, klitrende og skingrende iskrystaller. Det er en egen ekte spontanitet over verket, som tonalt later til å bygge både på hedenolsk tonalitet og siste klanglige og stilistiske nydannelser. Men alt skjer bevisst og med en raffinert utnyttelse av selsomt mangeartede lydvirkninger. (Norborg 1977)

Norborgs omtale viser noe mindre innsikt enn det for eksempel Hegdal og Herresthal gjør, og går i samme fellen som Eriksen. Til tross for at Persen ikke har lagt noen ekstra føringer for hvordan stykket skal tolkes tviler ikke Norborg på at han har forstått det tematiske innholdet i verket: Nordlysflammer, filmbulvinger, klitrende og skingrende iskrystaller. At verket ender med to pistolskudd, har Norborg tilsynelatende ikke lagt merke til. Han omtaler Persen både som same og som avantgardemann – men dette brukes ikke til å underbygge annet enn at verket trekker musikalsk fra to stilistiske kilder. Dette er enda en rent musikalsk omtale som kortfattet forteller hvordan verket høres ut, men ikke hva det betyr.

Reidar Storaas sin omtale i *Bergens Tidende* inngår i et mer omfattende debattinnlegg hvor han legger frem synspunktet om at komponistkonkurranser ikke kan produsere gode nok verk i forhold til normale verkbestillinger. Han bruker «ČSV» (igjen, stavet feil) og Oddvar S. Kvams

stykket «Opening» som bevis på dette. Det kommer tydelig frem i avsnittene om Persen at verket ikke falt i smak hos skribenten, men i prosessen treffer han godt på noen punkter som andre anmeldere ikke har tatt opp:

Hadde så juryen vært heldigere med John Persen? Selv satt komponisten på første stolrekke i samisk festdrakt som levende demonstrasjon på den samiske ånd han mener at også andre bør vise. Dette skal være tolkningen på de mysteriøse bokstavene CVS, verkets tittel. Selv maktet vi ikke å avlese noen samisk ånd i dette klangstykket som for det meste buldret i vei skånselløst som et forsinket ekko fra 60-årenes europeiske sentra for ny musikk. Noen fine detaljer avslørte seg underveis, vi tenker spesielt på et basspizzicato med rytmisk snert og fin stigning. Der var også egenartede partier av strykere i ekstremt høyt leie. For det meste opplevet vi en rekke raske crescendi som endte i maksimal kraftutfoldelse med alt det messing og slagtpøy kunne holde. Men ikke engang dette var nok. Et par sjokkerte pistolskudd måtte til for å gjøre dette utvendige effektmaleri fullkomment.

Det var lite Persen hadde på hjertet denne gangen. Forhåpentlig har han mer å fare med i den operaen han skriver over et samisk susjett. Kanskje pistolen da kan trekkes inn i handlingen på en mer naturlig måte enn i Konserthuset. (Storaas 1977)

Persens fremtreden på konserten i samedrakt nevnes som en «levende demonstrasjon på den samiske ånd han mener at også andre bør vise.», men selv oppfatter Storaas verket som altfor preget av den norske modernismens internasjonale uttrykk for at det skal kunne ha noe med samisk ånd å gjøre. Storaas har dermed påpekt noe som har uteblitt helt i andre omtaler – at Persen bruker et internasjonalt modernistisk tonemateriale og uttrykk går tilsynelatende i strid med den samiske stoltheten som han prøver å kommunisere med tittelen.

Det som også er interessant med Storaas sin omtale, er at han oppfatter pistolskuddene som en unaturlig del av verket, eller at de har blitt trukket inn på en unaturlig måte. Han foreslår at de hadde passet bedre inn i operaen som Persen holder på å skrive om Kautokeinoopprøret, «Under Kors og Krone», tilsynelatende fordi handlingen er åpenbart voldelig. Det er tydelig at Storaas ikke mener at skuddene fungerer i denne sammenhengen, men hvorfor han mener dette er vanskeligere å si. Ut i fra omtalen å dømme har det mer å gjøre med Persens bruk av resten av orkesteret for øvrig i verket, enn det har å gjøre med noen slags programmatisk tolkning fra Eriksens side.

Til slutt kommer Jan Hartvig Henriksens omtale fra Festspillene i Nord-Norge et par måneder etter urfremførelsen i Oslo, skrevet i Adresseavisen:

At John Persen var representert på programmet, er forståelig nok. Denne meget originale begavelsen har gjort seg sterkt gjeldende de siste par årene, og orkesteret hadde med seg hans prisbelønte verk til Konserthus-åpningen i Oslo tidligere i år, «ČSV». Nøyaktig hva tittelen betyr, vet jeg faktisk ikke. Persen har en nesten panisk redsel for å utlevere seg i sine titler for ikke å binde tilhørerens fantasi.

Til publikums orientering fastslår han ganske enkelt: «Tittelen er samisk, mer er det ikke å si». Men jeg har latt meg fortelle at kryptogrammet visstnok står for noe i retning av «våg å vise at du er same». Og Persen er same i nærmest demonstrativ grad. Tidligere er det vel bare Folke Strømholm som har prøvet å legge samenes musikk til grunn for sin musikk. Men det er klart at Persen på en ganske annen måte er i stand til å benytte samiske elementer i sine fascinerende klangbilder. Jeg vet han er meget fremmed for å tillegge sin musikk programmatisk innhold, men det er ugjørlig å unngå å få ganske bestemte fornemmelser av vidde og villmark gjennom hans suggererende klanger.

Han behandler orkestrets farver med virtuositet – og stundom med grotesk humor. Vibrerende clusterklanger skimrer som nordlys over podiet, avbrutt av voldsomme utbrudd i slagverk og blåsere. Han nekter seg ikke engang å fyre av ekte rifleskudd i finalen, uten at jeg derved vil påstå at han skildrer ulvejakt eller reinslakting. (...) Hele verket var et gåtefullt og spennende klanglig eventyr som Okku Kamu spilte mesterlig ut med sine filharmonikere. (1977)

Henriksens omtale er en av de mer omfattende jeg kunne finne fra uroppførelsesåret ved siden av Herresthal, men igjen er det antydninger til at skribenten ikke har nok innsikt inn i ČSV-bevegelsen til å kunne tolke verket fra en politisk vinkel. Han forsøker å kommentere det han anser som verkets programmatisk innhold, til tross for at han vet at Persen ikke vanligvis tillegger en slik dimensjon i musikken sin. Likt Norborg og Eriksen fornemmer Henriksen bilder av samisk kulturlandskap, «vidde og villmark» og «nordlys over podiet». Han gjør en feiltagelse når han omtaler de to konkluderende pistolskuddene som «rifleskudd», en misforståelse som gjør at han i likhet med Eriksen trekker assosiasjoner til ulvejakt fremfor noe annet (det er neppe noen jegere som skyter ulv med *pistol*).

Persen selv beskrives noe mer personlig i denne omtalen enn de andre, og dette knyttes nærmere opp mot musikken enn tidligere. «Denne (Persen) meget originale begavelsen,» «Persen er same i nærmest demonstrativ grad,» «Persen har en nærmest panisk redsel for å utlevere seg (...),» «Jeg vet at han er meget fremmed for å tillegge sin musikk programmatisk innhold», er noen av setningene som fremhever Persen som person i omtalen. Her legger Henriksen frem argumentet om at Persens personlige motivasjoner påvirker hvordan musikken har blitt, men igjen har Persens politikk blitt utelatt som en av disse motivasjonene. I stedet fremstilles han som demonstrativt samisk i en rent musikalsk forstand, og hans ferdigheter som komponist fremheves.

Det finnes flere forklaringer på hvorfor en mer konkret politisk tolkning av «ČSV» har uteblitt i disse omtalene. Den mest åpenbare – og kanskje mest diplomatiske – er at disse anmelderne rett og slett ikke vet nok om bevegelsen til å kunne kommentere verket som en del av den konteksten. I over halvparten av anmeldelsene er «ČSV» stavet feil. I 1977 var det 7 år siden det første «ČSV»-møtet i Kautokeino, men samenes bevisstgjøring som en sosial minoritet i Norge nådde ikke et klimaks før i 1979 under Altakonflikten, to år etter at Persens «ČSV» ble uroppført i Oslo. For det klassiske musikkmiljøet i de større byene kan en slik sosialbevegelse virke lite relevant, eller for langt unna, til at man skal ha noe behov for å opparbeide seg noe dypere kunnskap om emnet. «ČSV» kan ha vært et forsøk på å eksponere denne gruppen for en problematikk som de ikke er direkte ofre for selv, og dermed ikke er synlig i deres hverdag, men i den forstand har ikke beskjeden sett ut til å ha kommet helt frem, og det er ikke klart om dette er positivt eller ikke fra Persens standpunkt. «ČSV» er først og fremst et modernistisk musikkverk, og de som ikke forventer å høre noe mer enn det vil heller ikke oppsøke andre fortolkninger utover det. Med tanke på Persens ønske om å ikke utlevere seg gjennom titlene sine, kan dette ha vært intensjonelt – som politisk aktivist i Oslo kunne Persen ha vært fullt klar over at nordmenn flest i hovedstaden ikke vet hva «ČSV» betyr eller hvor det stammer fra, og dermed vil de heller ikke bygge opp noen spesifikke forventninger før de hører stykket. Med dette kunne Persen gi verket en samisk tittel uten at det ville gi lyttere assosiasjoner i forkant av konserten.

En annen forklaring er at man rett og slett er motvillig til å diskutere musikk i en samfunnsmessig eller politisk kontekst på denne tiden, eller ikke anser det som relevant for situasjonen. «ČSV» ble fremført under et arrangement der samisk undertrykkelse ikke var et diskutert tema – det eneste som var temaet for konsertkvelden, var at Oslo-Filharmonien hadde endelig fått et eget konserthus i hovedstaden, og at dette skulle feires med fremførelser av ny norsk musikk. Det i seg selv er en del av hele konsertopplevelsen, som retter fokuset på orkesteret og fremførelsen over noe annet. Dag Østerberg skiller i sine tre musikk sosiologiske prinsipper mellom *polyvalente* og *monovalente* musikk situasjoner, og i denne forstand er «ČSV» i stor grad monovalent – det er et musikkverk uten eksplisitt programmatisk innhold, skrevet av en komponist med et rykte for å mislike å legge føringer for publikums opplevelse, fremført i en kontekst der musikken og orkesteret er i fokus, på en dag som er ment for å feire

et nytt konserthus i Oslo. Det språket som brukes for å diskutere monovalente musikk situasjoner er det Østerberg kaller «musikkintern, med henvisning til musikkens historie og stilendringer, komposisjonsteknikk, o.l.» (Østerberg 1997: 121) Det at omtalene er i høyeste grad fokuserte på orkestrering, klanger og stiluttrykk er et eksempel på dette. Det at Persen nevnes som samisk, eller at man trekker assosiasjoner til samisk kulturlandskap, virker å være et noe halvhjertet forsøk på å kontekstualisere verket utenfor det man kan si om musikken i seg selv, men tolkningen baserer seg heller på et mer generelt og stereotypisk bilde av hva det å være same betyr – reinslakting, ulvejakt, vidder og nordlys. ČSV-bevegelsen handlet på flere måter om å omdefinere både for nordmenn og samer selv hva det vil si å være same, og en vesentlig del av dette var å bevisstgjøre for folk at reindrift bare er en liten del av samisk kultur og tilværelse – under 10% av personer med samisk arv drev med reindrift på 1970-tallet, og flere av dem bodde i storbyene. (ČSV – vis at du er same 1974) At for eksempel Henriksen og Eriksen går rett til en slik ukritisk tolkning av et verk med tittelen «ČSV», skrevet av en samisk modernist oppvokst ved kysten som åpenbart aldri har drevet med reindrift selv, gir en enda sterkere antydning til at de ikke hadde nok kunnskap om hva bevegelsen handlet om.

3.4 Klassisk og modernistisk tradisjon

«ČSV» er uroppført i 1977, og kommer derfor i kjølvannet av en modernistisk musikkbølge i Norge, og i den forstand er modernismens tanke sett også en del av konteksten til verket og hvordan det ble mottatt og skrevet om. Persen var student av Finn Mortensen, som selv var opptatt av modernismens estetikk og komposisjonssystemer, og Persen anses gjerne som en av de som regelrett videreførte det modernistiske stilidiomet direkte inn i 70-tallet, da det ble mer og mer vanlig med stilblanding og neoklassisisme i norsk samtidsmusikk. Persen skiller seg derimot betydelig fra sin lærer i sitt politiske engasjement, som han alltid var åpen om i pressen. Mortensen var selv ikke et spesielt politisk vesen, noe Persen tydelig var, som var kjent for offentligheten ellers. Hvorfor kan det da se ut som at dette engasjementet får et såpass svakt gjennomslag i Persens musikk, i alle fall for de kritikerne som anmeldte verket?

Det at verket ble mottatt uten tolkninger av politisk karakter og at Persen som komponist ønsket at publikum skulle oppleve musikken hans mest mulig fritt, er ikke spesielt overraskende når man ser nærmere på hvordan modernismen formet konvensjoner for

musikalsk diskurs i det 20. århundret. I kapittelet «A Fine Analysis» fra *The Pleasure of Modernist Music* avslører Greg Sandow en nærmest selvforherligende dedikasjon til analysen som hovedformen for musikalsk diskurs i den andre halvdel av 1900-tallet. Ved å plassere formalistisk analyse i en privilegert posisjon kunne «komplisert» musikk beskytte seg fra den voksende pop-bølgen, og rettfærdiggjøre sin eksistens til tross for manglende popularitet. (Sandow 2004: 61-62) Analyse tillegger klassisk musikk – og spesielt modernistisk musikk av forskjellige former i det 20. århundret – en kompleksitet som ingen andre sjangre kan matche uten den samme analytiske behandlingen, og dermed kan ny klassisk musikk også skryte på seg en helt særegen samfunnsverdi og prestisje som beskytter den fra flere typer kritiske tilnærminger. Vi kan se spor av dette spesielt i flere av omtalene. Hegdal kaller musikken «avansert», og setter opp det modernistiske uttrykket som en motpol til Persens personlige uttrykk, som om modernistisk musikk ikke normalt kan ha en personlig karakter. Norborg er sikker på at den spontane følelsen han får av tonaliteten i verket er helt bevisst fra Persens side, som antyder til at dette er et resultat av kalkulerte valg fremfor intuisjon eller følelser.

Selv om den analytiske diskursen har tjent sfæren som samtidsmusikk lever i på flere forskjellige måter, har den også en negativ side ved at den til en viss grad umenneskeliggjør komponistene bak verket. Sandow peker ut Beethoven som et eksempel på dette, ved at analytikere kan misforstå komponistens ferdigheter og intensjoner i et forsøk på å beskrive musikken så komplekst og musikalsk detaljert så mulig. Her kan man også se at Persen blir misforstått, eller i det minste tolket på en måte som har mer å gjøre med skribentenes forutinntatthet enn Persens intensjon, både når det gjelder samisk kultur og når det gjelder musikkanalyse. Dette er så klart delvis selvpåført av Persens motvilje til å utlevere seg selv som komponist. Som en selverklært modernist er Persen også en del av tankesettet som modernismen bringer med seg, som ender opp med å skille musikken fra den politiske og kulturelle konteksten den er knyttet til for tilhørere flest. For å følge opp poenget som Storaas er inne på i sin omtale, er dette et skille som forsterkes av at Persen komponerer i et eurosentrisk stiluttrykk og orkestertradisjon. ČSV-bevegelsen var opptatt av at samisk tradisjon og kultur skulle beskyttes mot storsamfunnets destruktive krefter – men kan ikke «ČSV» sies å være et stilistisk produkt av storsamfunnet, hvis det bruker modernistiske stiltrekk og et orkestermedium som bare fungerer i byer som har råd og kapasitet til å ha egne symfoniorkestre? Man kan argumentere for at det modernistiske uttrykket virker her *mot* den

hensikt å kunne kommentere et samfunnsfenomen gjennom musikk – den samfunnsmessige betydningen blir rett og slett ikke oppfattet eller diskutert.

3.5 Oppsummering

Som samtidskomponist befinner Persen seg i et skjæringspunkt mellom hans samiske ungdomsmiljø og hans posisjon som en norsk komponist i et spesifikt estetisk felt med en sentraleuropeisk tradisjon og historie. Noe som må kommenteres, er den sosiale og kulturelle klassereisen som Persen har klart å gjennomgå på forholdsvis kort tid, fra å være en læstadiansk gårdsgutt som knapt kunne snakke norsk og som ikke noensinne hadde hørt et modernistisk verk før i 1961, til å bli en av de mest anerkjente modernistiske komponistene i Norge knapt noen tiår senere. Etter sin ankomst i Oslo i 1968 ble Persen raskt en del av de institusjonene i Norge som fortsatt i dag er med på å opprettholde det norske samtidsmusikkmiljøet – Norges musikkhøgskole, Ny Musikk, og Ultima-festivalen er bare noen av de sentrale musikk institusjonene som Persen har hatt en personlig hånd i, og det er gjerne gjennom disse vesentlige rollene at det norske kulturlivet husker ham etter hans død i 2014. Gjennom sitt engasjement som komponist og aktivist for ny musikk ble Persens stemme som modernist og kunstner sterkere enn som samisk minoritet. Persen har på sin side vært en viktig del av utviklingen av et modernistisk samtidsmusikkmiljø i Norge fra 70-tallet og utover, og var på mange måter en av de største grunnene til at ny norsk musikk av modernistisk karakter fortsatte å leve videre etter den kortlevde modernistiske bølgen på 50- og 60-tallet som Finn Mortensen var en del av.

Flere aviser staver tittelen «ČSV» feil, som kan tyde på at flere journalister ikke er kjent med det samiske uttrykket fra før av. I Dagbladets programbeskrivelse (22.03.77) og flertallet av anmeldelsene diskutert i dette kapitlet blir tittelen referert til som «CVS», Herresthal har glemt en bokstav og skriver «SV», mens i Arbeiderbladet (22.03.77) brukes det mer mislykkede forsøket «CVD». Bare et fåtall av aviser bruker den samiske bokstaven «Č», og ingen forsøker å angi de samiske ordene forkortelsen står for. Dette kan bety at musikkritikerne i de ulike avisene i denne tidsperioden enten kom i møte med ČSV for første gang via Persens verk, eller at de ikke hadde vært tett nok inne på samenes politiske kamp de siste årene til å gjenkjenne uttrykket. Persen introduserer altså en del av sin samiske kultur som er fremmed for de aller fleste knyttet til det klassiske musikklivet i Norge på denne tiden, og ytterst få forstår hva

elementet dreier seg om med utgangspunkt i det Persen er villig til å gi. Den kulturelle og sosiale distansen mellom den samiske kampen som ČSV stammer fra, og de som driver med musikkjournalistikk innenfor den klassiske sjangeren, kan sies å være for stor til at verket kan kommenteres effektivt fra den vinkelen i kritikker. I intervjuer med Persen kommer komponistens marxistiske teorigrunnlag og rolle som samisk forkjemper frem igjen og igjen, særlig i personlige portrettintervjuer – men «ČSV» ble stort sett stående utenfor denne diskursen. I stedet var omtaler hovedsakelig fokusert på komposisjonstekniske aspekter ved verket – en konvensjon innenfor diskursen rundt modernistisk kunstmusikk som musikkritikere er komfortable med.

Persen selv gir uttrykk for et ønske om at musikken hans skal stå på egne bein, og tolkes fritt uten for mange føringer lagt av komponisten selv. For Persen kan det virke som om politisk aktivisme ikke kan ha den samme funksjonen i konsertsalen som i andre offentlige rom (eller som han selv sier, «Jeg synes det er betryggende å skyte i Konserthuset og ikke på gata.» (Persen, sitert i Wormdal 1978)), til tross for den potensielt enorme offentlige plattformen som konsertscenen er. En slik holdning til hvordan musikken blir presentert, kombinert med den manglende innsikten og kunnskapen som norske tilhørere og skribenter hadde på denne tiden, resulterte i en stort sett apolitisk tolkning av uroppførelsen av «ČSV». Først i etterkant har man fremhevet verket som et historisk øyeblikk i norsk musikkhistorie og i Persens karriere, i kraft av det politiske klimaet som «ČSV» ble en representant for.

Spørsmålet som følger er dette: Er det nødvendig å forstå hva «ČSV» betyr for samene på 70-tallet for å kunne anmelde Persens verk? Er det Persens intensjon at anmelderne som ikke har kjennskap til temaet ikke får noen tilgang til dette aspektet av verket når de ikke får betydningen tydelig forklart? I omtalene diskutert i dette kapittelet er det ingen som trekker en linje fra verket til den samiske «ČSV»-bevegelsen. Enten unngår man å si noe om tittelens politiske betydning i det hele tatt, eller så gjør man et forsøk som til slutt ikke fungerer grunnet skribentens manglende kunnskap om emnet. Det er først i artikler skrevet i etterkant, flere tiår etter åpningskonserten, at jeg har funnet eksempler på omtaler der man fra et samfunnsmessig perspektiv knytter Persens tilhørighet til en samisk undertrykket minoritet, til verket «ČSV». Når Åse Hedstrøm skriver i *Ballade* (12.01.2015) etter Persens død at «ČSV» var med på å «røre om i et norsk musikkliv som i hvert fall sett fra komponistenes ståsted på

mange måter tenderte mot den absolutte stillstand,» eller når Halvor Fjermeros skriver at «Verket 'ČSV' falt sammen med den samiske bevisstgjøringa, og var en ouvertyre til Altakampen» (Fjermeros 1990) er det vanskelig å finne reaksjoner som samsvarer med denne oppfatningen i norske aviser fra verkets samtid. I stedet fokuserer mange artikler på operaen «Under Kors og Krone» når man diskuterer en kobling mellom Persens politikk og kunst, der handlingen er sentrert rundt Kautokeino-opprøret, og uttrykkes eksplisitt i operaens tekst. Hvordan Persens innflytelse blir husket i ettertid som en samisk forkjemper i norsk musikkliv har etter observasjoner å dømme mer å gjøre med Persens mange år med aktivisme og det mer åpenbart politiske verket som «Under Kors og Krone» er enn det har å gjøre med hvordan Norges publikum og avispresse mottok eller forsto «ČSV» som enkeltverk i den tiden det først ble oppført.

I neste kapittel vil jeg undersøke enda et politisk verk, der reaksjonene og tolkningene var ganske annerledes enn de var i «ČSV» sitt tilfelle. I «Mellomspill for orkester» av Alfred Janson, var det ingen tvil blant kritikkerne om hva den politiske intensjonen fra komponisten var – og ble kanskje en *litt* overdrevet del av verkets omtale frem til i dag.

4 1985: En musikalsk hilsen til Arne Treholt

Hadde jeg kunnet argumentert politisk gjennom bare musikken, hadde jeg gjort det. Men det kan jeg ikke. Foretrekker da å lage så bra musikk jeg kan, og heller utstyre den med forklarende fotnoter. (Janson, sitert i Nilssen 07.03.87)

I oktober 1985 ble konsertrekken «Møt komponisten» arrangert i regi av Ny Musikk for femte gang i Trondheim. Arrangementet ble beskrevet som et «kjempeløft» for ny musikk i Norge, med den hensikt å effektivt gjøre folk kjent med en komponist gjennom en konsentrert rekke konserter, foredrag og filmvisninger over kort tid. På programmet denne gangen sto komponisten Alfred Janson (f. 1937). Janson begynte karrieren sin som jazzmusiker, men har siden studietiden under Finn Mortensen på 60-tallet utmerket seg som en av Norges mest allsidige samtidskomponister, og en representant for nyvennlighets-bølgen i tiden etter modernismen sin korte levetid i 50- og 60-årene. Han skiller seg derfor betydelig som komponist fra modernistene Mortensen og Persen i sitt stiluttrykk gjennom hele sin karriere. Denne gangen ble blant annet ett nytt verk av Janson uroppført, nemlig «Mellomspill» for orkester og akkordeon.

Tidligere samme år ble forretningsmannen Arne Treholt dømt til 20 års fengsel for spionasje og landssvik til fordel for Sovjetunionen og Irak. I partituret til «Mellomspill» skriver Janson en hilsen til Treholt: «Med hilsen til offeret for vårt lands mest overlagte justismord – i håp om lysere tider.» I forkant av oppsetningen av verket i Oslo Konserthus i 1986 får denne setningen spesiell oppmerksomhet, både i form av demonstrasjoner og oppfordring til boikott, og misnøye blant utøverne i orkesteret – spesielt de eldre strykerne. Hilsenen, og verket den er tilknyttet, blir tolket som en hyllest av en landsforræder.

I dette kapittelet kommer jeg til å se nærmere på hvordan Jansons politiske engasjement og provoserende programnotis henger sammen med «Mellomspill» som verk, og hvordan musikken og Janson selv blir oppfattet når verket er rammet inn og presentert på denne måten. Kan man «høre» det politiske budskapet i det klingende resultatet, og er det intendert slik? Hva har det å si at Janson er mer modernistisk og «hard» stilistisk i dette verket sammenlignet med mesteparten av hans karriere som komponist? Hva skjer når et verk blir gitt ekstra oppmerksomhet i pressen og historiebøkene på grunn av en provoserende programnotis?

4.1 Hva er det politiske budskapet i «Mellomspill», og hvordan blir det presentert?

«Mellomspill» er ett av Jansons mest brutale verk for orkester, og flere skribenter er opptatte av en mulig forbindelse mellom det musikalske uttrykket og det politiske budskapet som er tilknyttet verket. På denne tiden hadde Janson allerede en lang karriere som komponist og musiker bak seg, og er kjent for å være blant de samtidskomponistene som tidlig begynte med stilblanding og vandret mellom ulike sjangre, men «Mellomspill» er kanskje et av hans mest modernistiske verk. Om det kan direkte påvises en forbindelse mellom estetikken og den politiske siden ved verket er heller uklart, og det er ikke sikkert at Janson har intendert det slik heller. I dette kapittelet vil jeg undersøke forholdet mellom Jansons musikk og hans bruk av politiske programnotiser som virkemiddel, og hvilke konsekvenser dette har for hvordan lyttere og kritikere oppfatter «Mellomspill» som et politisk verk. I første omgang vil jeg bruke litt tid på å undersøke nøyaktig hvilket budskap Janson har valgt å tillegge verket, hva programnotisen og tittelen er ment å tilsi, samt Jansons syn på hvordan musikk og politikk kan henge sammen i hans egne karriere.

Den svært omdiskuterte hilsenen i partituret er ganske kort skrevet: «Med hilsen til offeret for vårt lands mest overlagte justismord – i håp om lysere tider.» (Janson 1985a) «Offeret» i dette tilfellet er implisitt ment å være Arne Treholt, som Janson mente hadde blitt behandlet på en uforsvarlig og urettferdig måte av norsk rettsvesen og presse, og til slutt fikk en dom han ikke var skyldig i. Med betegnelsen «overlagt justismord» tar han et klart og tydelig parti for Treholt, med mistillit til den norske rettsstaten som plasserte ham i den posisjonen. Dermed blir ytringen noe mer enn bare en hilsen til en venn som har blitt utsatt for noe uheldig, men også en politisk ytring mot maktkreftene i den norske stat. På 80-tallet, med såpass steile fronter mellom europeiske statsmakter og Sovjetunionen, kan en slik ytring oppfattes som spesielt kontroversiell og provoserende.

Når det gjelder tittelen «Mellomspill», er den for det første en referanse til et av Jansons tidligere verk, «Forspill» (1975), et orkesterverk som Janson dedikerte til Salvador Allende, den chilenske presidenten som ble myrdet under et statskupp i 1973 – et annet eksempel på et verk av Janson som har blitt tillagt en politisk programnotis. I tillegg er «Forspill» inspirert av Myllarguten, den norske felespilleren som ble bearbeidet i en mer romantisk klassisk stil av Grieg og Halvorsen, i en tid der utviklingen av en norsk kulturtradisjon og identitet utad var

spesielt viktig for nasjonsbyggingen. Verket tar utgangspunkt i det skjæringspunktet mellom folkemusikk og kunstmusikk som står sentralt i Myllargutens historie, og undersøker det i form av et forspill i folkemusikalsk stil, men i stedet for å fortsette inn i en slått som forventet, ender ikke Jansons versjon noe sted. «Mellomspill» kan sees som en løs fortsettelse av «Forspill», uten at de har noen utpreget musikalsk sammenheng utover noen elementer.

I tillegg til å være en referanse til det tidligere verket har ordet «Mellomspill» også en mer aktuell samfunnsmessig betydning. I siste del av verkets programnotis, etter en rent strukturell beskrivelse av verket, skriver Janson dette:

Tittelen «Mellomspill» er ikke noen beskrivelse av stykkets musikalske karakter. Den er heller uttrykk for et utenommusikalsk ønske om at utviklingen tilbake mot dyrestadiet, som preger 80-åra i vår del av verden, er et forbigående fenomen. Det man ønsker sterkt nok får man, er det jo noe som heter. Og da er det vel bare å stå på. Det heter også at det man vil det kan man og at tro kan flytte fjell.

At det motsatte fungerer omtrent like bra hører ikke med til barnelærdommen. Men etter å ha sett hvordan mistro, motvilje og ønsketenkning kan erstatte manglende bevis i en norsk rettsak, så vet vi det også.

«Mellomspill» er ikke noe debattinnlegg, men et musikkstykke som følger sine egne musikalske lover.

Jeg vil likevel få bruke det som en hilsen til offeret for denne bakvendte lekse, med ønsker om og tro på mer anstendige tider. (Janson 1985b)

Her beskriver Janson det han oppfatter som en utvikling i samfunnet som går vekk fra det vi kjenner som en moderne sivilisasjon, og uttrykker et sterkt ønske om at denne utviklingen er midlertidig, derav tittelen «Mellomspill». Begrepet «dyrestadiet» setter denne utviklingen på spissen ved å fremstille bilder av primitive tider der et samfunn er drevet av dyriske instinkter. Det er en effektiv metafor som illustrerer samfunnsmessig regresjon på en oppsiktsvekkende måte. Han trekker frem Treholt-saken, «offeret» i dette tilfellet, som et eksempel på hvordan denne utviklingen fører til negative konsekvenser for samfunnet.

Samtidig i programnotisen kan vi lese noe av Jansons syn på skillet mellom musikk og politikk. Han skriver at «Mellomspill» ikke er et debattinnlegg, men «følger sine egne musikalske lover». Janson setter her en grense mellom det «utenommusikalske», det samfunnsmessige, og det «musikalske», det strukturelle i musikken. Selv om verket ikke er noe debattinnlegg i seg selv, velger Janson å «bruke det» for å sette et søkelys på en politisk sak som han

engasjerer seg for. Janson hevder altså ikke at musikken skal kunne si noe om det samfunnsmessige budskapet som han pakker det inn i.

Allikevel glir disse elementene inn i hverandre når det presenteres sammen på denne måten. Dirigent for uroppførelsen Ole Schmidt kommenterer i Adresseavisen dagen før uroppførelsen hva han mener «Mellomspill» sine musikalske kvaliteter er:

- Mellomspill har ikke innviklende forløp, og i og for seg byr det ikke på tekniske vanskeligheter. Det er et verk som er direkte og pågående, det har nærmest en urkraft som fascinerer. (Schmidt, sitert i Haarstad 16.10.85)

Allerede ser vi hvordan den utenom-musikalske tematikken og det musikalske uttrykket kan ha en forbindelse seg imellom – verket handler om et samfunn som er på vei inn i et «dyrestadium», og Schmidt bruker en lignende referanse når han sier at stykket har «nærmest en urkraft» når han beskriver verkets musikalske uttrykk. I stedet for å være teknisk vanskelig eller avansert, kan den direkte og påtrengende karakteren representere en mer grunnleggende og primitiv side av den menneskelige tilværelsen, derav «dyrestadiet».

I NRK-programmet *VOX* fra 1988, som for det meste handler om Jansons arbeidsprosess i forbindelse med verket «Nasjonalsang», går han inn i en alvorlig tone på akkurat hva han mener med ordet «dyrestadiet» når han snakker om det han oppfatter som en samfunnsmessig utvikling, og hvordan dette henger sammen med Treholt-saken:

Jeg har i de senere år vært veldig opptatt av Treholt-saken, fordi jeg synes den er selve symbolet på Norges moralske tilstand akkurat nå. Jeg synes det virker som Norge er i en ganske moralsk oppløsning på mange måter. Og i Treholt-saken, der var det jo et ganske uhyggelig samspill mellom politiske interesser og denne gjennomkommersialiserte pressen, så på toppen av det hele, det som vi normalt stoler på er liksom rettsvesenet som en sånn helt pålitelig ting i samfunnet, men hvordan selv der noe så enkelt som respekten for norsk lov var ganske frynsete. Det som kanskje er det mest uhyggelige i den saken er da hvordan de som burde tenke å ha en slags ansvarsfølelse i landet lar en sånn sak passere. (*VOX* 1988)

I denne kommentaren tillegges samfunnsutviklingen mot dyrestadiet en *moralsk* verdi. Janson setter likhetstegn mellom en utvikling mot et primitivt stadium og en moralsk oppløsning. Her gjøres mistilliten til det normalt pålitelige rettsvesenet ettertrykkelig klart, og Janson gjør en personlig vurdering av hva han anser som *rett* og *galt*.

Tittelen og programnotisen har altså en meningsforbindelse seg i mellom, og et klart politisk budskap – Janson oppfatter at Norge er på vei i et primitivt stadium der moralitet og norsk lov viker for kommersielle interesser, der maktmisbruk og mangel på respekt blir rettferdiggjort av politiske grunner. Treholt-saken brukes her som et eksempel på hvilke konsekvenser dette kan ha for norske borgere, formidlet i form av en hilsen – ikke en hyllest, presiserer Janson – til «offeret». Selv om Janson selv ikke hevder at musikken skal gi uttrykk for disse temaene i sin struktur, har vi allikevel fått et innblikk i hvordan musikken i «Mellomspill» kan vekke slike assosiasjoner gjennom musikalske virkemidler.

4.2 Publikums mottagelse av det politiske budskapet

I selve partituret er Treholt bare betegnet som «offeret»: «Med hilsen til *offeret* for vårt lands mest overlagte justismord – i håp om lysere tider.» Selv om Treholts navn ikke er spesifikt nevnt, var betydningen implisitt åpenbar, sett i lys av at Jansons støtte til Treholt hadde blitt offentliggjort gjennom intervjuer og underskriftskampanjer i norske aviser i tiden rundt rettsaken og dommen i 1985. Treholt ble ikke nevnt med navn før på CD-utgivelsen i 1987, men gjennom en undersøkelse av reaksjoner og omtaler i etterkant av urfremførelsen i Trondheim og oppsetningen i Oslo et år senere, er det grunn til å tro at konsertpublikummet var klar over hvem hilsenen refererte til. Det finnes ikke så mange kilder som illustrerer hvordan den allmenne tilhøreren reagerte på urfremførelsen i 1985, men et leserbrev i Adresseavisen 29. oktober 1985 gir oss et lite innblikk i hva slags opplevelse konserten var for noen:

Jeg var på konsert i Frimurerlogen torsdag 17. oktober. På programmet sto en uroppførelse av Alfred Janson. Komponisten redegjorde for verket, men jeg oppfattet dessverre ikke hva som ble sagt. Det har åpenbart vært en programerklæring knyttet til verket – og omvendt.

Jeg burde vel forstått at musikken var et forsøk på å beskrive de påståtte forhørsmetodene i saken Treholt.

Et bidrag til hylkekoret var den så avgjort. For meg er det ikke bare musikalsk forskjell på sangen «Free Nelson Mandela» og Alfred Jansons jeremiade.

Jeg beklager at jeg ikke hørte like godt det som ble sagt som det som ble blåst.

Jeg beklager at jeg ikke reiste meg og gikk! (Skjervold 1985)

I tillegg vet vi at det oppsto en demonstrasjon i regi av Den Konservative Studentforening da verket ble satt opp av Oslo-filharmonien høsten 1986. Det ble delt ut løpesedler som

oppfordret publikum til å boikotte Janson ved å bli stående utenfor salen mens «Mellomspill» ble fremført. I følge Aftenposten ble ca. 200 personer med på boikotten, og sto utenfor i foajéen mens verket ble spilt. (Rygnestad 1986) Dette er derimot personer som ikke fikk høre verket bli spilt, så vi vet ikke hva de eventuelt hadde syntes om det klingende resultatet.

Treholt-hilsenen ble altså mottatt klart og tydelig av det norske konsertpublikummet, og ble tidlig en sentral del av diskursen rundt verket. For noen var den politiske ytringen grunn nok til å boikotte verket, men hovedparten av konsertpublikummet ble fortsatt værende inne i salen, fullt klar over hvem hilsenen var ment for. I følge Erling E. Gulbrandsen kunne dermed Treholt «notere seg for støtte fra et nesten fulltallig konsertpublikum». (Gulbrandsen 1989)

4.3 Forholdet mellom programnotiser og lytteropplevelsen

Det er vanskelig å få et nøyaktig bilde av hvor stor del av forklaringen bak tittelen og hilsenen til Treholt er ment satirisk, og hvor stor del som er ment seriøst. Humor og banalitet er et element som Janson ofte tar i bruk i flere av hans komposisjoner og programnotiser, men samtidig skjuler ikke Janson sitt samfunnsengasjement og genuine sinne over det han ser på som maktmisbruk og urettferdighet i verden. I et intervju med Maren Ørstavik i Aftenposten stilles spørsmålet: «Er (Janson) Norges mest politiske komponist?», og Janson presiserer at politiske ytringer ofte blir en uunngåelig del av hans virke som komponist, men at de gjerne kommer frem senere i komposisjonsprosessen:

- Jeg er ikke en sånn som skriver lange kronikker i avisen. Men jeg synes det er fint å si noe om hva jeg mener i titler og programnotiser. Jeg klarer ikke unngå å være politisk. (...)

- Mange kunstnere er samfunnsengasjerte mennesker, men av forskjellige årsaker holder man det kanskje nede. Men når jeg komponerer, tenker jeg musikk, ikke politikk. Politikken kommer etterpå. (Janson sitert i Ørstavik 28.06.13)

Dette betyr at i Jansons tilfelle er ikke det politiske budskapet nødvendigvis en del av verket fra begynnelsen av prosessen. Først skrives musikken, så tillegges den en mening. Skillet mellom musikk og politikk som kommer frem i «Mellomspill» sin programnotis er fortsatt tydelig hos Janson. Han liker å «bruke» de musikalske situasjonene han befinner seg i som komponist til å «si det han mener», å utnytte den offentlige plattformen han får til å *også* ytre seg politisk, *i tillegg* til å få musikken sin oppført. Allikevel blir det politiske en sentral del av

hvordan verket blir omtalt og husket i etterkant, og som konsertpublikum får man det politiske inntrykket *før* det musikalske, altså omvendt av hvordan prosessen er hos komponisten, når det serveres i form av programnotiser og titler. Det er vanskelig å unngå å lytte til verket utenfor det politiske rammeverket når man først har blitt gjort bevisst på det, selv om musikken ble til før teksten i programnotisene. Hadde lytteren fra leserbrevet i Adresseavisen blitt såpass opphisset over hvordan verket hørtes ut om han ikke i etterkant ble gjort oppmerksom på tilknytningen til Treholt?

Janson er en av mange komponister som velger å supplere verkene sine med programnotiser, men han er kanskje i en minoritet når han velger å gjøre mange av disse politiske. For å forstå hvordan programnotisen med den politiske ytringen henger sammen med lytterens oppfatning av det klingende verket, trenger vi å forstå hvordan mening i musikk oppstår gjennom utenom-musikalske faktorer som skrevet tekst. Det følgende er i stor grad hentet fra Lawrence Ferraras artikkel om en fenomenologisk analyse av musikk fra *The Musical Quarterly* (1984), og studien *The Composer's Program Note for Newly Written Classical Music: Content and Intentions* (2016), forfattet av Diana M. Blom, Dawn Bennett, og Ian Stevenson. Sistnevnte er en av de eneste studiene som undersøker hvilken rolle programnotiser har i nyere kunstmusikk, hvem de er ment å treffe og hva slags informasjon nyere komponister ønsker å kommunisere. Den responderer til Ferraras argument om at for å forstå komponistens intensjon bør man undersøke skrevet informasjon kommunisert fra komponisten selv via programnotiser, sett i sammenheng med det klingende resultatet i verket. I det følgende vil jeg sammenligne studiens funn, samt teorien den støtter seg på, opp mot spørsmålet om mening og intensjon i «Mellomspill».

I Ferraras artikkel om fenomenologi som et verktøy for musikalsk analyse, presenteres premisset om at det finnes ingen «objektiv» vitenskap, og at enhver kunnskap er tungt påvirket av det personlige utgangspunktet til den som observerer:

The scientist is not only involved in scientific conclusions but in “personal” decisions. There is an implicit belief by the scientist that his view of the context at hand or broadly speaking of the world is the most cogent. (Ferrara 1984: 355)

Han presiserer at dette også gjelder musikk og kunst, som alltid har et menneskelig element ved seg, både fra komponistens og lytteren eller kritikerens side. En komposisjon er skrevet av et menneske som lever i en konkret tid på et konkret sted, med en konkret bakgrunn og personlige motivasjoner, og det samme gjelder en eventuell tilhører eller kritiker. Derfor bør man alltid være oppmerksom på et verks historiske kontekst:

At both the composing and interpreting stages, music is imbued with a human presence. That presence is marked by the historical being there of the composer and the equally historical being here of the analyst. While it may not be possible to fully decipher what a composer's intention was or is, it is necessary to understand a work within the perspective of the world in which it was written. (Ferrara 1984: 357)

I dette tilfellet blir enhver skriftlig eller muntlig forklaring av et verk fra komponisten selv en viktig komponent når man som kritiker ønsker å forstå et verk. Dette er utgangspunktet for Blom, Bennett og Stevenson sin studie om programnotiser.

Studien referer til en annen studie om programnotiser i Beethovens musikk når den kategoriserer hva slags informasjon som ofte blir inkludert i programnotiser innenfor klassisk musikk:

(1) Dramatic notes are those that use emotive, often pictorial language to describe a scene or sensation: for example, a storm at sea with rolling waves, violent winds and crashes of thunder; and (2) Structural notes describe compositional aspects of the work, which may include the form, structure, or striking timbral qualities. (Blom, Bennett & Stevenson 2016: 3)

Forfatterne konkluderer med at programnotiser er generelt skrevet for "the concert audience, the audio or audio-visual listener, the performer, the examiner, and for Internet readers." (Blom, Bennett & Stevenson 2016: 8) De fant også at lyttere ikke nødvendigvis ønsker å høre noen dramatisk forklaring av verket, i og med at dette kan kollidere med deres egne oppfatning og fantasi. Programnotiser med for mye teknisk informasjon kan også være forvirrende og fremmedgjørende for den allmenne lytter. Det som blir skrevet i programmet har altså en direkte effekt på hvordan en lytter opplever verket, enten i en negativ eller positiv retning. Dermed bør enhver programnotis vurderes nøye med tanke på hvordan den kommer til å mottas av lytteren.

Hilsenen til Treholt skiller seg betydelig fra den “typiske” programnotisen, som enten tar for seg tekniske beskrivelser eller dramatiske forklaringer. Hilsenen er overlagt politisk, men er heller ikke adressert til noe konsertpublikum eller lytter, men én konkret person. Allikevel er den en sentral del av den informasjonen som publikummet mottar under konsertopplevelsen, og dette er åpenbart gjort bevisst. Beskrivelsen om et norsk samfunn som er på vei i en moralsk oppløsning mot «dyrestadiet» faller derimot noe lettere innenfor sistnevnte kategori, den skaper konkrete bilder og assosiasjoner i lytterens hode, selv om det ikke er noen programmatisk beskrivelse av det musikalske forløpet, i hvert fall ikke ifølge Janson. Dette er allikevel informasjon som Janson ønsker at publikum skal vite om i forkant av en oppførelse av «Mellomspill», og i så tilfelle faller det naturlig å lytte til verket i denne konteksten. Det er allikevel Treholt-hilsenen som har fått mest oppmerksomhet, og er dermed også den delen av den utenom-musikalske teksten som flest tar stilling til. I neste del vil jeg se på hvordan dette har preget diskursen rundt «Mellomspill» blant norske kritikere.

4.4 Omtalene

Jeg har ikke vært i stand til å finne et betydelig antall anmeldelser fra tiden «Mellomspill» ble uroppført i 1985, noe som kan tilsa at verket stort sett bare fikk lokal oppmerksomhet i første omgang. Verket har derimot blitt omtalt i flere sammenhenger siden, og derfor tar jeg utgangspunkt i et bredere tidsrom når jeg nå ser på hvordan «Mellomspill» blir mottatt og tolket i etterkant. Følgende er utdrag fra en samling av tekster av ulike sjangre om verket, som i forskjellig grad forsøker å trekke linjer mellom klang og politisk mening, med ulike oppfatninger av hvor gjennomførbar denne oppgaven er. Med Ferraras argument om at vi alltid bør være oppmerksom på et verks kontekst når man analyserer musikk, ønsker jeg å undersøke hvor effektivt dette kan gjøres i «Mellomspill» sitt tilfelle, og hvor man eventuelt møter utfordringer som kritiker og lytter når programnotisen tar såpass stor plass i diskursen rundt et verk. Her er flere kritikere bevisste på Jansons utenom-musikalske tekst som utgjør rammen rundt verket. Spørsmålet er hvordan man løser problemet med å tillegge en tekstlig betydning til det klingende verket, og om dette i det hele tatt kan gjøres med «Mellomspill», hvor den tekstlige betydningen trolig har kommet i etterkant av komposisjonen.

Først har vi Simon Haugens anmeldelse fra Adresseavisen, der han anmelder uroppførelsen i Trondheim 1985. I første omgang kommenterer han den politiske siden ved programnotisen:

Alfred Janson var sjølv til stades ved urframføringa av «Mellomspill». Tittelen er brukt i tydinga «midlertidig», noe som då (under forstått) forhåpentlegvis berre er eit mellomspel til noe betre. Den ber i seg eit utanommusikalsk ønske om ei meire sivilisert verd i forhold til den utviklinga mot «dyrestadiet» som preger 80-åra i vår del av verda. Stykket er bl.a. også ei helsing til «offeret» i ei ikkje ukjent norsk rettsak, med ønsker om og tro på meir «anstendige tider». «Mellomspill» er like vel ikkje eit debattinnlegg, men «et musikkstykk som følger sine egne lover» iflg. komponisten

I ein kunstart som tradisjonelt har bore sterkt preg av å være så kalla upolitisk, kan det vere befriande med slike innlegg i ein konsertsal. Det gir også ei spesiell aktualisering, ev. avvisning, av musikken, sjølv om utanommusikalske forhold også kan binde fantasien.

Haugen gjør seg tidlig bevisst på at spørsmålet om musikalsk mening sett ut i fra utenom-musikalsk tekst er vanskelig, der han ser at teksten kan både aktualisere og avvise musikken i en setting der politikken tar overhånd om diskursen rundt verket. I en sjanger som tradisjonelt sett har blitt sett på som upolitisk, der musikken befinner seg i en sfære fri for politiske forhold og polemikk, er Janson en «outlier», noe Haugen responderer positivt til. Han fortsetter:

Kompositorisk er stykket bygd på ein frase på fire tonar. Desse blir snudd og vendt på, transponert og spela med ulik fart, samtidig som stykket har ein slags «uforløyyst» 3-takt i seg. «Mellomspill» ber preg av rytmiske omformingar som held interessen ved like og gir musikken framdrift. Behandlinga av melodimaterialet blir her som så ofte ellers meire eit komposisjonsprinsipp enn noe lyttaren registrerer nyansert. Spelestilen i denne urframføringa var røff og til dels påtrengende.

Ein seier enkelte gonger (for spøk?) at eksempelvis rockemusikarar «skyt» på publikum med instrumenta sine. Uttrykket i «Mellomspill» får tåle den samanlikninga. Det er nemleg musikk som ein truleg anten engasjerte seg i eller avviste. Var det musikken, eller rettsaka? (Haugen 19.10.85)

Haugen oppfatter at verket har «fremdrift», og at spillestilen er «røff og påtrengende.» Her påpekes forsiktig en mulig forbindelse mellom musikken og budskapet – sammenlikningen til det harde, invaderende uttrykket til rock og hvordan et slikt uttrykk blir mottatt med polarisert respons. Når han stiller spørsmålet «Var det musikken, eller rettsaken?», trekkes det assosiasjoner mellom reaksjonene til musikken – enten ble man engasjert eller avvisende – til reaksjonene til rettsaken.

I etterkant av oppførelsen i Oslo Konserthus året etter har jeg funnet to omtaler – en av Jarle Sørå i VG, og en av Ståle Wikshåland i Dagbladet. Først ut er Sørå sin korte omtale:

Oppe i dagens musikalske nyvennlighet virker dette nærmest nyfiendtlige verket ganske forfriskende. «Mellomspill» fortoner seg som et skrik av smerte og protest – med hemningsløs utnyttelse av messingblåsere, slagverk, m.m. Det er imidlertid drivende dyktig gjort. Janson har en frodig klangfantasi, og han «kan» symfoniorkesteret. (Jarle Sørå VG 17.11.86)

Selv om Sørå ikke nevner programteksten med ord, er det ikke vanskelig å trekke assosiasjoner her. Sørå beskriver verket som forfriskende «nyfiendtlig», «som et skrik av smerte og protest», og instrumenteringen som «hemningsløs». Her er det ingen tvil om at kritikeren har oppfattet nøyaktig de følelsene og tematikken som programteksten representerer i verkets klang. I tillegg til å være ment som en politisk protest i musikalsk form, blir verket her også sett i konteksten av tidens stilistiske trender, nemlig at det er skrevet i en tid der «nyvennligheten» har tatt over etter modernismen. I så tilfelle er verket både et tilbakeblikk på en tid med et hardere uttrykk, og et uttrykk for sin egen samtid.

I Ståle Wikshålands anmeldelse har politikken blitt plassert på hylla, og nevnes ikke i noe spesiell grad. I stedet er Wikshåland opptatt av Jansons tvetydighet og hvordan verket kan kommenteres med tanke på hans bruk av banalitet:

Sammen med Kåre Kolberg utgjør han et slags 68-par i kunstmusikken, av et slag det kunne ha blitt flere av i norsk kunstliv om ikke så mange av dem hadde blitt fanget inn i meningsproduksjonens arena. Der det som kjent gjelder å ha bare én mening om gangen. Og det lar seg dårlig forene med ironi og humor som kunstneriske grep. (...)

Er Forspill i så måte hans Pastorale, så er det nå aktuelle «Mellomspill» hans Pathétique. For her går han mer drastisk til verks enn som romantiker med glimt i øyet. Dissonerende messingfanfarer setter i gang et forløp der den patos som er et sentralt element i verket, aldri får spille seg ut i ro og mak. Hele veien oppløses den og kommenteres av et musikalsk spill med tid, som bryter entydigheten ned og splitter tidsstrømmen opp i flere samtidige og usynkrone forløp. Dramaturgisk uhyre effektivt setter han også inn et accordeon, trekkspillets navn i slike sammenhenger, som vekker assosiasjoner til tango. Ikke den som norske par vinner internasjonale mesterskap med, men den mer desperate til Gardel og andre.

Så kan man alltid spørre om det ikke ligger en banalitet på lur her, om det oppriktige og ekte (patos) som vales ned og går i stå (det musikalske spill). Men neppe finne noe svar i selve verket. For det er det fine med Alfred Janson, at han alltid sørger for at du aldri vet hvor du har ham. (Wikshåland 1986)

Wikshåland er en av de eneste kritikerne som trekker inn Jansons tvetydige formidlingsstil i omtalen av «Mellomspill», og problematiserer dette. Det er vanskelig å finne ut hva Janson

egentlig mener eller vil formidle, om verket kommuniserer noe «ekte» eller om det finnes innskudd av Jansons banalitet som man ikke kan plassere spesifikt.

Aftenposten omtaler ikke verket selv, men demonstrasjonene i forkant av oppførelsen i Oslo får et lite nyhetsoppslag dagen etterpå. Der blir ikke musikken nevnt med et eneste ord, men Jansons ytringer får sentral plass:

Alfred Janson har offentlig gått ut med kritikk av dommen mot Treholt og den behandlingen han fikk under rettsaken. Janson kaller Treholt et offer for juridisk overgrep. Han mener at Treholt er meget dårlig behandlet og at den tidligere byråsjefen sitter inne «etter en skandales rettsak (Rygnestad 1986)

I de senere årene etter disse to oppførelsene har «Mellomspill» blitt omtalt i et par ulike sammenhenger. Først av Rolf Wallin i Klassekampen, i en anmeldelse av plateutgivelsen i 1987, utgitt av Norsk Musikkproduksjon, som kort og godt bekrefter andre anmelderes oppfatning av det brutale uttrykket i verket. Beskrivelsen av verket som «barsk» gir igjen assosiasjoner til det primitive stadiet Janson er opptatt av:

Alfred Janson er en av Norges fremste orkesterkomponister, og Mellomspill har blant andre utmerkede kvaliteter en åpning som er noe av det desidert barskeste i norsk orkesterlitteratur. (Wallin 1993)

Egil Baumann omtalte verket i en lengre spalte i Klassekampen 2010, der spørsmålet om man kan høre det politiske budskapet i klangen er sentralt:

At «Mellomspill» er et stykke musikk som handler om Treholt-saken, er imidlertid ikke noe jeg kan lytte meg fram til. Ber jeg en som ikke kjenner «Mellomspill» å lytte til verket, vil vedkommende ikke kunne si at i dette stykket hører jeg en støtte til Arne Treholt på samme måte som hun kan si at jeg hører et accordeon og et orkester. Selvsagt ikke. Nei, jeg vet at «Mellomspill» dreier seg om Treholts rettssak fordi Janson har skrevet det. (Baumann 2010)

Siden Baumann skriver dette i 2010, i lang tid etter det første oppførelsen, er han også i stand til å reflektere over hvordan tid kan forme hvordan et verk blir lyttet til flere år senere, spesielt med tanke på hvor berømt hilsenen til Treholt er:

Klarere kan det ikke sies. Et stykke absolutt musikk, det vil si musikk uten tekst, må ledsages av en kommenterende tekst hvis musikken skal kunne formidle et politisk budskap, i hvert fall av denne typen. Musikkens lover er åpenbart ikke helt de samme som tekstens. At «Mellomspill» også har andre kvaliteter enn å ta parti i en rettssak, er åpenbart. Det er også åpenbart at Janson kunne ha skrevet den samme teksten til et annet utformet verk.

Det er ikke noe i selve den kompositoriske utformingen av «Mellomspill» som tvinger fram den teksten Janson skrev. Den er et budskap, eller som Janson skriver, en hilsen, som klistres på verket Like fullt: Slik «Mellomspill» nå foreligger, snart 25 år etter urframføringen, er Jansons tekst blitt en del av verket. Å se bort fra den, er rett og slett å se bort fra, eller snarere høre bort en del av orkesterstykket «Mellomspill». Slik kan instrumentalmusikk få et politisk budskap.

Baumann kan ikke høre at verket har en iboende støtte til Treholt i seg, og gjør heller ikke noe forsøk på å skape assosiasjoner eller trekke mulige linjer mellom klangen og teksten. Tanken som Baumann begrunner dette med, er at instrumentalmusikk ikke *kan* kommunisere et slikt spesifikt politisk budskap på egen hånd. Janson er her eksempelet som bekrefter regelen – ikke bare er Janson i ustand til å gjøre dette, men det er en iboende mangel i instrumentalmusikk som gjør dette umulig. «Mellomspill» er et såpass kraftig politisk verk fordi hilsenen til Treholt har blitt en «del av verket» over de 25 årene siden det ble uroppført. Baumann klarer ikke rive seg vekk fra programnotisen, og sier at å gjøre det er å se bort i fra en vesentlig del av verket, selv om han ikke kan høre noen klanglige assosiasjoner selv.

Interessant nok kommer ikke Jansons kommentarer om «dyrestadiet» opp når Baumann prøver å høre intensjoner i musikken. Artikkelen er fokusert på hvordan musikken kan ha noe å gjøre med Treholt-saken, og konkluderer med at hilsenen kunne vært skrevet til hvilket som helst annet verk og kan ikke kommuniseres gjennom instrumentalmusikk. Derimot prøver ikke Baumann å koble den overordnede tematikken som Treholt-saken er *et eksempel* på, opp mot klangen. Helt siden Simon Haugens anmeldelse i 1985 er kommentarer om «dyrestadiet» fraværende i omtaler av verket. Sånn sett kan det virke som om Treholt-hilsenen har tatt overhånd i diskursen rundt verket, uten at det har noen konkret forbindelse til det musikalske. Derimot finnes det bedre argumenter for at vi kan finne assosiasjoner i musikken som minner om en primitiv og usofistikert tilværelse, i det harde modernistiske uttrykket med den voldsomme dynamikken, og mangelen på avansert teknikk eller melodiske idéer, noe som er et produkt av en mer avansert og utviklet tid.

Janson er en vanskelig komponist å plassere – han befinner seg mellom stilarter, formidlingsteknikker, og ytringer. Flere kritikere er også usikre på hvorvidt man i det hele tatt kan lese politisk mening fra klingende musikk alene, og om det er en oppgave som er verdt den tiden det tar. Vi er kjent med Jansons politiske stilling, og at han velger å inkludere dette i fremførelsen av verket, men vi er også kjent med at Janson bruker humor og provokasjon bevisst som et middel. For Jansons tilfelle har programnotisen ført til et par konsekvenser som vi kan være sikre på etter å ha gått gjennom reaksjoner og omtaler av verket: «Mellomspill» fikk ekstra oppmerksomhet og mediedekning fordi det oppsto en demonstrasjon og debatt rundt ytringen selv. På grunn av dette har det i etterkant vært en vanskelighet for lyttere å rive seg vekk fra den politiske konteksten når de lytter til verket, noe Egil Baumann illustrerer med sin spalte. Man ønsker å finne en meningsforbindelse i klangen som kanskje eller kanskje ikke er intendert, og som kanskje eller kanskje ikke er mulig å kommunisere gjennom klang alene. Janson har selv levd et langt liv og virke som en «politisk» komponist i kraft av sine korte men effektive ytringer, og «Mellomspill» har en sentral plass i dette ryktet.

4.5 «Mellomspill» sin plass i den norske musikkhistorien

Janson er kanskje en av de første samtidskomponistene i Norge som har hatt en såpass variert og allsidig karriere. Janson har beveget seg fritt fra jazz til gammeldans, filmmusikk til avantgardistiske orkesterverk, til et langvarig musikalsk samarbeid med Nora Brockstedt. Sånn sett representerer han begynnelsen på en mer allsidig måte å jobbe som komponist på, der man kan ha flere bein i flere sjangre innenfor én karriere. I datidens presse ble denne allsidigheten fremstilt som en kuriositet ved Janson som person, der man fortsatt opererte med et sterkt skillepunkt mellom kommersiell musikk og «seriøs» musikk, og stilte spørsmålsteget ved hvor verdifullt en slik allsidighet var. John Persen var selv en modernist og internasjonalist tvers igjennom, og klaget over de overfladiske interessene og det lave kunstneriske nivået innenfor populærmusikk i hans tid. Janson derimot, oppnår det som ytterst få komponister før ham gjør, nemlig å fortsatt bli akseptert som en dyktig samtidskomponist i tillegg til å være bruksmusiker og låtskriver innenfor andre sjangre. I flere intervjuer og artikler blir disse forskjellige sidene ved Jansons karriere satt opp mot hverandre som motpoler – jazzen og slagerne er fine tilskudd til det norske kulturlivet, men *samtidsmusikken* er sfæren Janson går inn i når han skal være *seriøs*.

Allikevel er ikke bildet så klart. Uansett hvilken musikalsk sfære Janson er i er han fortsatt i stand til å bruke humor eller alvor, og ofte begge deler samtidig. «Mellomspill» er et verk som *tas seriøst*, og som handler om noe dypt alvorlig. Wikshåland påpeker allikevel at banaliteten som Janson er kjent for ikke nødvendigvis er fraværende, den er bare *tilslørt*. Den er tilslørt av det årelange ryktet som den klassiske musikken har på seg for å være toppen av prestisje i det norske musikklivet, og at samtidsmusikken er den som er dedikert til å opprettholde fremdriften i musikkhistorien gjennom nyskaping og kunstnerisk kvalitet, et verditungt kollektivt prosjekt. Wikshåland skriver også dette i en senere artikkel om Janson: «Det har vært sagt om samtidsmusikken at den mer dreier seg om å utkomponere holdninger enn om å skrive seg inn i en stil. I så fall må Alfred Janson sies å være en komponist for sin tid» (Wikshåland 1986)

Selv om Janson uttrykker i programnotisen til «Mellomspill» at «modernismen er etter en kort, men intens levetid død», er fortsatt Jansons karriere og verket selv et tegn på at den blytunge modernismen fra 50- og 60-årene har hatt sitt preg på det norske musikklivet, at det fortsatt er det modernistiske og «nye» stiluttrykket som blir sett på som «seriøs» musikk i 80-tallets Norge. Allikevel kan vi også se tegn på en befrielse fra strenge sjangerregler for enkelte samtidskomponister, da Janson er en del av en generasjon av komponister på denne tiden som ikke lenger føler seg forpliktet til å skrive rent modernistisk. I følge ham selv er det i dag blitt mye vanligere for komponister å operere innenfor ulike sjangre samtidig som man opprettholder sin status og rykte som samtidskomponist. Sånn sett er Janson på mange måter forut for sin tid.

4.6 Oppsummering

«Mellomspill» er et verk som engasjerer og fascinerer, men til tider blir overskygget av en provoserende politisk hilsen. I diskursen rundt verket har det overordnede temaet og konteksten blitt satt til side for diskusjoner om hvorvidt man kan høre en kontroversiell rettsak i et musikalsk forløp, noe man som regel svarer med «selvfølgelig ikke», og lar det ligge der. I spørsmålet om hvorvidt dette har vært positivt for Jansons karriere, kan man vanskelig si at det har rammet ham på noen negativ måte. Allikevel er det noe med en såpass politisk ytring som tar oppmerksomheten vekk fra mer overordnede temaer og diskusjoner, og situasjonen får en mer tabloid behandling av presse og kritikere. Selv om det ifølge Janson er «gøy med

litt bråk», kan man ikke si at «Mellomspill» som verk er noen spesiell effektiv kanal for å kommunisere et nyansert debattinnlegg om en aktuell sak, men det har aktualisert verket på en måte som har fått kritikere og andre interesserte til å engasjere seg i musikken på et nytt og uvant vis. Jansons bruk av politiske programnotiser er utypisk for komponister innenfor samme sjanger, og i og med at det ikke finnes en lengre tradisjon med slike programnotiser, oppstår det også en rekke problemer når man prøver å finne sammenhenger mellom det musikalske og den konteksten komponisten velger å kommunisere. Man er som lytter og kritiker vant til at programnotiser beskriver hva et verk «handler om», enten gjennom dramatiske eller strukturelle forklaringer, men her blir kritikere møtt med en programnotis som hevder å *ikke* gjøre dette. Allikevel kan man ikke unngå å bli preget av det man leser i forbindelse med stykket. Selv 25 år senere sitter Egil Baumann og hører etter konkrete referanser til en rettsak i et verk som aldri var ment å fungere på den måten. «Mellomspill» kommer alltid til å være «Treholt-verket» - men ikke nødvendigvis på grunn av sine musikalske kvaliteter. I neste kapittel kommer vi til å se på noe av den samme tendensen i et nyere verk fra 2014 – «Paragraf 112» av Maja Ratkje.

5 2014: Samtidsmusikken møter miljøkampen

Først og fremst så er jo egentlig all kunst er politisk, også i kraft av å ikke si noen ting.
(Ratkje i Salongen 2015)

I 2014 var det grunnlovsjubileum i Norge, og i den anledning ble konsertrekken «Ja, vi elsker» arrangert av åtte norske orkestre fra 2. oktober til 27. november. Tanken bak konsertrekken var å fremheve norsk klassisk musikk for orkestre, som en respons på at tallene fra 2013 viste at knapt 4% av musikken på programmet til landets sju symfoniorkestre hadde vært ny, norsk musikk. Hvert orkester satte sammen programmet for sin konsert i rekken, med norsk musikk fra 1800-tallet frem til i dag. Seks av orkestrene hadde i forkant gått sammen for å bestille et åpningsverk av samtidskomponisten Maja S. K. Ratkje (f. 1973), en slags ouverture til de gjeldende konsertene. Det verket Ratkje skrev, varte i cirka syv minutter og fikk tittelen «Paragraf 112».

Tittelen er en referanse til § 112 i Grunnloven, også kjent som Miljøparagrafen. I partituret ble paragrafen sitert i sin helhet på forsiden. I årene før dette verket ble skrevet hadde Ratkje allerede markert seg som en forkjemper for klimasaken, både som debattant i media og som medgrunnlegger av aksjonsgruppen «Stopp oljesponsing av norsk kulturliv» i 2012. «Paragraf 112» ble hennes første – men ikke siste – forsøk på å bruke en konsertsituasjon til å sette et søkelys på det hun mente var en forpliktelse overfor miljøet som de norske myndighetene ikke hadde innfridd. I et arrangement der norske oppnåelser og stolthet sto i fokus, valgte Ratkje å vende blikket mot et globalt problem der dagens Norge hadde kommet til kort.

Det lille verket gikk ikke ubemerket hen blant norske medier, kritikere og publikum. I likhet med Persen og Janson er Ratkje et offentlig politisk figur, som også er tiltrukket av modernismens estetikk som en arena for å uttrykke dette, ved siden av å være en samfunnsdebattant utenfor hennes virke som komponist. Valget om å uttrykke dette engasjementet gjennom et orkesterverk er bare en av hennes mange politiske uttalelser fra tidligere år om klimasaken, men konteksten er annerledes. I dette tilfellet er det først og fremst konsertpublikummet hun velger å henvende seg til, med et budskap pakket inn i et klingende orkesterverk fremført som ett av flere på en rekke konserter. Ratkje var tilsynelatende bevisst på at hennes posisjon som en anerkjent kunstner ga henne en unik

mulighet til å uttale seg politisk og til å nå et publikum som hun kanskje ellers ikke ville ha nådd. I dette kapittelet kommer jeg til å se på hvordan Ratkje har intendert at det miljøpolitiske temaet skal kommuniseres, hvordan verket ble mottatt, og hvordan Ratkjes posisjon som en kjent samtidskomponist eventuelt påvirket hvor stor gjennomslagskraft den politiske betydningen fikk i den konteksten det ble presentert.

5.1 Hva handler «Paragraf 112» om?

«Paragraf 112» er et kort orkesterverk på omtrent fem til syv minutter, og er ment som en åpningsfanfare eller ouverture under de konsertene der det ble spilt. Det ble bestilt konkret til grunnlovsjubileet, og er derfor skrevet med tanke på den konteksten. Da Ratkje ble spurt om tematikken i verket, svarte hun slik:

Tematikken ligger i tittelen, ellers ønsker jeg at hver lytter får ha sin tolkning, mener Ratkje, som likevel forsøker å skildre hva hun har tenkt med det sju minutter lange verket: - Jeg bruker lyder som skal illustrere orkesteret som et slags «urdyr», en organisk enhet med én kropp, som våkner til liv og sakte begynner å røre på seg, sier Ratkje, som også forklarer at det spesifikt norske er til stede gjennom elementer fra Per Sivle og Lars Søråas' «Lerka». Hun forteller at tanken har vært å lage et verk som kan være samlende for serien. – Jeg mener det har fanfariske kvaliteter og passer godt som introduksjonsverk, sier Ratkje, som ikke har vært blind for at verket skal inngå i en større helhet, en slags feiring av norsk kunstmusikk det siste drøye hundreåret. (Adresseavisen 09.10.14)

Her er det altså et par forskjellige hensyn som har gått inn i tanken bak «Paragraf 112». For det første er verket ment å passe inn i den større helheten som konsertserien representerer – feiring av norsk kunstmusikk, spesielt fra det siste hundreåret, som en del av grunnlovsjubileet. I tillegg har verket sin egen tematikk som Ratkje ønsker å uttrykke, både gjennom tittelen, programnotisen, og musikken som konsept. Det norske representeres gjennom sitering av den visen «Lerka» av Per Sivle og Lars Søråas (i harpe og cello, fra takt 59 og utover), men utover dette er ikke verket utpreget «norsk» i tonalitet. Sitatet kommer heller som en tonal kontrast til det som eller skjer i lydbildet. Slagverkseksjonen inkluderer elementer som sandpapir som gnis mot hverandre, kjetting som dras over pauke, fire trebokser som strykes med en gummiball, cellofan som krølles sammen, en glidelås som åpnes og lukkes, og så videre. De øvrige instrumentene blir ofte instruert i partituret til å bruke ukonvensjonelle teknikker, som kontinuerlig å blåse luft gjennom munnstykket for blåseinstrumentene, eller at strykerne gnir på treverket med hendene. Dette skaper et

overordnet lydbilde som er annerledes enn det vi normalt forbinder med et orkesterverk, der balanse og konvensjon viker for lydeksperimenter og støy. Over de knappe syv minuttene økes dynamikken og intensiteten gradvis fra begynnelse til slutt, og ender med en tuttidel i fortississimo, antageligvis ment å representere hvordan «urdyret» til slutt har våknet.

Ved siden av den ukonvensjonelle orkestreringen og tilknytningen til det overordnede temaet i konsertserien, er det miljøpolitiske ved tittelen og programnotisen et sentralt aspekt ved presentasjonen av verket. I partituret er paragrafteksten sitert i sin helhet, noe som også ble inkludert i programmet til konsertene:

§ 112.

Enhver har rett til et miljø som sikrer helsen, og til en natur der produksjonsevne og mangfold bevares. Naturens ressurser skal disponeres ut fra en langsiktig og allsidig betraktning som ivaretar denne rett også for etterslekten.

Borgerne har rett til kunnskap om naturmiljøets tilstand og om virkningene av planlagte og iverksatte inngrep i naturen, slik at de kan ivareta den rett de har etter foregående ledd.

Statens myndigheter skal iverksette tiltak som gjennomfører disse grunnsetninger.
(Ratkje 2014a)

Hvor stor tilknytning er det mellom paragrafteksten og det klingende? Ratkje presiserer, slik Janson gjorde med «Mellomspill», at utenom lydbruken som skal forestille «urdyret», er det ikke er noe programmatisk innhold i «Paragraf 112» som er relatert til klimasaken. I et intervju i Dagens Næringsliv i forbindelse med «Ja, vi elsker»-rekken sier hun blant annet: «Altså, musikk er musikk. Det er ikke noe i det klingende som tar opp klimaspørsmålet. Men som kunstner er jeg kommet i en posisjon der jeg blir lyttet til. Det mener jeg gir et ansvar.» (Hovda 2014) Her understrekes det av Ratkje at «musikk er musikk», noe som indikerer et skille mellom det musikken formidler, og det hun ønsker å si om klimasaken ved å inkludere paragrafteksten i programmet og i partituret. Dette er et lignende skille som Janson også opererte med, da han i sin programnotis beskrev musikkens klanglige innhold adskilt fra det han ønsket å si om Norges moralske tilstand og Treholt-saken, og i tillegg presiserte at musikken ikke var ment å formidle dette budskapet i seg selv. Begge komponistene har en idé om at musikken står forholdsvis klart på egne ben, mens tittelen og programnotisen er midlene som kan brukes for å si noe konkret om en politisk sak de engasjerer seg i.

I et annet intervju med Østlandets Blad fra 2015 blir Ratkje igjen spurt om hvordan verket henger sammen med engasjementet for klimasaken:

Kreativitet kan ikke bare begrenses til en ting, og det er jo så gøy å følge opp ideer og impulser. (...) Dette var en sambestilling fra alle norske symfoniorkestre. At det ble fokus på miljø er heller ingen tilfeldighet, for i tillegg til musikken er det kampen for miljøet som virkelig engasjerer meg. (...) Jeg er svært glad for at min posisjon som komponist og musiker gjør at stemmen min også høres når det kommer til klimadebatten. (Krogh 2015)

I begge intervjuene vektlegger Ratkje sin *posisjon* som komponist, noe som gir henne tilgang til en offentlig plattform og et publikum. Dette gjør det mulig for henne å si noe om hva hun mener om en sak som er viktig for henne, og bli hørt og tatt på alvor. Ratkje bruker sin posisjon på flere måter når hun er politisk engasjert – i motsetning til Janson skriver hun også kronikker og innlegg i offentlig media, og jobber aktivt med aksjonsgruppen «Stopp oljesponsing av norsk kulturliv». «Paragraf 112», og andre verk skrevet i etterkant i forbindelse med andre samfunnsrelaterte temaer, er derimot tilfeller der Ratkjes posisjon som komponist er spesielt relevant og *nødvendig* for at stemmen hennes skal kunne høres. Her er det bokstavelig talt konsertscenen som blir plattform for politisk ytring, ikke avisen eller sosiale medier. Det hadde ikke vært mulig for en person som ikke har innpass i den verdenen som klassisk musikk, og spesielt orkestermusikk, eksisterer i.

Ratkje forbinder også denne posisjonen med et *ansvar*. Siden hun sitter med muligheten til å bli hørt, føler hun seg ansvarlig for å bruke den muligheten på en måte som tilfredsstillende et visst moralsk prinsipp. Derimot vil det si at å ikke bruke posisjonen sin på denne måten til en viss grad er *uansvarlig*, noe hun uttrykker i en kronikk i Morgenbladet fra 17. juli 2014:

Kunstnere kan debattere miljø på to måter: gjennom kunsten, eller rundt den. Jeg etterlyser begge deler. Samtidig spør jeg: Hvor er kulturaktørene som roser Statoils skitne tjæresandutvinning? Som skryter av Kongsberg Gruppens våpenleveranser? Eller av deres nye gigakontrakt med Statoil, som vil sikre klimagassutslipp lenge etter at klimaforskerne sier vi må ha stanset å utvinne olje? Hvor er de oljesponsede kulturarbeiderne som snakker om viktigheten av å bore etter olje i naturreservater? Som heier når oljeselskapene kappes om å komme først til Nordpolen?

Jeg har spurt musikere som fungerer som levende reklameplakater under Statoils «Morgendagens helter» om deres forhold til sponsoren. Svarene som forsiktig kommer ut er at så lenge de opererer innenfor norsk lovverk er det greit. Festivalsjefer strekker seg til å nevne sponsorens økonomiske betydning. (Ratkje 17.07.14)

Her er det snakk om to ulike former for uansvarlighet – det å akseptere penger fra oljebransjen som kulturarbeidere, og det å ikke bruke sin posisjon til å si noe offentlig imot praksisen. Ratkje kaller musikere som gjør det første for «levende reklameplakater» for Statoil, og undrer over hvorfor de som lar seg sponse ikke snakker offentlig om sin støtte av bransjen.

Politisk engasjement fra komponister etterlyses ikke bare av Ratkje selv. I etterkant av urfremførelsen av «Paragraf 112» skrev skuespiller Tove K. Heyerdahl en kronikk i Ballade om hvor ønskelig denne typen kunst er for både henne og for samfunnet. Her kommer det frem at Heyerdahl opplever et voldsomt engasjement i ikke bare «Paragraf 112», men hele karrieren til Ratkje, kun på grunn av det politiske innholdet i kunsten hennes:

Jeg kjenner ikke Maja Ratkje, men det stikk motsatte skjer med meg av hva en rekke kunstnere virker redde for at skal skje hvis de tilkjenner noen grader av politisk innhold i arbeidene sine – at publikum skal flykte!

Her får et stykke musikk meg interessert i hele kunstnerens “forfatterskap”, samtidig som jeg opplever at jeg tvinges til å tenke om meg og klima og miljøet.

Heyerdahl peker også ut viktigheten av media generelt i hvordan folk flest tilegner seg informasjon om temaet, og derfor er posisjonen som kunstnere er i – som spesielt tilstedeværende i media – spesielt mektig. Dette støtter opp mot Ratkjies egne oppfatning av sin posisjon, og hvor stor stemme hun har. Heyerdahl kaller på et større initiativ blant musikere og kunstnere til å bruke denne posisjonen til å engasjere seg offentlig:

I Klima, medier og politikk ble et utvalg av nordmenn spurt om hva som var deres viktigste kilde til informasjon om klimaspørsmål, og ikke overraskende vant TV og riksavisene, og det er der vi finner dem; musikere, skuespillere, kunstnere og utøvere, som får plass og som er avhengige av synlighet i større eller mindre grad. Og media er avhengig av dem. Jeg ønsker et tydeligere engasjement blant norske musikere og kunstnere – for miljøet. (Heyerdahl 2014)

«Paragraf 112» er altså et verk med en tung politisk kontekst og agenda, der miljøpolitikk knyttes opp mot grunnleggende egenskaper ved kunst og musikk. Ratkje føler på en forpliktelse og et ansvar i kraft av den makten hun sitter med som en anerkjent komponist. Hennes rykte som aktivist sitter ferskt i minnet til alle som er kjent med henne og som lytter til verket. Heyerdahl spår at setninger om miljøsaken utgjør en stor prosentandel av omtalene av verket etter konserten (Heyerdahl 2014), nettopp fordi det er så uvanlig og forfriskende at

en komponist ytrer seg på denne måten. Dermed får miljøsakene større spalteplass i media enn den ellers ville ha fått, og kan nå flere lesere enn den ellers ville ha gjort. I neste del vil jeg se på omtalene av verket, for å undersøke om Ratkje har rett i at det politiske faktisk får stor plass i diskusjonen, og hvordan anmeldere opplever verket i den konteksten som «Ja, vi elsker»-serien er.

5.2 Omtalene

I og med at «Paragraf 112» var en del av en konsertserie i fem ulike byer, med seks ulike orkestre, reflekterer anmeldelsene også en lokal variasjon. De fleste anmeldelsene jeg har vært i stand til å finne er av Oslo-konsertene, fremført av henholdsvis Oslo-Filharmonien (23.10) og Kringkastingsorkesteret (30.10), mens de resterende to konsertanmeldelsene er av konsertene i Stavanger (02.10) og Bergen (16.10), fremført av Stavanger Symfoniorkester og Bergen-Filharmonien. Alle orkestrene fikk sette programmet selv med egenvalgt norsk musikk, i tillegg til Ratkjes bestillingsverk. Her er anmeldelsene satt opp i kronologisk rekkefølge. I tillegg har jeg inkludert to anmeldelser av CD-utgivelsen *Variations over Variations*, der «Paragraf 112» var inkludert som et av sporene, innspilt med Kringkastingsorkesteret. I og med at begge situasjonene som verket er presentert i, både i konsertene og CD-utgivelsen, også har andre verk på programmet, har jeg valgt å bruke utdrag av anmeldelsene som spesifikt angår Ratkjes verk. Her er det også variasjon i hvorvidt anmelderne bruker mye eller lite plass til å diskutere «Paragraf 112» sammenlignet med andre verk. Noen anmeldelser av konsertene eller CD-utgivelsen er ekskludert fra dette kapittelet, i og med at de ikke nevner «Paragraf 112» i det hele tatt, eller at de nevner det med så få ord at det ikke er stort å kommentere.

Først ut er Arnfinn Bø-Ryggs anmeldelse av den første konserten i rekken som inkluderte «Paragraf 112», i Stavanger:

Ratkjes Paragraf 112 henspiller på det som nå står i denne paragrafen om at «Enhver har rett til et miljø som sikrer helsen, og til en natur der produksjonsevne og mangfold bevares». Verket er for stort orkester, men varer bare i fem minutter. I dette korte tidsrommet ga likevel klangbilder og en rik tekstur assosiasjoner til natur. (Arnfinn Bø-Rygg 04.10.14, Stavanger Aftenblad)

Bø-Ryggs anmeldelse er kort, likt komposisjonen selv, men det han velger å vektlegge med den smale plassen han bruker er betydningen av tittelen og assosiasjonene han får til *natur* i det klanglige. Dette er kanskje ikke uventet med tanke på Ratkjers egne beskrivelse av tanken bak verket, med «urdyret» som gradvis våkner opp, et organisk og primitivt billedbruk, representert bevisst i bruken av pusting og slagverk i lydbildet. Ratkjers brudd med konvensjoner innenfor instrumentering i et orkester kan være årsaken til at Bø-Rygg og senere andre anmeldere – får en mer pre-moderne og naturnær oppfattelse av verket.

Annabel Guaita anmelder Bergen-Filharmoniens konsert i Bergens Tidende:

Maja Ratkjers Paragraf 112 fikk meg til å reflektere over hvordan vi lytter til et verk fra vår egen tid. Samtidsmusikk er ikke vanskelig. Den er bare ny. Vi har ingen fremføringstradisjon å forholde oss til og det kan også være fint. Det nyskrevne bestillingsverket henter tittelen fra grunnlovens miljøparagraf: 112, men har ingen programmatisk idé over dette. Ratkje åpner for spennende klanglige og uttrykksmessige idéer, men verket er for kort til at idéen blir skikkelig etablert og utviklet. Uansett – anstendig levert, spesielt fra slagverksseksjonen. (Guaita, 2014)

Guaita siterer Ratkje når hun skriver at verket ikke har noen programmatisk idé over selve miljøparagrafen, og velger heller ikke å trekke assosiasjoner i den retningen ut i fra klangen. I stedet blir tittelen viet kun én setning, mens resten av anmeldelsen går til å kommentere verket som *samtidsmusikk*, og hvordan denne ikke «er vanskelig», kanskje til tross for hva allmennheten tror. Hun påpeker at samtidsmusikken ikke har en fremføringstradisjon som påvirker hvordan vi lytter til verket – som kanskje er en overdrivelse, med tanke på at dette fortsatt er et orkesterverk fremført i en noe konvensjonell konsertsetting, selv om orkestreringen og bruken av instrumenter er mer ukonvensjonell. Allikevel er inntrykket som Guaita sitter med klart – hun opplever Ratkjers verk som nytt, og med en avstand fra konvensjonell orkestertradisjon som er såpass stor at det tillater en mer åpen tilnærming.

Hild Borchgrevinks omtale av verket i Dagsavisen er mer en kommentar enn en anmeldelse. Her skriver hun bare om verket og hvordan det fungerer i konteksten det ble fremført i, og velger å ikke kommentere de resterende verkene på programmet i noen særlig grad. Borchgrevink har også anmeldt plateinnspillingen hvor hun går dypere inn i det klanglige, som jeg kommer tilbake til senere i kapittelet, men her er hun mer fokusert på budskapet i tittelen, og hvordan det blir fremstilt og mottatt:

Ratkjes musikk pirker altså både i grunnlovsjubileet som feiring og i konvensjoner for hvordan en orkesterkonsert er bygget opp. Men ikke ved å bråke og mase på oss. Musikken er åpen og spørrende, ofte lavmælt, og samtidig veldig levende. Den var som om den ville få oss til å stoppe opp og lytte. Men da orkesterstafetten, som har fått navnet «Ja, vi elsker», torsdag kom til Oslo, ble alt dette tilsynelatende iherdig glattet over. I forhåndsomtalen på fjesboka kalles musikken en fanfare. Fra scenen ble verket introdusert med ord som flott, spennende og gøy, selv om lovteksten riktignok sto bakerst i programmet. I Bergen for en uke siden ble deler av teksten lest fra scenen. (...)

Kanskje bestilte orkestrene en fanfare og fikk Paragraf 112. Hvis det er slik, får vi håpe at det ikke var bevisst av Oslo-Filharmonien å pakke presangen inn i en kollisjonspute av superlativer. For i tilfelle er ironien nesten festlig. Hysj! Tenk om orkesterpublikum oppdaget klimakrisen... (Brochgrevink 2014)

Kommentaren er interessant fordi den peker ut hvordan konsertsituasjonen og hvilke ord som brukes på scenen kan nøytralisere eller forsterke det som komponisten ønsker å formidle. Ratkjes tilnærming til å formidle noe politisk, noe som tematisk sett kan settes opp som en motpol til tanken bak hele konsertrekken, en slags nyansering av bildet av norsk stolthet, er ikke aggressiv eller eksplisitt i musikken, og kan dermed altfor lett tilsløres av hvordan det blir presentert. I motsetning til ved Bergen-konserten, der paragrafteksten ble lest opp fra scenen, ble den ikke nevnt med ord i Oslo. I stedet ble verkets karakter beskrevet som «flott, spennende, gøy», noe som nedtoner alvoret bak Ratkjes ytring. Man ville neppe ha omtalt klimakrisen med de samme ordene. Intendert eller ikke påvirket dette hvor stor gjennomslagskraft klimasaken fikk i de ulike fremstillingene. I Bergen fikk man servert det politiske gjennom en muntlig introduksjon, mens i Oslo måtte man bla bakerst i programmet for å få med seg hele konteksten.

Maren Ørstavik anmelder både KORK og Oslo-Filharmoniens konserter i Aftenposten:

Ratkje, som etter hvert er blitt kjent for sitt miljøengasjement, har oppkalt sitt korte orkesterstykk etter nettopp Grunnlovens miljøparagraf 112. Det ligger tett opptil naturen, både konseptuelt og musikalsk – Ratkjes eksperimenterende lyder krever omhyggelig lytting, og gir en sensorisk påminnelse av at også lyd i seg selv først og fremst er natur.

Stykket er fragmentarisk, men holdes sammen av lyden av ujevn pust, blåst gjennom toneløse instrumenter eller strøk over store gonger. Det er overhodet ikke en jublende fanfare over et storartet Norge i jubileumsåret, men heller et politisk stikk som gir en viss dybde til alle konsertene i serien – uansett hva de ellers har programmert. (Ørstavik 2014)

Igjen blir miljøparagrafen viet flere setninger, og likt Bø-Rygg i Stavanger Aftenblad knyttes det opp mot naturen «både konseptuelt og musikalsk». Forbindelsen mellom musikk, lyd, natur, og miljø vektlegges. Ørstavik peker også ut hvordan dette verket håndterer temaet for konserttrekken med en grad av motstand eller dybde som går utover norsk storhet, og hvordan dette reflekteres i musikken, som ikke er en «jublende fanfare» i tråd med det man kanskje forventer av grunnlovsjubileet. I stedet er verket et mer nedtonet og skjørt lydeksperiment.

Magnus Andersson anmelder KORK-konserten i Klassekampen:

Ratkje har tidligere markert seg politisk, også i miljøspørsmål. Og dette engasjementet er minst sagt ønskelig – ikke bare fordi miljø er en viktig sak, men fordi den klassiske musikken, og samtidsmusikken som springer ut av det klassiske, altfor ofte framstår i en egen boble. Riktignok går det ikke helt fram hvordan verket «Paragraf 112» relaterer seg til §112, men som musikkstykke fikk vi høre den lekfulle og nærmest improvisatoriske Ratkje. Samtidig er dette et verk der hun holder lenger på sine idéer enn vi er vant til, noe som tilførte et konsentrert og stringent preg. (Andersson 2014)

Andersson peker ut noe som ofte går igjen i diskursen rundt ny klassisk musikk, nemlig at den «lever i en egen boble». Han ønsker derfor Ratkjes samfunnsengasjement velkommen i en slik sfære, der hun er en av svært få som velger å trekke linjer mellom musikk og samfunn, selv om samfunns-delen ikke nødvendigvis lar seg høre i musikken. Allikevel ser Andersson dette som en positiv utvikling. Musikken beskrives som «lekfull», «konsentrert og stringent», «nærmest improvisatorisk», men utover det forsøker ikke Andersson å knytte klangen nærmere opp mot temaet slik andre anmeldere har gjort. Allikevel er det miljøkonteksten som blir viet flest ord i denne anmeldelsen.

Emil Bernhardts anmeldelse av KORK-konserten i Scenekunst er noe mer omfattende enn de andre anmeldelsene, og går dypere inn på konteksten som verket ble presentert i:

Her var det imidlertid tydelig at en mer kritisk tilnærming til hva nasjonstilhørighet innebærer i en moderne kontekst, var tonet ned. Et symfoniorkester på scenen, dresset opp i bunader og lignende kostymer, gir snarere inntrykk av noe litt rituelt og bundet.

Desto mer gledelig var det at komponistene og musikken selv kunne nyansere bildet. Det begynte riktignok allerede ved inngangen, da jeg fikk stukket til meg en folder om grunnlovens miljøparagraf, signert Miljøagentene og Besteforeldrenes klimaaksjon. Overgangen til Ratkjes åpningsverk, som viser til nettopp denne paragrafen, ble selvfølgelig. I tillegg rykket Ratkje blikket vekk fra det nasjonale og over på et globalt og brennende aktuelt spørsmål hun som kjent er dypt engasjert i.

Bernhardt beskriver *omgivelsene* som verket ble presentert i – orkesteret var kledd i bunader og «lignende kostymer», og man fikk utdelt skriftlig informasjon om miljøparagrafen i døra rett før man fikk høre Ratkjers verk, som en slags kontekstualisering av hva man var i ferd med å høre. Bernhardt gir uttrykk for at rammen rundt selve musikken, hvordan orkesteret valgte å fremstille temaet, var mindre kritisk og mer unyansert enn det for eksempel Ratkje bidro med. Han fortsetter med å kommentere selve verket:

Det var noe konkret og forfriskende her, en slags lett, grønn bris som blåste gjennom Ratkjers poengterte partitur. Uten konseptuelle omveier, og etter en riktignok noe nølende start, brettet verket seg ut med en tydelig sans for klangidentitet. Særlig de tempomessige fluktuasjonene og den formmessige fleksibiliteten gjorde inntrykk. **Fyndig, men åpent, satte verket en atmosfære for målrettet engasjement, i grunnlovsparagrafens ånd, og rettet mot fremtiden.** (Min utheving, H.E.) Det låt fint av orkesteret, og det hele ble sympatisk formidlet av dirigent Hart-Bedoya. (Bernhardt 2014)

Her setter Bernhardt opp de klanglige og formmessige kvalitetene ved verket opp mot den tematiske konteksten som Ratkje har gitt oss gjennom tittelen. Begrep som «nølende start», «fleksibilitet», «åpent», «målrettet engasjement», knyttes opp mot det Bernhardt velger å beskrive som «grunnlovsparagrafens ånd», noe som er rettet mot fremtiden, for det er fremtiden som står på spill om grunnlovsparagrafen ikke håndheves. Det er heller neppe en tilfeldighet at Bernhardt beskriver verket som en «lett, *grønn* bris».

De to siste anmeldelsene er skrevet i forbindelse med CD-utgivelsen i 2017. Her blir andre verk også kommentert, men jeg har klippet ut de delene som er relevante for «Paragraf 112». I motsetning til de utdragene som har blitt diskutert hittil er vi nå i en annen kontekst, med en viss avstand fra den konsertrekken verket originalt ble fremført i. Allikevel er disse anmeldelsene skrevet av to anmeldere som også var til stede på Oslo-konsertene, og det er først og fremst i den situasjonen at de først hørte verket. Magnus Andersson, som også var anmelder da «Paragraf 112» ble fremført i «Ja, vi elsker»-serien, skriver også plateanmeldelsen for Klassekampen:

Maja S. K. Ratkje har gjort seg kjent som en politisk engasjert komponist, og hennes «Paragraf 112» ble skrevet til Grunnlovsjubileet. Tittelen viser til «miljøparagrafen» og med klanger som en kjetting som legges på en pauke, samt støylyder, tegner Ratkje

kanskje et bilde av tidens tilstand og nødvendigheten av å ta Grunnlovens §112 på alvor.
(Andersson 2017)

Andersson var opprinnelig en av de få anmelderne som ikke dro linjer mellom verkets tittel og de musikalske innholdet, men her gjør han et forsøk allikevel, med noe forbehold – merk at når han knytter støylydene og den ukonvensjonelle bruken av pauke opp mot «tidens tilstand» og relasjonen til miljøparagrafen, legger han inn et «kanskje», muligens for å ikke gjøre en for stor antagelse om hva komponisten intenderte.

Hild Borchgrevink returnerer også for å anmelde plateutgivelsen, i dette tilfellet på sitt personlige bloggnettsted fremfor i Dagsavisen. Borchgrevink er fortsatt bevisst på konteksten som verket først ble fremført i, og kommenterer denne igjen:

Nyskrevet musikk havner ofte på ouverturens plass i orkesterprogrammer, alene mot kjernerepertoaret og med forventning om å åpne med fynd og klem. En slik kontekst kan oppleves som en begrensning, men verkene til komponistene Vaage og Ratkje bruker den kritisk og kreativt. (...)

Borchgrevink påpeker at ouverture-plassen i en konsert ofte medfører en begrensning for nye komponister. I Ratkjes tilfelle kan vi lett se hvor begrensningen tilsynelatende ligger. Konserten er ment å være en feiring av norsk musikk og selvstendighet, og ideelt sett er det kanskje ikke arenaen for å være kritisk til premisset om at Norge står alene og har oppnådd våre forpliktelser overfor våre borgere og resten av verden. Allikevel er det nettopp det Ratkje gjør med «Paragraf 112», uten noen stor skandale i etterkant. Tvert imot virker det som at de fleste ønsker en slik kritisk tilnærming velkommen, også i en feiring av grunnloven.

Som fremtidsutsikt vet vi at det ikke nødvendigvis gir grunn til jubel. Framført på ouverturens plass pirker Ratkjes verk med andre ord både i hvorvidt grunnlovsjubileet bare bør være en feiring og i konvensjoner for hvordan en orkesterkonsert er bygget opp. Paragraf 112 begynner i alle fall ikke som det kunne forventes av en fanfare. Det åpner med lyden av en langsomt fallende kjetting som gir resonans i en pauke. Musikken vokser frem som en slags utstrekning og forstørrelse av denne lavmælte og spørrende, men også ustabile lyden – inspirert av en annen sitattekniikk, den elektroakustiske musikkens. Orkesterets ordinære klangpalett utvides med presise støy- og blåselyder, vibratoteknikker og tilleggsmaterialer i slagverk. Det etablerer en sårbar åpenhet, som om verket tvinger oss til å stanse opp og lytte. Etter hvert stiger intensiteten gradvis og det sårbare blir mørkere og farligere. På et tidspunkt høres en kort, tonal figur i harpe og cello som ligner det gående hovedtemaet i Edvard Griegs lyriske stykke Vektersang – i tilfelle

en betimelig advarsel. Det hele slutter åpent og mer håpefullt – fremtiden er opp til oss.
(Borchgrevink 2017)

Lignende Bernhardt er Borchgrevink opptatt av verkets *fremtidsrettede* karakter. Verket «tvinger oss til å stanse opp og lytte», som om vi ikke har lyttet hittil og det er noe desperat viktig vi trenger å få med oss. Slutten er «åpen og håpefull», og overlater tilsynelatende det som kommer etterpå til oss. Stykker indikerer at vi lever i en ustabil og usikker tid, men fremtiden er det vi som har kontroll over. Hva gjør vi når «urdyret» er vekket, er det implisitte spørsmålet som stilles.

Vi ser i så å si alle anmeldelsene at miljøsakene får en sentral plass, og ofte blir viet flere ord enn selve musikken, med noen unntak. Dette er omtrent det vi kunne forvente, ifølge Heyerdahls kommentar. Felles for flere av anmeldelsene er at de vektlegger assosiasjoner til *natur og fremtiden*. Natur og landskap er en sentral del av norsk kulturarv i alle slags kunstformer, også i musikken, og har vært et viktig ideologisk symbol i nasjonsbyggingen mot slutten av 1800-tallet. Ratkje sier selv på sin nettside at musikken er «uløselig tilknyttet natur», og anerkjenner hvordan «Paragraf 112» er ment å være fremtidsrettet:

I feiringen av vår grunnlov vil vi vise fram det beste vi har oppnådd som nasjon, og vi må samtidig skue framover. (...) Norsk kultur er uløselig knyttet til natur, og mitt nye verk er ment som en påminnelse om at ansvaret for det skjøre, men viktige mangfoldet ikke må forsømmes. (Ratkje 2014b)

I denne forstand kan det virke som at veien til å knytte miljøpolitikk opp mot kunst og musikk er kortere enn når det gjelder andre politiske problemstillinger. Man kan nærmest lese en parallell mellom det å verne om naturen og det å verne om samtidsmusikken – begge er i en skjør posisjon og trenger beskyttelse, men representerer et nødvendig mangfold for mennesket og samfunnet. Ratkje setter dette på spissen ved å presentere verket i en setting der *tilbakeskuing* står sentralt i utgangspunktet, i en feiring av det Norge *har* oppnådd og bidratt med. Ratkje minner oss på hva det vil si å se fremover både når det gjelder musikk og miljø, omringet av musikk som er 50, 100, eller 150 år gammel.

Noen av anmeldelsene påpeker også hvordan de oppfatter verket i sammenheng med konsertsituasjonen og resten av programmet, i og med at alle konsertene var programmert

annerledes fra orkesterets side og den visuelle presentasjonen var annerledes fra konsert til konsert. Her opplever noen at hvordan de oppfatter Ratkjens åpning, og også konsertens tema som helhet, blir påvirket av omgivelsene, hvilke ord som blir sagt på scenen og hva som står i programmet. Ørstavik mener at den øvrige programmeringen ikke hadde stor innvirkning på «Paragraf 112» sin effekt, og de færreste nevner resten av programmet i det hele tatt i sine anmeldelser, med unntak av andre urfremførelser av nye verk, som Nils Erik Asheims «Grader av hvitt» under konserten i Stavanger. Det nevnes her og der i ingressene at komponister som Grieg, Tveitt, Nordheim og Halvorsen også ble spilt, men utover det kommenteres det ikke. Derimot har de visuelle omgivelsene og hva som sies på scenen en langt større effekt.

5.3 Samtidsmusikken – en kunstform om vår tid?

Noen måneder etter at «Paragraf 112» hadde sin fremføringsrunde med «Ja, vi elsker»-rekken, lagde Ratkje et installasjonsverk ved navn «Vannstand», som også refererte til en aktuell miljøpolitisk sak der klimaendringer påvirker havnivået i lokale områder. NRK-programmet *Salongen* inviterte Ratkje for å snakke om installasjonen, og i respons til spørsmålet om hvordan politikken ble en del av kunsten for Ratkje, kom det ut et blandet svar om hvor sterkt de to tilsynelatende er koblet sammen:

Det blir ofte sånn at hvis jeg får frie tøyler til å lage noe så har jeg vel lyst til å lage god kunst, og jeg gikk jo mange runder med hva slags verk jeg hadde lyst til å lage – jeg hadde lyst til å lage en installasjon – og så kommer jo den idéen om at jeg har lyst til å lage noe på vannstand, så det politiske blir jo en sånn effekt av det, men det er ikke den politiske agendaen som driver meg til å bli kunstner. **Da kan man jo si at jeg har valgt et veldig vanskelig format i forhold til det å skulle nå store masser når jeg velger å bli samtidskunstner.** (Min utheving, H.E.) Jeg er jo ikke samtidskunstner for å kunne uttrykke meg politisk. Det er samtidskunstner jeg er, og så er jeg et politisk menneske, så dukker det også opp da i kunsten min. (Ratkje i *Salongen* 2015)

Til tross for at Ratkje har opparbeidet seg et rykte som komponist som gjør at stemmen hennes blir hørt i politisk diskurs, er hun også oppmerksom på at samtidsmusikken ikke er den arenaen som når flest mennesker, om det er det som skulle være hovedmotivasjonen. Det vil si at hun effektivt har *mindre* makt som politisk aktivist enn det hun potensielt kunne ha hatt i kraft av sjangeren hun har valgt å vie karrieren sin til. Samtidsmusikken blir gjerne omtalt som smal og publikumsfiendtlig, og må stadig tåle anklager om at den ikke hadde overlevd i et fritt marked uten statlig støtte. Det er ikke en sjanger som er opptatt av å dra til seg flest

mulig tilhørere, og ethvert uttrykk fra en samtidsmusiker vil dermed nå gjennomsnittlig færre mennesker enn en popartist.

Allikevel er det samtidsmusikken som Ratkje er tiltrukket av, og den verdenen hun har opparbeidet sitt rykte i. Når hun beskriver sitt første møte med musikk av Arne Nordheim og Stockhausen er det med voldsomt positive inntrykk: «Tenk at musikk kunne være sånn, at den kan handle om vår tid og snakke direkte til meg! Dette ville jeg ta del i. Det følte nesten som et kall, altså.» (Hovda 2014) Her beskriver Ratkje samtidsmusikken som en kunstform som «handler om vår tid», og som snakker direkte til henne. Hvis Ratkje oppfatter samtidsmusikk som spesielt egnet til å formidle vår tid, kan det virke som at veien mellom aktuell politikk og samfunnsproblemstilling og musikken er forholdsvis kort. Allikevel befinner vi oss i et slags paradoks – vi vet at samtidsmusikken ofte oppfattes som lite tilgjengelig for de fleste, og i den forstand taler den til et mindretall av de som *lever* i vår tid, som er påvirket av de problemstillingene som eventuelt tas opp i den av komponister som Ratkje og Janson.

Ratkjes prosjekt virker tilsynelatende å ta utgangspunkt i premisset om at samtidsmusikken er den kunstformen som står best stilt til å handle om vår tid, og de problemene som vi står overfor. Hun har gjennom dette opparbeidet seg relativt stor suksess i en sjanger der *suksess* ikke nødvendigvis er en indikator for *kvalitet*. Hun er et eksempel på hvordan en politisk dimensjon ved kunsten kan utvide dens appell for flere, og dermed også effektivt utvide samtidsmusikkens appell generelt, uten å mykne det ukonvensjonelle musikalske uttrykket:

- Det er én måte å skape oppmerksomhet på. Men kunsten er så mye mer kompleks og mangfoldig enn politikken. Den trigger fantasien. God kunst er for meg flertydig, den gir ikke klare svar. (...)

- Kunsten har alltid brutt tabuer og utvidet rammene for hva vi kan ytre, sånn sett har den en enormt viktig funksjon. Selv har jeg ingen konkret agenda om å bryte tabuer, men legger heller ingen begrensninger på meg selv og kunsten min. (Ratkje i Enlid 2015)

5.4 Oppsummering

I lys av utsagnene fra Ratkje og de som har omtalt «Paragraf 112» kan man ikke si at hun som komponist er like streng som Janson på at det er et rigid skille mellom musikk og politikk. Når

Ratkje sier at «all kunst er politisk, også i kraft av å ikke si noen ting» (Ratkje i Salongen 2015), utdyper hun ikke hva hun faktisk mener med dette, og det er ikke tydelig hvorvidt hun mener det er en motsetning når hun sier at «musikk er musikk». Selv om det angivelig ikke er noe programmatisk innhold i musikken som henviser til miljøparagrafen, er det fortsatt elementer i det klanglige og strukturelle som er tett knyttet opp mot assosiasjoner til natur og framtidsutsikter, som igjen passer fint inn i en retorikk om miljøpolitikk. Her virker det som at det opereres med forskjellige definisjoner for hva «politisk musikk» er fra Ratkjes side. Musikk er alltid politisk, men musikk kan ikke nødvendigvis *formidle* et politisk budskap i seg selv, uten supplerende tekst. I stedet for at musikken og samfunnet lever i adskilte verdener, kan det her virke som at de for Ratkje *supplerer* hverandre, og hever et kunstverk til et høyere nivå når det gjelder kvalitet og gjennomslagskraft. I motsetning til Janson henter Ratkje gjerne idéer fra politiske saker og bruker dem i selve komposisjonsprosessen, mens de for Janson gjerne kommer etter at verket har blitt skrevet. For Ratkje virker miljøsaken å være intimt relatert til hennes yrke som komponist på en måte som gjør den spesielt aktuell for bruk i kunsten, mens for Janson er en ufrøfremføring en unik mulighet til å si noe *urelatert* til musikken som engasjerer ham.

Ratkje er en komponist som har gjort seg bemerket gjennom sitt politiske engasjement, både gjennom klimasaken og andre politiske ytringer. Vi har sett hvordan hennes forening av musikk og politikk ofte skaper ekstra oppmerksomhet rundt disse problemene i media når de skrives om i anmeldelser og omtaler. Sånn sett når ikke Ratkje bare ut til et konsertpublikum, men også til de som ikke var på konserten, som leser anmeldelsen i avisen dagen etter. Dette får for det meste positive, om noe blandede reaksjoner. Skribenter som Heyerdahl og Andersson, flommer nesten over i glede over at en profilert kunstner bruker sin plattform på denne måten, som ikke bare belyser en viktig sak, men som også utfordrer rammene for samtidsmusikken og tillegger den et ekstra nivå man kan engasjere seg i den på. Andre er noe mer skeptiske til at slike saker får så stor plass i diskursen rundt Ratkjes musikk, noe som ofte påvirker Ratkje selv:

Altså, jeg synes ofte det er kjempekleint. Jeg skulle ønske jeg bare kunne være i fred og lage musikk. Jeg får høre alt mulig rart, at jeg viser engasjement for å få oppmerksomhet rundt min egen person. Og da jeg skrev boken om kvinnerepresentasjon fikk jeg høre at jeg har jo fått mer oppmerksomhet fordi jeg er kvinne. (Ratkje, sitert i Hovda 2014)

Det er mulig at Ratkje plasserer seg selv i en mer sårbar posisjon som kunstner når hun velger å bruke sin karriere til å offentlig belyse politiske saker. Når slik diskurs tar så stor plass, kommer det frem antydninger til skepsis blant noen til Ratkjens integritet som komponist – får hun oppmerksomhet fordi musikken hennes er god, eller fordi hun skaper mye liv i media? I en sjanger der musikalsk autonomi og nyskapning er sentrale verdier, der rammene for hva som er verdifullt er til tider strenge og begrensende, er det kanskje spesielt tabu som komponist å snakke om annet enn musikk i et språk som kun angår musikalske parametere. I flere av kildene til dette kapittelet spekuleres det i hvorfor ikke flere komponister gjør som Ratkje og Janson. Frykter de at publikum skal rømme? At samfunnsengasjementet skal ta for stor plass i karrieren? At sponsorer skal trekke seg unna? At de blir representert feil i media?

Vi har sett i Ratkjens tilfelle at publikum mest sannsynlig ikke rømmer, men heller blir mer engasjerte i hva samtidsmusikken kan representere for dem. Sponsorer derimot, er nok en større faktor. Ratkje tar konsekvent ikke oppdrag som er sponset av oljebransjen (Heyerdahl 2014), og for en mindre kjent og profilert kunstner er dette ikke alltid en frihet man kan tillate seg av økonomiske grunner. Ratkje skildrer i sin kronikk festivalsjefer og musikere som skyr all kritikk og diskusjon rundt temaet med unnskyldningen om at så lenge sponsorer opererer innenfor norsk lov, er det greit å motta støtte fra dem. I dette tilfellet er det sponsorer som dikterer hva kunstnere føler de kan eller ikke kan ytre. Det at Ratkje er vellykket selv om hun velger å være åpen om sine meninger, er heller unntaket som bekrefter regelen.

Hittil har vi sett på komponister og verk som i stor grad er modernistiske i sitt uttrykk, og som i ulik grad har påberopt seg en samfunnsrelevans som har blitt en betydelig del av verkenes resepsjon, på godt og vondt. I neste og siste kapittel vil jeg ta for meg den andre siden av samme sak – hva så med en *ikke*-modernistisk komponist i 2015? Hvordan blir komponisten Marcus Paus oppfattet, og hvordan passer komponister som han inn i det norske samtidsmusikkbildet?

6 2015: Har modernismen blitt en del av etablissementet?

Møtt med velkjente argumenter om problematisering og motstand (og samtidsmusikkens tilnærmede plikt til å by på dem) ønsket jeg å kontre med en kjødelig analog: Det er ikke nødvendigvis mer moralsk forsvarlig å gå til sengs med en partner du finner frastøtende, eller dele liv med et menneske du ikke kan fordra. (Paus, i en kommentar på Aagaard-Nilsen 2015)

I 2015 feiret Bergenfilharmonien sitt 250-årsjubileum. Som en del av en rekke arrangementer og konserter i forbindelse med jubileet ble blant annet komponist Marcus Paus (f. 1979) spurt om å skrive et bestillingsverk for orkesteret. Resultatet var «Konsert for Pauker og Orkester», som ble urfremført i Grieghallen 19. februar, dirigert av Andrew Litton og direkteendt på NRK P2. Stykket var i tre satser på totalt rundt 16 minutter, og hadde en tonal sen-romantisk karakter som trekker assosiasjoner til verk av filmkomponistene Max Steiner og Erich Wolfgang Korngold. Verket tok i bruk velklingende og tonalt behagelige melodilinjer i strykerne og til dels konvensjonell orkestrering, sett bort fra paukenes sentrale plass som soloinstrument. I et intervju med Marion Hestholm i P2 blir Paus spurt om det er autentisk for ham å skrive i en Korngold-lignende stil. Noen uker senere publiserer komponist og professor ved Norges musikkhøgskole Olav Anton Thommessen et innlegg på ballade.no om verket, som han blant annet kaller «perverst», «provoserende», og «annenrangs», på basis av Paus sin tilsynelatende «avvisning av fagets historiske utvikling». Innlegget utløste en av de største offentlige debattene om estetikk i ny klassisk musikk i nyere tidsalder, og om man som samtidskunstner har et ansvar til å uttrykke seg musikalsk på en spesifikk måte.

Med utgangspunkt i debatten som etterfulgte urfremførelsen av Paus sin paukekonsert vil jeg i dette kapitlet undersøke hvordan noen av de ledende personene i norsk musikkliv oppfatter hva slags ansvar og oppgave en samtidsmusiker har i 2015, hvordan estetikk og filosofiske eller ideologiske holdninger raskt blir sammenvevd i samtidsmusikkfeltet, og hvorfor dette skjer. Vi har tidligere sett på modernistiske komponister som har brukt sine verk som samfunnskritikk, eller rettferdiggjort samtidsmusikkens eksistens via filosofiske og moralske argumenter, der den musikalske stilen er en del av musikkens evne til å være relevant og verdifull for dagens samfunn. Debatten om Paus handler ikke bare om personlige stilistiske preferanser og hvorvidt man som musiker har rett til å uttrykke dem fritt, men om hvordan stil og rent musikalske konvensjoner kan representere ulike holdninger og ideologier

i 2015. Hvordan er det slik at et verk ble oppfattet som «provoserende» på ren basis av et tradisjonelt stilistisk uttrykk? Hva har det å si hvem som ytrer kritikken, og hvilken posisjon kritikeren har i det norske kunstmusikklivet?

Debatten fant stort sett sted på nettstedet Ballade, samt i sosiale medier og facebookgrupper bestående av yrkesaktive komponister i Norge. Med unntak av et radiointervju i NRK var debatten stort sett fraværende i mer offentlig tilgjengelige medier som aviser og TV. Utenom Thommessens første kommentar finnes det stort sett ingen omtaler av Paus sitt verk fra andre kritikere som går nærmere inn på musikken. Dette dreier seg altså om en mer intern debatt som er stort sett idémessig, blant aktører i det norske musikklivet om det er i administrative roller eller utøvende, som angår noe større enn det som kan analyseres ut av Paus sitt verk alene. Paus arresteres ikke nødvendigvis på sin stilpreferanse, men på hva hans stilvalg *representerer* idémessig i 2015.

6.1 Debatten begynner – Thommessen og Paus sine første innlegg

I første del av kapittelet vil jeg gå nærmere inn på de to første innleggene som utløste debatten, det første fra Olav Anton Thommessen og det andre et svarinnlegg fra Marcus Paus. Begge ble publisert samme dag, 3. mars 2015, på ballade.no.

Som et metodologisk sidespor vil jeg påpeke at Paus og Thommessens tidligere forhold som student og lærer virker spesielt inn i begge innleggene, og utvilsomt er en faktor når det gjelder hvor opphisset og personlig tonen mellom dem til tider er. Det kan for eksempel påpekes at Ragnar Söderlind, som også har et mer konvensjonelt uttrykk i musikken sin og kategoriseres gjerne som en nyromantiker blant etterkrigstidens samtidskomponister, også skrev musikk til 250-årsjubileet og som også ble inkludert i hittil den eneste plateutgivelsen ved siden av Paus, ikke fikk den samme kritiske behandlingen av Thommessen som Paus fikk. Paus var komposisjonsstudent ved Norges musikkhøgskole fra 1998 til 2002, med Thommessen som lærer. Hensikten med dette kapittelet er først og fremst å diskutere idéene og holdningene som kommer frem i debatten, og skille dette fra en eventuell tabloid og personlig tilnærming til konflikten dem imellom. Derfor bør både Paus' og Thommessens utsagn leses forsiktig, slik at estetiske idéer og argumenter ikke forveksles med tilslørte personlige angrep. Allikevel er dynamikken mellom Paus og Thommessen noe interessant for

debatten også, i og med at Thommessen er en maktperson sammenlignet med Paus, ikke bare som lærer, men også i kraft av sitt ry som komponist og sin langvarige og overlegne posisjon i det norske musikklivet. Thommessen er en komponist som har hatt en viss estetisk innflytelse på hvordan det klassiske musikklivet i Norge gjennom sin posisjon som komposisjonslærer, og det er den innflytelsen som gjør hans kritikk så debattverdig. Thommessen er Paus sin hardeste kritiker gjennom hele diskusjonen, og er kanskje den eneste som tar standpunktet om at man som samtidsmusiker har et visst estetisk og faglig ansvar, som Paus bryter med. Selv om han står noe alene med denne holdningen, har han fortsatt en betydelig innflytelse som komposisjonslærer ved Norges Musikkhøgskole, og har vært en pådriver for utviklingen av flere komponiststudenters personlige estetikk siden hans tiltredelse i 1973.

Det som følger er utdrag fra både Thommessen og Paus sine innlegg. Thommessens innlegg har tittelen «Annengangs er som regel annenrangs», og åpningsavsnittet lyder slik:

Nylig var det premiere på Marcus Paus' nye paukekoncert i Bergen. Jeg vil ikke legge skjul på at jeg ble kraftig provosert av denne komposisjonen. Det positive som kan komme ut av det hele er at verket stimulerer til en debatt om samtidsmusikkens utforming og fremtid. Det er sjelden at den nye musikken blir utsatt for en estetisk og idemessig diskusjon. Samtidsmusikkens estetikk blir ikke drøftet på lik linje med litteraturen. Stykket krever en kommentar. (Thommessen 2015)

I dette avsnittet påpeker Thommessen at samtidsmusikkens estetikk sjelden blir drøftet på lik linje med litteraturen. Han ønsker å kommentere Paus sitt verk direkte, samtidig som han ser dette som et utgangspunkt for en bredere diskusjon om samtidsmusikkens utforming og oppgave, en oppfordring som flere andre i etterkant av innlegget fulgte. Thommessen skriver at han ble «kraftig provosert» av komposisjonen. I dette tilfellet kommer nødvendigheten av en nærmere diskusjon ut av det Thommessen ser på som et avvik fra det som egentlig er samtidsmusikkens oppgave, nærmest en forbrytelse, begått av Paus. Han fortsetter:

Marcus Paus liker å annonsere at han ikke lærte noe ved Norges musikkhøgskoles komposisjonsundervisning. I et intervju i bladet Klassisk musikkmagasin, innrømmer han at han også skulket mye av undervisningen på The Manhattan School of Music i New York. Hensikten med utdannelsen hos oss har vært – og er – det å fremelske et informert og personlig uttrykk hos studentene. Marcus Paus' stilforutinntatthet kan sies å ha vært i direkte konflikt med vårt undervisningsmål.

Som nevnt er Paus en av Thommessens tidligere studenter, og her ligger noe av årsaken til Thommessens reaksjon. Stykket er ikke bare en estetisk fravikelse fra det som kanskje er forventet av samtidsmusikken, men representerer også en fravikelse fra *institusjonene* som samtidsmusikken utvikles i. Paus har, ifølge Thommessen, satt seg i direkte *konflikt* med det som er målet til de undervisningsinstitusjonene han tidligere har vært en del av. Ikke bare nevner han sin egen institusjon, Norges musikkhøgskole, men også Manhattan School of Music. Han trekker inn Paus sin holdning til undervisningen han har gjennomgått, at han skulket timene og selv føler at han ikke lærte noe, som et argument for å bevise at Paus misforstår samtidsmusikkens oppgave. Implikasjonen er at det er undervisningsinstitusjonene som har ansvar for å utforme og formidle hva den oppgaven er, og det at Paus tar avstand til sin utdanning blir likestilt med det at han tar avstand til det som er samtidsmusikkens mål. Thommessen kommer tilbake til dette senere i innlegget:

Det som irriterer mest er Paus' kontante avvisning av fagets historiske utvikling. Det å se bort ifra f. eks. Bartoks paukebruk og nyvinninger virker nærmest perverst eller ignorant. Å late som om dette ikke har skjedd, spiller på en antagelse om publikums uvitenhet og muliggjør en fråtsing i allerede for lengst utbredte klisjeer. Å bruke den vestlige verdens musikkstiler som et smørgåsbord har ført til at Paus velger å uttrykke seg som en buktaler. Bernsteins *West Side Story* (1957) eller Waltons *Første Symfoni* (1932) er åpenbart så langt han ønsker seg i historien. Resten av musikkhistorien finnes åpenbart ikke.

Men den største feilen Paus begår er å rettferdiggjøre sin bruk av tonalitet ved å knytte den til den figurative malerkunsten. Dette er en alvorlig misforståelse. Tonalitet slik den har utviklet seg i vestlig musikk hviler på en generell aksept av konvensjoner. Selv om tonalitet kan sies å ha sine røtter i overtonenes egenskaper, kan man ikke se bort ifra at funksjonell harmonikk er en historisk konvensjon. Når en billedkunstner maler en hånd, representerer det en virkelighet, ikke en konvensjon. Det at forskjellige kulturer har løst sine behov for klingende uttrykk på så ulike måter, beviser musikkens basis i konvensjoner.

Hvis Marcus Paus' Paukekonsert skal opptre som en estetisk respons på den utdannelsen han har blitt utsatt for, blir stykket for meg det jeg trenger som bevis på at vi har her hatt å gjøre med en student som har nektet å la seg undervise.

Med det siste avsnittet er grunnlaget for provokasjonen klar – Thommessen ser Paus sitt stilvalg som et uttrykk for *motstand* mot den institusjonen som Thommessen representerer. Paus omtales ikke som en komponist, men som en *student*, en som har «latt seg nekte å undervise». Siden Paus tar avstand fra det som blir undervist i norske og internasjonale undervisningsinstitusjoner, har han til en viss grad mislyktes som komponist.

Paus svarte på Thommessens kritikk senere samme dag med et svarinnlegg med tittelen «- En riktig stil?». Mye av innlegget anklaget Thommessen for å være for personlig opptatt av Paus på bakgrunn av deres forhold som student og lærer, noe som godt kan være tilfelle, men mer relevant er Paus sin kritikk av premisset om at undervisningsinstitusjonene skal legge grunnlaget for komponisters estetikk, noe Paus velger å kalle «arrogant» og «diktatorisk»:

Mener virkelig Thommessen at det er ens komposisjonsstudier som skulle dannet utgangspunktet for ens estetikk? Det er i beste fall usannsynlig arrogant, og i verste fall direkte diktatorisk. Og det rimer dårlig med artikkelens tidligere forsikring om at hensikten ved NMHs komposisjonsutdanning «har vært -og er- det å fremelske et informert og personlig uttrykk hos studentene». Men dersom det virkelig er slik at min «stilforutinntatthet kan sies å ha vært i direkte konflikt med» professorens undervisningsmål, så sier det mer om Thommessens forutinntatthet enn min. (Paus 2015)

Her angriper Paus det han anser som et paradoks ved Thommessens argument: Om man blir kritisert for å gå i fra det forventede estetiske uttrykket som undervisningsinstitusjonene retter unge komponister etter, hvordan kan man effektivt si at målet ved undervisningen er å «fremelske et informert og personlig uttrykk»? Hvorfor er et modernistisk uttrykk mer «personlig og informert» enn et romantisk funksjonsharmonisk uttrykk? Paus opererer med et synspunkt om at en personlig kjærlighet til en stil eller en annen ikke handler om hvor informert eller man er eller hvilken utdanning man har, men om hva man i utgangspunktet er tiltrukket av. Flere andre steder velger Paus å sammenligne det Thommessen beskriver som en «stilforutinntatthet» med ens seksuelle legning – å skrive i en stil man ikke er tiltrukket av, er som å gå til sengs med en man ikke kan fordra. (Paus i en kommentar på Aagaard-Nilsen 2015) Ved å trekke denne sammenligningen aviser Paus den moralistiske eller filosofiske betydningen av de estetiske valgene man tar som samtidskomponist. Han aksepterer ikke at hans stilvalg representerer noe annet enn hva han selv synes er pent. I motsetning til Thommessen har Paus på noen måter en mer individualistisk holdning til egen stilpreferanse. Til en viss grad går holdningen i retning av å være anti-etablissement:

Slik Thommessen ordlegger seg, er det lett å forstå det dithen at **personlig uttrykk er et spørsmål om lydighet**, (Min utheving, H.E.) i hvert fall hva gjelder en student. Og: Det er faktisk 13 år siden jeg studerte ved NMH. Hvor lenge forestiller Thommessen seg at hans professorale skygge skal kunne kastes over meg?

Kjære Olav Anton: Gi slipp på hva enn som rir deg vedrørende eleven jeg aldri ble. For norsk musikkliv rommer oss begge, og kommer til å fortsette å gjøre det.

Avslutningsvis bemerker Paus at det er «rom for oss begge» i det norske musikklivet. Spørsmålet om plass i det klassiske norske musikklivet bør også diskuteres nærmere. Om Paus oppfatter det slik at Thommessen er redd for at komponister som Paus skal «ta» plass og ressurser fra mer nyskapende komponister, hvor er det den bekymringen kommer fra? Hadde Thommessen vært så «provosert» om dette ikke var en reell bekymring?

6.2 Reaksjoner fra kunstmusikkfeltet

I ukene og månedene etter at de første innleggene ble publisert var det flere som også sendte inn kommentarer og svarinnlegg, fra ulike kanter av komponistfeltet. Flere av de som ytret seg var komponister selv, men også andre aktører fra ulike kanter av musikklivet kastet seg på debatten, blant annet leder for Norsk Komponistforening Åse Hedstrøm, og redaktør for Ballade, Ida Habbestad. Etter hvert som diskusjonen om Paus sitt verk ebbet ut, ble debattens omfang noe større, spesielt etter hvert som nye utviklinger ellers i kunstmusikkfeltet kom frem. Blant annet ble det offentliggjort i april at direktør for Oslo-Filharmonien Ingrid Røynesdal mente at satsing på den nye norske musikken til tider hadde vært en stor økonomisk belastning. (Øgrim 2015) Med debatten om Paus friskt i minne, ble det enda mer aktuelt å diskutere samtidsmusikkens oppgave og utforming videre utover året. Komponist og lærer ved NMH Ragnar Söderlind, som tidligere nevnt også skrev et bestillingsverk til 250-årsjubileet, tok klart til orde for Paus sitt synspunkt og verdien av tradisjoner og konvensjoner i dagens komponering, og om at det virker å være et hierarkisk skille i det klassiske musikklivet mellom de som skriver innenfor en modernistisk atonal stil, og de som bruker mer tradisjonell harmonikk og form, selv om de sistnevnte nyter en større «popularitet» blant det allmenne konsertpublikummet enn de førstnevnte. (Söderlind 18.03.15, 20.04.15) Andre, som Torstein Aagaard-Nilsen og Henrik Hellstenius, var mer sympatiske til den siden som mente at nyskapning fortsatt var en viktig egenskap ved samtidsmusikken. (Aagaard-Nilsen 2015, Hellstenius 2015)

6.3 Støtten for Thommessen

I det følgende vil jeg diskutere noen av hovedtrekkene ved debatten som etterfulgte Thommessen og Paus sin opprinnelige ordveksling, både det som dreide seg spesifikt om Paus og det som kom etterpå. I første omgang vil jeg se på de som hadde en viss grad for sympati

for Thommessens filosofiske synspunkt, selv om ingen direkte kunne støtte måten han personlig ordla seg på. Først ut var komponisten Torstein Aagaard-Nilsen, som fikk publisert sitt innlegg dagen etter Thommessen og Paus. Aagaard-Nilsen faller ikke direkte ned på den ene eller andre siden av konflikten, men påpeker det underlige ved at en komponist som har sitt publikum og som yter et godt håndverk, har måttet forsvare seg på denne måten:

Riktignok leste jeg hurtig igjennom i Grieghallens NRK-studio, men det gir alltid et inntrykk å se den noterte versjonen på noe man akkurat har hørt. Velinstrumentert, en god solostemme – kanskje har jeg oversett noe, men det virket som et upåklagelig håndverk.

Det som er interessant, er at Paus må forsvare seg. Enten man blir likt eller ikke likt, er det ytterst sjelden at komponisten må forsvare estetikken sin. Først ut var NRK-journalist Marion Hestholm, som stilte interessante spørsmål til komponisten i Spillerom på NrK P2 19.02.2015, og så kom Olav Anton Thommessens innlegg på Ballade.no den 03.03.2015. (Aagaard-Nilsen 2015)

Dette med at Paus har måttet forsvare sin estetikk for musikkoffentligheten er en observasjon som flere reagerer på. Det har tidligere ikke vært snakk om at en komponist som er anerkjent og etablert i det norske musikklivet på en eller annen måte, må gå i forsvar av sin estetikk, når det er en estetikk som er velkjent og velprøvd for mange. Marion Hestholm, som Aagaard-Nilsen referer til, var programvert under direktesendingen av konserten på P2, er var den første som stilte spørsmålstegn ved Paus sine estetiske valg. Det spørsmålet som trekkes frem her, er «Kan det være genuint for deg å skrive sånn, for du er jo ikke Korngold, du lever jo i en helt annen historisk-kulturell kontekst enn han? Da blir det jo litt som å shoppe i estetikk, da?» Begrepet «å shoppe i estetikk» har en implikasjon om at stilvalget er *overfladisk*, eller uten noen verdi for andre enn komponisten selv. Derfor må det rettfærdiggjøres.

Selv om Aagaard-Nilsen er sympatisk til Paus sitt perspektiv og ikke tviler på hans talent, innrømmer han at han selv ikke er begeistret for verket, av samme grunn som at Hestholm kritiserer det. Han velger ikke selv å gå nærmere inn på argumentasjonen fra sin side, men oppfordrer andre til å bidra til debatten:

Om jeg skulle forklart hvorfor jeg ikke likte paukekonserten, vil noen av argumentene mine ligne på Hestholms kommentarer. Og forhåpentligvis vil noen av dere som likte konserten, argumentere for at det er helt legitimt å skrive musikk som ligner på en annens musikk, krydret med elementer hentet fra modernismen, bare det blir skrevet bra nok.

Og så blir vi værende der, på hver vår side, i en forhåpentligvis saklig og opplysende debatt.

Åse Hedstrøm, daværende styreleder i Norsk Komponistforening, reagerer på at foreningen trekkes frem som en pådriver for innsnevringen av hva slags estetikk som er «akseptabel», og avviser dette i sitt innlegg:

Norsk Komponistforening utvikler seg i takt med det kunstmusikalske miljøet og samfunnet for øvrig, og er i dag en helt annen organisasjon enn den var for bare noen tiår tilbake. Komponistene som er medlemmer hos oss representerer et stort antall musikalske uttrykksformer: orkester, kor og kammermusikk, elektroakustisk musikk, musikkdramatikk, filmmusikk, eksperimentell lydkomposisjon, installasjoner og en rekke former for crossover, i tillegg til det man kan kalle klassisk kunstmusikk, mer eller mindre festet til den klassiske tradisjonen. (Hedstrøm 16.03.15)

Komponisten Henrik Hellstenius kommer inn i debatten senere i april, etter at diskusjonen har gått forbi Paus-verket og over til en mer generell debatt om modernismens plass i det norske musikklivet. Hellstenius reagerer mest på Ragnar Söderlinds påstander om at modernismen er upopulær, og presser de mer populære komponistene utenfor. Som med Paus og Thommessen har dette innlegget et snev av personlig historie bak seg – Hellstenius påpeker at Söderlinds argumentasjon er gammel, og at han har drevet med de samme anklage i tretti år, for øvrig et poeng som komponistkollega Bendik Hagerup støtter seg opp mot i sitt eget innlegg i mai. (Hagerup 2015)

Min kollega Ragnar Söderlind kommer med en argumentasjonsrekke som han nå har framført i minst tretti år. Den moderne musikkens elendighet i Norge startet med begeistring for Anton Webern, Arnold Schönberg og tolvtonemusikken og ender opp i Ultima-festivalen, hvor all musikken som spilles er upopulær og stygg. Den fine og populære musikken blir aldri spilt. Ikke nok med det, det uhyrlige nå er at Ultima-klubbens komponister ser ut til å komme inn i institusjonene. Altså inn i orkestrene. De upopulære danker ut de populære!

(...)

Sett utenfra, og med et visst perspektiv, kunne man sett på dette som et bevis på at den musikken som i en periode anses for å være eksperimenterende og utfordrende på et visst tidspunkt i den historiske utviklingen tas inn i en større kunstinstitusjonell ramme. Det skjer rett og slett fordi en større del av publikum har vent seg til at kunst kan være slik. Parallellene er mange innen kunsthistorien og litteraturen. I Ragnar Söderlinds fremstilling blir dette en del av en konspirasjon. Ultimaklubbens upopulære komponister tar nå over der de populære samtidskomponistene skulle vært og noen står bak det hele. Hvem som står bak vil han ikke si. (Hellstenius 2015)

Som svar på påstanden om at samtidsmusikken er upopulær, tilbyr Hellstenius tall fra sin egen konsert, fremført av Oslofilharmonien:

Jeg vil ikke uttale meg om hvor begeistret folk var. Jeg er tross alt hylende inhabil, men det var samlet sett 3500 publikummere på disse fire konsertene. Den ene konserten i mars ble sendt i to programmer på NRK P2 og ble lyttet til av henholdsvis 39 000 og 23 000 mennesker. Hvis jeg er upopulær er jeg det i det minste for mange mennesker. Det er jo en trøst når man ikke skriver verdikonservativ musikk.

Det vi kan merke oss ved Hellstenius sitt innlegg, er at premisset om at samtidsmusikken naturligvis er mindre populær enn den verdikonservative musikken ikke nødvendigvis er sant. Han peker på imponerende publikumstall, for seg selv og andre kollegaer, også blant «abonnementspublikummet». Det finnes altså en interesse for samtidsmusikken blant det vanlige konsertpublikummet som ikke er å kimse av. Hellstenius mener dette er et tegn på at lytterpreferansene og smaken hos publikum stadig er i endring, og at det å anta at man alltid vil foretrekke konvensjonell kunstmusikk fordi det høres kjent ut, er å undervurdere publikums evne til å se verdien i samtidsmusikk.

6.4 Støtten for Paus

Et poeng som kommer opp flere ganger i debatten er at samtidsmusikken skal representere vår tid og ikke kopiere en tidligere epoke. Hvis dette er en reell oppgave som samtidskomponister forventes å følge, er det en som Paus ikke oppfyller med sine komposisjoner, selv om han er en komponist som lever i vår samtid. En del av debatten går også ut på hvorvidt «nyskapning» i musikk egentlig er et realistisk mål i seg selv, og om konstant innovasjon egentlig reflekterer hvordan tidens gang fungerer. Arild Pedersen, professor ved UiO, kommenterer dette spesifikt:

Men for det første er det tvilsomt at musikk, fremfor sosialøkonomi, statsvitenskap, sosiologi, og politikk etc. etc. skal fungere som samfunnsvitenskap. (Min utheving, H.E.)
Og for det andre: Da mislykkes modernismens internasjonale stil. For vi lever jo i dag i en postmoderne verden, hvor mangfold av stiler, innenfor alle områder, er dagens orden. Modernismens internasjonale stil, med sin insistering på at det skal finnes bare en stil, som dermed blir annengangs i forhold til seg selv, og derfor annenrangs, står jo da i motsetning til dette. Og for det tredje: Hva om tiden selv ikke forandrer seg fullstendig, men selv er annengangs? (Pedersen 2015)

Pedersen stiller seg skeptisk til at musikken skal fungere som samfunnsvitenskap. I tidligere kapitler har vi sett på ulike tilfeller hvor grensen mellom musikk og samfunn har blitt forsøkt krysset, med varierende grad av suksess, og hvordan musikk- og kritikerfaget vanligvis domineres av teknisk og estetisk språk, der samfunnsrelaterte emner blir adskilt fra de musikalske. Allikevel blir diskusjonen rundt samtidsmusikk her vinklet rundt hvorvidt den modernistiske musikken kan heve seg over annen musikk i kraft av sitt kollektive prosjekt. Når det er på tide å forsvare samtidsmusikken fra annen mer tradisjonsrettet musikk som truer med å innta den samme scenen samtidsmusikken streber etter, begynner først da argumentene fra den modernistiske siden å hviske ut linjene mellom musikk og samfunn. Ellers operer de fleste komponister, også de vi har sett på tidligere som spesifikt peker på deler av samfunnet de ønsker å sette et søkelys mot, med et klart skille mellom de to.

Pedersen tar opp et poeng som sjelden kommer opp i andre diskusjoner om estetikk i musikk. Har samtidsmusikken stilt seg for ukritisk til «nyskappings»-idealet? Er den konstante søkenen etter det «nye», det som ingen har hørt før, grunnet i en misforståelse av hvordan samfunnet og tiden forholder seg til innovasjon? Pedersens siste setning, «Hva om tiden selv ikke forandrer seg fullstendig, men selv er annengangs?», er et spørsmål som potensielt setter hele samtidsmusikkens felles «oppgave» på filosofisk ustabil grunn.

Ragnar Söderlind, som også er nevnt tidligere, går hardere ut mot den mer modernistiske samtidsmusikkens side enn noen annen som ytrer seg i debatten. I to innlegg, det første i mars og det andre i april, går han direkte inn på hvor begrensende samtids-begrepet er, og hvordan idealet om nyskaping ikke nødvendigvis er så viktig som flere insinuerer:

Thommessens innvending mot verket er at det i hovedsak er en pastisj. Jeg er redd Thommessen med dette blir en forsvarer av en bruk og kast-kultur. Men hele musikkhistorien vitner om at gode ideer tåler gjenbruk, som f.eks sonate- og fugeformen. Modernismen har imidlertid hele veien hatt nyheten som mål. Ordet «samtid» er blitt et ord som i kunsten begrenser mer enn utvider. Begrepet kutter båndene til eldre tider, og hindrer oss i å tenke fremover. (Söderlind 18.03.15)

Söderlind påpeker at selv om nyskaping er det idealet som flere legger vekt på i sin argumentasjon, Thommessen inkludert, er det ikke nødvendigvis nyskaping som faktisk blir

premiert og verdsatt i dag. Det holder at man skriver i en modernistisk stil, uansett om den gjør noe nytt eller ikke:

Det finnes ingen avantgarde i dag. Den modernistiske fortroppen som ble utskjelt av kritikere og publikum for sine brudd med tradisjonen, er borte. Men paradoksalt nok er det i dag modernistene (som mener at de er avantgarde) som får alle utmerkelsene og prisene. Modernismen er til de grader blitt «mainstream» at den er opphøyet til statens offisielle musikkstil, jfr. de årlige bevilgningene til Ultima. De siste tiårenes modernisme er å betrakte som hovedstrømmen i den skapende tonekunsten på samme måte som senromantikken var det for hundre år siden.

Påstanden er at dagens samtidsmusikk ikke først og fremst er bygget på nyskapning, men er like preget av klisjéer og pastisjer som det de «verdikonserverne» gjør, bare at det dreier seg om modernistiske klisjéer i stedet. Han kaller modernismen «statens offisielle musikkstil», når han referer til de statlige bevilgningene til Ultima.

I sitt andre innlegg går Söderlind nærmere inn på hvordan samtidsmusikken har etablert seg i kunstinstitusjonene, og hvilke konsekvenser det har for resten av det klassiske musikklivet:

Da den norske samtidsmusikkfestivalen Ultima ble startet, var det helt klart at man ville holde de mer populære komponistene utenfor. Greit nok, men når man ser på flere av musikkinstusjonenes programpolitikk i dag, kan man se at Ultima-klubben har nådd langt utover sin egen festival. De mer verdikonserverne komponistene har måttet vike for en ganske aggressiv propaganda fra samtidsmusikkmiljøet. Til tider har også Norsk Komponistforening vært en støttespiller og opptrådt som «Norsk samtidskomponistforening.»

(...)

På bakgrunn av denne utviklingen, har jeg selv vansker med å kalle meg samtidskomponist. Det er ikke til å stikke under stol at begrepet samtidsmusikk i mange miljøer nærmest er blitt et skjellsord. Men også jeg lever i min samtid som alle kolleger før meg har levet i sin. (Söderlind 20.04.15)

Söderlind problematiserer samtidsmusikkbegrepet på en måte som få andre i debatten gjør, og den argumentasjonen ser ut til å komme fra et noe personlig ståsted – Söderlind karakteriserer samtidsmusikken som en portvokter som har stengt ham, og andre, ute. Han peker på spesifikke institusjoner som Ultima og Norsk Komponistforening som pådrivere for denne utviklingen. Han bruker begrepet «Ultima-klubben», som indikerer at han anser Ultima som en «insider»-gruppe der noen får innpass og andre stenges ute.

Söderlind bruker et anklagende språk, og møter motstand fra andre komponister (Hellstenius, Hagerup) for å være for opphengt i et utdatert bilde av dagens samtidsmusikkfelt. Allikevel kan vi trekke assosiasjoner fra det han sier til kritikken mot Paus. Thommessen anser Paus sin musikk som et uttrykk for *motstand* mot en av de viktigste kunstinstitusjonene i et klassisk musikkliv. Paus blir karakterisert som en «outsider» i forhold til hva resten av musikklivet gjør, hva som «forventes» av en komponist i 2015. Dette hadde ikke vært mulig om modernismen ikke hadde blitt institusjonalisert i Norge. Thommessen er en person som til en viss grad representerer etablissementet i norsk musikkliv, og uttaler seg i kraft av den posisjonen. Derfor blir dette oppfattet som en portvokter-rolle fra Söderlinds side.

6.5 Hvorfor blir estetikk så omdiskutert i dag?

Hittil i dette kapitlet har vi sett på ulike synspunkter rundt hva slags estetikk en komponist i samtiden «bør» skrive i, men det er ikke nødvendigvis bare estetikk som er hovedproblemet her. Avslutningsvis vil jeg forsøke å redegjøre for noen grunner til at det oppstår så stor motstand mellom ulike stilretninger i dagens kunstfelt, med et teoretisk perspektiv. Selv om Thommessen og andre hevder at det ikke handler eksklusivt om tonalitet versus atonalitet, er det nettopp dette som ofte blir trukket frem som en av hovedkonfliktene av flere debattanter. Et begrep som stadig dukker opp i diskusjonen, er «nyskapning». For flere er det en sentral egenskap ved samtidsmusikken at den tar avstand fra konvensjoner og er med på å drive en fremadrettet utvikling i kunstmusikkfeltet. Ideelt sett så skal den, gjennom utforskningen av nye teknikker, estetikk og fremføringspraksis, reflektere *vår* tid, og ikke en tidligere periode som for lengst er forbi. Å drive med samtidsmusikk blir ofte beskrevet som å drive med et musikalsk forskningsprosjekt. Men som noen påpeker, blant annet Ragnar Söderlind, finnes det også klisjéer innenfor modernismen som det er mulig å «kopiere», og som samtidsmusikere allerede gjør uten å få den samme kritikken som Paus får. Det tyder på at synet på estetikk og tonalitet spiller en mye større rolle for hvordan kunst blir vurdert enn man kanskje innrømmer.

Vi har allerede sett i dette og tidligere kapitler at norske symfoniorkestre stadig får kritikk for ikke å satse på ny norsk musikk. Å få et nytt orkesterverk uroppført for en norsk komponist er noe som skjer sjelden, og som krever en stor mengde ressurser, som diskutert i denne oppgavens innledning. Sammenlignet med de fleste musikkprosjekter i andre sjangre, er det

å engasjere et fulltallig orkester, med et visst rykte og kvalitetsnivå, et av de dyreste alternativene man har i dag. Dessuten er det en verden man er nødt til å få innpass i som komponist. I tillegg til at man konkurrerer mot det som anses som orkestrenes hovedrepertoar – å spille kjente verker fra den vestlige kanon – konkurrerer man også med andre norske komponister om de få plassene som er igjen for samtidsmusikk. Derfor er det ytterst viktig at man ikke bare oppnår et visst nivå av kvalitet, men at musikken man skriver kan vurderes som interessant og aktuell for et nålevende konsertpublikum. Til en viss grad handler diskusjonen om estetikk også om hvem som får plass i orkesterprogrammene, slik Howard Becker påpeker:

The heat in discussions of aesthetics usually exists because what is being decided is not only an abstract philosophical question but also some allocation of resources. (...) The conservatism of art worlds, arising out of the way conventional practices cluster in neatly meshed packages of mutually adjusted activities, materials, and places, means that changes will not find an easy reception. Most changes proposed to art world participants are minor, leaving untouched most of the ways things are done. (Becker 2008: 135)

Historisk sett har kanoniseringen av ny musikk som bryter med tidligere konvensjoner vært en årelang kamp fra komponistenes side, som har krevd en enorm organisering og til tider politisk aktivisme. I møte med et konservativt musikkliv har samtidskomponister ofte måttet tatt saken i egne hender, med grunnleggelsen av institusjoner som Ny Musikk, Ultimafestivalen, komponistutdanningen ved Norges Musikkhøgskole, Norsk Musikkinformasjon, og egne ensembler dedikert til samtidsmusikk.

Thommessens reaksjon på at Paus sitt verk blir uroppført på den scenen hvor en annen samtidskomponist som har et mer fremadrettet perspektiv kunne ha stått i stedet, gir mer mening når vi ser den i konteksten av samtidsmusikkens historiske posisjon i Norge. Det handler ikke bare om å skrive atonalt eller ikke, men det handler om hvem som blir tildelt ressurser på hvilket grunnlag. Den modernistiske samtidsmusikken har måttet *kjempe* for sin plass i kunstmusikklivet. Med en slik bakgrunn er det kanskje ikke rart at noen fortsatt føler de må kjempe for samtidsmusikken med de argumentene man har til rådighet, selv om man sammenlignet med 60-tallet klart utgjør en vesentlig og komfortabel del av dagens etablerte musikkliv.

På denne måten kan vi se hvordan en filosofisk konsensus rundt estetikk blant kritikere og akademikere effektivt kan virke som en beskyttelse for den nye musikken. Når den musikken man skriver blir ansett som en del av kunstens «oppgave», som et høyere mål som transcenderer målbar popularitet blant abonnementspublikummet, heves den til en vernet posisjon i kunstfeltet. Samtidig blir det lettere å avvise den musikken som ikke oppfyller denne oppgaven, ved å si at den ikke egentlig fortjener det samme merket som samtidskunst får:

(...) the title «art» is a resource that is at once indispensable and unnecessary to the producers of the works in question. It is indispensable because, if you believe art is better, more beautiful, and more expressive than nonart, if you therefore intend to make art and want what you make recognized as art so that you can demand the resources and advantages available to art – then you cannot fulfil your plan if the current aesthetic system and those who explicate and apply it deny you the title. It is unnecessary because even if these people do tell you that what you are doing is not art, you can usually do the same work under a different name and with the support of a different cooperative world. (Becker 2008: 133)

Hvis vi erstatter begrepet «kunst» med «samtidskunst» i Beckers argument – for det Marcus Paus skriver defineres fortsatt som «kunstmusikk», men ikke nødvendigvis som «samtidsmusikk» - kan vi se tydelige paralleller til Paus sin situasjon. For Paus er ikke nødvendigvis det å bli merket som «samtidskunstner» spesielt kritisk viktig for hvorvidt han har tilgang på ressurser eller ikke. Paus er en relativt allsidig komponist som også lever av å skrive musikk for film og teater, i mer kommersielle retninger. Han er godt likt blant publikum både nasjonalt og internasjonalt. Som Becker indikerer har han fortsatt et publikum annensteds, selv om han ikke blir akseptert innenfor samtidsmusikkfeltet. Allikevel har det en viss verdi for komponister i dag å bli merket som «samtidskunstnere», slik Söderlind skriver i sine innlegg. Er man samtidskunstner, er man en del av statens «offisielle» kunstretning, med alle de bevilgninger og beskyttelser det innebærer. Er man ikke det, må man lete andre steder etter anerkjennelse. Dette på tross av at alle nålevende komponister «lever i vår samtid».

6.6 Oppsummering

Debatten som blusset opp i kjølvannet av Paus sin paukekoncert vitner om at det finnes en steil ideologisk – og til en viss grad kulturpolitisk – front mellom «modernistiske» og «verdikonserverende» komponister i dag, slik de omtales. Paus sin paukekoncert provoserte ikke bare på grunn av sin estetikk, men på grunn av hvordan dette valget setter seg i motsetning

til det som blir ansett som samtidsmusikkens «prosjekt» eller «mål», og til de institusjonene hvor dette prosjektet blir dyrket. Fra den ene siden er det en frustrasjon om at fagets historiske utvikling og mangfold ikke observeres, som om de siste 50 årene i klassisk musikkhistorie ikke skulle ha funnet sted. Fra den andre siden oppleves det som om modernistene i dag hersker over musikklivet fra privilegerte stillinger i norske utdanningsinstitusjoner, musikkorganisasjoner, og fra kritikkens side. Thommessen skriver kanskje ikke musikk selv som en 50-tallsmodernist, men argumentene hans kommer likevel nær å forsvare modernismens ideologi. Begrepet «samtidsmusikk» kan ikke klart defineres når det blir utsatt for en estetisk og filosofisk diskusjon, men er tydelig preget av det som lenge har vært et modernistisk prosjekt, å drive utviklingen fremover gjennom den konstante søken etter innovasjon. Resultatet er at man som «verdikonserverativ» komponist har vanskelig for å betrakte seg selv som samtidskunstner. I og med at det å bli merket som samtidskunstner har en enorm kulturpolitisk verdi, og kan gi tilgang til anerkjennelse og ressurser som er vanskelige å finne på egen hånd, kan det å falle utenfor kategorien oppleves som en slags undertrykkelse eller nedvurdering, slik Söderlind uttrykker.

Det er interessant at Paus forsvarer sin estetikk med argumenter om hva han selv finner vakkert og behagelig, og mener at dette er god nok grunn til å skrive som han gjør. Det er noe betydelig *individualistisk* ved hans tilnærming som komponist – han føler ikke eksplisitt noe samfunnsansvar med det han gjør, musikken hans etterstreber ikke noe kollektivt prosjekt utover det han selv synes er vakkert. Det er interessant fordi argumentene vi har sett fra samtidsmusikkens side, også fra de tidligere kapitlene, *definitivt* handler om et større ansvar som man oppfatter at en moderne komponist har. Et ansvar om å være nyskapende, om å være relevant, om å handle om «vår tid», og så videre. Dette er en oppfattet kvalitet ved modernistisk musikk som kanskje gjør den spesielt attraktiv for komponister med et politisk engasjement eller en idealistisk holdning. Dette til tross for at samtidsmusikken stadig blir anklaget for å være for smal, for vanskelig, for lite relevant for folk flest. Paus appellerer kanskje estetisk til et bredere publikum enn det modernistene gjør – men har ikke like mye samfunnsmessig på hjertet.

7 Avslutning

I denne oppgaven har jeg sett på fem ulike eksempler på verk i norsk samtidsmusikk fra 1963 til 2015 som har skapt diskusjon og debatt om en rekke temaer knyttet til samtidsmusikken, særlig med tanke på modernismen innenfor orkestermusikk, og dens samfunnsmessige betydning i to ulike sjikt – musikk som har vært politisk tilknyttet, og modernistisk musikk sin evne til å handle om vår tid. I det følgende vil jeg ta opp noen tråder fra arbeidet med oppgaven og diskutere det jeg anser som de mest sentrale funnene.

7.1 Feltets uoversiktlige natur

I arbeidet med denne oppgaven har jeg lest i flere typer kilder – bøker, aviser, tidsskrifter, nettsider, partiturer, og flere. Den største utfordringen i forarbeidet med kildematerialet har vært å danne seg et klart bilde av *hva* som diskuteres, *hvor* det diskuteres, *av hvem*, og *hvordan*. Det finnes uendelig mange kilder fra denne perioden hvor disse diskusjonene har funnet sted, men omfanget på denne oppgaven har gjort det nødvendig å begrense meg til et lite utvalg verk og et begrenset utvalg kildemateriale, for å få et tydeligere grep og retning i oppgaven. Jeg har derfor valgt å fokusere hovedsakelig på omtalene og kritikken av verkene som har blitt publisert i aviser, selv om jeg kunne ha valgt mye annet materiale for å undersøke det samme temaet og besvare den samme problemstillingen.

Det har til tider har vært vanskelig å orientere seg i feltet og få samlet inn et representativt materiale som enkelt kan fortelle oss om hva diskusjonene rundt samtidsmusikken de siste 60 årene har dreiet seg om. Det er rett og slett ikke så lett. Diskusjonene har alltid vært mangfoldige og komplekse, de har stadig handlet om flere temaer på én gang. Det finnes ulik grad av kompetanse og kunnskap blant kritikere, komponister, musikere og andre aktører som har deltatt i diskursen. Ofte handler det om at man opererer med ulike definisjoner, premisser, agendaer og holdninger som gjør at man noen ganger snakker forbi hverandre. For eksempel har ulike aktører forskjellige definisjoner på hva modernisme, avant-garde og samtidsmusikk innebærer, musikalsk og filosofisk. I debatter om disse temaene, spesielt i de tidligere årene i perioden, argumenterer de ulike sidene med hensyn til sine enge agendaer og motivasjoner, til den grad at det å finne felles grunn mellom for eksempel komponister og orkestermusikere

eller ledere er vanskelig. I og med at det norske samtidsmusikkmiljøet er såpass smalt og stort sett konsentrert rundt én by i starten av perioden – Oslo – er det også ofte personlige forhold mellom enkeltpersoner som ligger til grunn når årelange diskusjoner om musikk blir overraskende forbitrede. Det finnes i tillegg ikke så mye faglig litteratur om nettopp denne perioden i norsk musikkhistorie som prøver å kartlegge linjene i diskursen på en oversiktlig og tilfredsstillende måte. Det krever altså et mer omfattende arbeid enn denne oppgaven innenfor dette feltet for å kunne dekke alle sidene ved diskursen, og de temaene som er gjennomgående.

7.2 Sammenhengen mellom musikk og samfunn

Selv om det finnes uendelig mange flere forbindelser mellom samtidsmusikk og samfunn som man kunne ha diskutert med et annet eller utvidet materiale, har min oppgave valgt å fokusere på to sjikt – politikk i samtidsmusikk, og hvordan modernismens estetikk representerer «vår tid». Dette er de to hoveddiskusjonene som er sentrale i forbindelsen med de ulike verkene.

I kapittel 2 så vi at Ny Musikk dedikasjon til den eurosentrisk modernismen var meget tydelig i praksis, selv om de selv hevdet at de ikke ekskluderte noen verk på basis av estetikk. Vi så også at denne musikken, eksempelvis Finn Mortensens musikk, utfordret den tradisjonelle fremføringspraksisen i orkestrene, noe som fører til store konflikter mellom samtidskomponistene og orkestermusikerne. Førnevnte måtte gå til et forsvar for sin estetikk som tok i bruk mer filosofiske og moralske argumenter enn estetiske – at det å spille «ny» musikk var en «plikt», at den representerer «vår tid», at den tidligere ikke har hatt noen plass i norsk kulturliv og trenger derfor å bli oppløftet, og så videre. Ny Musikk var tydelig «underdogs» i denne perioden, og møtte mye motstand fra den mer konservative, etablerte siden av norsk musikkliv, som vi for eksempel så når kritikere som kom fra en nasjonalromantisk bakgrunn ikke hadde noe særlig positivt å si om Mortensens klaverkonsert.

Den politiske siden, hvordan enkelte modernistiske komponister har valgt å uttrykke et politisk engasjement gjennom musikken, har vært inkludert av meg i denne oppgaven for å se hva som skjer når en samtidskomponist velger å bruke det modernistiske uttrykket på denne måten. Disse verkene, «ČSV», «Mellomspill for orkester» og «Paragraf 112», setter samtidsmusikkens angivelige representative evne og samfunnsmessige relevans på spissen,

der de i ulik grad også fungerer som *samfunnskritikk* fra komponistens side. Det at alle de tre verkene også skriver innenfor modernistisk estetikk, er ikke tilfeldig. Persen er en av de mest modernistiske komponistene diskutert i denne oppgaven ved siden av Mortensen. Janson er vanligvis en stilblander som bruker mye humor og ironi i sine verker, men «Mellomspill» er noe av det «barskeste» han har skrevet, fylt av dissonanser og harde klanger. Ratkje har et element av avant-garde i sin karriere med flere musikalske installasjoner, performance og bruk av utradisjonelle instrumenter og sang- og spilleteknikker, og «Paragraf 112» er nesten rent gjennom dissonerende med unntak av et kort sitat fra en norsk vise. De politiske sakene som verkene er knyttet opp mot – samenes undertrykkelse i nyere historie, det norske samfunnets moralske forfall, og klodens potensielle ødeleggelse som resultat av en kortsiktig og grådig klimapolitikk, er alle *mørke* sider ved samfunnet i denne perioden. Dette er en anvendelse av modernismens estetikk som er utbredt historisk gjennom det 20. århundret, der man mente at konvensjonell tonal og funksjonsharmonisk tilnærming ikke tilfredsstillende kunne beskrive og representere menneskelig lidelse, samfunnsmessig forfall, eller andre dystre aspekter ved vår moderne tid. Kanskje kan man spekulere i at Janson, som vanligvis ikke er en så hard komponist, har valgt et så dissonerende uttrykk nettopp *fordi* den kan representere et såpass mørkt og dystert tema. Kanskje det er der, i den musikalske stilen, at man må begynne for å finne en forbindelse mellom musikk og samfunn, som går utover det man kan lese fra komponistens programnotis. Allikevel er det spesielt at disse komponistene selv opererer med et «skille» mellom musikken og det politiske budskapet de har, som om de ikke helt har troen på at musikken kan kommunisere de idéene de ønsker å uttrykke.

Hva så med Paus, som velger å skrive i en nyromantisk, filmmusikkinspirert stil? Hva betyr det at det valget blir møtt med såpass motstand og debatt som det gjorde? Denne debatten et tegn på at tiden der Mortensen og Ny Musikk var «underdogs» i musikklivet er langt forbi. Det er ikke bare orkestrene som har endret holdning og blitt mer mottagelig for ny musikk og nye uttrykk, men den stilretningen som har blitt mest etablert i ny norsk kunstmusikk er ikke lenger det behagelige og tonale. Idealet om «nyskaping», som et kollektivt prosjekt i etterlevningene av modernismen, står så sterkt i norsk samtidsmusikk i dag at de som ikke strever etter idealet på samme måte kan føle seg marginalisert og utestengt i samtidsmusikkmiljøet, slik Ragnar Söderlind gir uttrykk for. Situasjonen der modernistene måtte forsvare sin estetikk har i perioden fra 1963 til 2015 fullstendig blitt snudd på hodet –

nå er det tradisjonelle komponister som Paus og Söderlind som er «underdogs», i et musikkliv der modernismens estetikk og filosofiske grunnlag har blitt en del av etablissementet.

Et annet aspekt ved dette er det politiske igjen – Persen, Janson og Ratkje er veldig tydelig politiske og samfunnsorienterte figurer i det offentlige livet, men Paus er ikke det. Når han skal forsvare sin estetikk, bruker han argumenter som går på estetikken selv – at det er behagelig for ham å høre på, at han er personlig tiltrukket den estetikken, og at dette må være grunn nok til å få kunne skrive slik. Forsvaret for den modernistiske samtidsmusikken, når det er nødvendig, hevder et høyere mål og et mer verdig prosjekt enn det å bare skrive «fin» musikk. Det er mulig at et slikt forsvar har vært nødvendig historisk for å opprettholde denne musikken og holde den i live i et mer og mer kommersielt musikkmarked – siden den modernistiske samtidsmusikken ikke er «behagelig» for folk flest og dermed ikke nødvendigvis kan overleve økonomisk på egen hånd, må den ha en annen nytte, en nytte som betyr mer for det kollektive samfunnet enn å bare ha noe fint å høre på, et ansvar som hedrer innovasjonene i musikkhistorien opp til vår tid. Det som er interessant er at denne holdningen rundt samtidsmusikk holder seg ved like lenge etter at den trengte et så sterkt forsvar for å overleve mot et tydelig fiendtlig og konservativt etablissement, og at denne holdningen *kan* misbrukes for å angripe mer tradisjonelle komponister. Slik kan den modernistiske estetikken gå fra å være marginalisert selv til å bli autoritær.

Det oppstår noen betydelige paradokser i hele bildet: Det ene er at samtidsmusikken oppfattes som for smal og vanskelig for et bredere publikum til å være relevant for folk flest, samtidig som den påberoper seg et større ansvar på vegne av kollektive verdier, og en evne til å fungere som samfunnskritikk, enn mer tradisjonell, populær musikk. Det åpenbare spørsmålet da er: *Hvem* har samtidsmusikken et ansvar overfor, om det ikke er *samfunnet* som helhet? Det andre paradokset er at modernismen historisk sett oppsto nettopp for å ta avstand til autoritære konvensjoner, og at det i dag fortsatt blir brukt som argument at samtidskomponister oppfordres til å dyrke et «personlig uttrykk» - men diskusjonen om Paus sitt verk handler for det meste om konvensjonell tonalitet vs. atonalitet, og det kan neppe sies at det å skrive atonalt er «nytt» i 2015.

7.3 Endring i diskursen over tid

Ved siden av å være et diskurs- og kulturanalytisk arbeid, har denne oppgaven også fokusert på å undersøke hvordan diskursen har *endret seg* over tid. Den diskursen som det her er snakk om, dreier seg hovedsakelig om omtalene av de valgte verkene. Hvordan verket blir mottatt, hvordan kritikere diskuterer samfunnsrelaterte temaer i en musikkontekst, hvordan et verks politiske side blir tolket, eller hvordan de oppfatter samtidsmusikkens oppgave å være, er noen av de tingene jeg har prøvd å se etter. Et annet aspekt ved denne oppgaven har vært de reaksjonene og drøftingene som kommer fra komponistene selv, fra ledere i samtidsmusikkmiljøet, og fra andre aktører som har deltatt i diskursen rundt de ulike verkene. Holdningene blant disse har også endret seg over tid, som vi allerede har sett et eksempel på når det gjelder hvordan modernismen har gått fra å være undertrykket til å være en del av etablerementet.

To andre hovedendringer finner vi i omtalene. Den første er at det rundt Mortensens tid finnes flere anmeldere som selv er en del av det etablerte kunstmusikklivet som er skeptisk mot samtidsmusikk, og som ikke vet hvordan de skal kunne bruke sin kompetanse for å vurdere et nytt verks kvalitet. Man vet rett og slett ikke hva kriteriene skal være, og det er vanskelig for enkelte å uttrykke noe betydningsfullt i anmeldelsen. Dette ser vi at endrer seg med tid – etter hvert som kritikere skiftes ut og kompetansen heves, blir det mer rom for fordypning og tolkning i omtalene, og det musikalske vokabularet utvides. Vi ser også at etter hvert flytter mye av diskursen rundt samtidsmusikk seg fra offentlige medier, som kringkasting og landsdekkende aviser, til mer lukkede, interne arenaer som musikk-tidskrifter og nettsider knyttet til musikklivet. Noen av anmeldelsene av nye uroppføringer blir etter hvert publisert i blogger fremfor aviser.

Vi ser også en større villighet til å diskutere politiske temaer jo nærmere nyere tid vi kommer. «ČSV» ble misforstått og mistolket i den tiden den ble oppført, men flere nyere omtaler som ser tilbake på verket er fullt klar over begrepets betydning og den politiske konteksten Persen subtilt sikter til. «Mellomspill» fra 1985 og «Paragraf 112» fra 2014 blir helt tydelig knyttet opp mot sitt politiske budskap av samtidens kritikere. En grunn til dette kan være at vi har gått mer og mer vekk fra en formalistisk og positivistisk tilnærming til musikk i nyere tid, både i akademia og i journalistikken, hvor vi nå er mye mer opptatt av et verks samfunnsmessige

kontekst som en del av tolkningen. Denne oppgaven er selv et eksempel på dette, og kunne neppe blitt skrevet før fremveksten av for eksempel New Musicology i musikkvitenskapen på 80- og 90-tallet. Dette kan også være grunnen til at man i dag diskuterer komponistenes posisjon og plattform i mye større grad, slik vi så i kapittel 5. Etter hvert som man begynner å høre på og tolke musikk med en større kontekst i bakhodet, kan det også muligens åpne for at komponister lettere kan tre inn i rollen som samfunnsdebattanter også i sine komposisjoner.

Litteraturliste

- Aagaard-Nilsen, T. (2015, 4. mars) Alt er lov – heldigvis? I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/alt-er-lov-heldigvis/>
- Adorno, T. (1941) "On popular music" i *Studies in Philosophy and Social Science*, nr. 9, 1941, s. 17-48. Institute of Social Research, New York.
- Aktuell debatt (1968, 1. Mars) *Aktuell debatt – ny musikk*. [TV-program] Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/aktuell-debatt/FOLA00002468/01-03-1968>
- Andersson, M. (2014, 3. november) Grunnlovens klang. *Klassekampen, Musikkmagasinet*, s. 15.
- Andersson, M. (2017, 13. mars) Klanglig mangefasetterte variasjoner. *Klassekampen, Musikkmagasinet*, s. 8
- Arbeiderbladet 22.03.1977 s. 23. Blandet musikalsk kost på konserthusets meny.
- Asheim, N. H. (1996) "Programskaping i symfoniorkestrene" i *Årbok for norsk samtidsmusikk 1996*, s. 43-51
- Baumann, E. (2010, 19. januar) Et politisk mellomspill. *Klassekampen, Kultur & Medier*, s. 21
- Becker, H. (2008) [1982] *Art Worlds*. University of California Press, Berkely og Los Angeles, California.
- Bernhardt, E. (2014, 3. November) Norsk musikk i bunad. I *Scenekunst* [Online]. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/norsk-musikk-i-bunad/>
- Blom, D. M., Bennett, D., & Stevenson, I. (2016) "The Composer's Program Note for Newly Written Classical Music: Content and Intentions." *Frontiers in Psychology*, nr. 7, 1707. <http://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01707>.
- Borchgrevink, H. (2001, 9. November) John Persen: - En stor bekreftelse. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/john-persen-en-stor-bekreftelse/>
- Borchgrevink, H. (2014, 27. oktober) En lavmælt advarsel. *Dagsavisen Kultur*, s. 25.
- Borchgrevink, H. (2017, 10. mars) Sitater og motstemmer. Tekst til CD Variations over variations, ACD5096 [Online]. Hentet fra <https://gjenlyder.wordpress.com/2017/03/10/sitater-og-motstemmer-katalogtekst-til-cden-variations-over-variations-acd5096/>
- Botstein, L. "Modernism" I *Grove Music Online* [online], *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Hentet 22. oktober 2017 fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625>

- Butler, C. (2004) "Innovation and the avant-garde 1900-1920". I Cook, N. og Pople, A. (red.) *The Cambridge history of twentieth-century music*, s. 69-89. Cambridge University Press, Cambridge.
- Bø-Rygg, A. (1982) "Modernismens svanesang?" i *Ballade* nr. 1 1982, s. 30-38.
- Bø-Rygg, A. (2014, 4. oktober) Nedkjølingens estetikk. *Stavanger Aftenblad* [Online]. Hentet fra <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/GOajx/Nedkjolingens-estetikk>
- CSV – vis at du er same (1974) *CSV – vis at du er same* [TV-program]. Hentet fra <https://tv.nrk.no/program/FREP43003474/csv-vis-at-du-er-same>
- Dag og Tid 01.02.1964 s. 15 og 22. Det er ting som skaper RØRE vi vil ha!!.
- Dagbladet 22.03.1977 s. 23. Konserthuset åpner i kveld.
- Dickie, G. (1971) *Aesthetics: An Introduction*. Pegasus, Michigan.
- E. (1960, 15. September) Åndehullet I norsk musikk. *Dagbladet*, s. 7
- Egge, K. (1963, 12. September) Bækkelunds 25-årsjubileum. *Arbeiderbladet*, s.12.
- Eik, E. A. (2012, 22. Mars) Finn alternativer. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/finn-alternativer>
- Enlid, V. (2015, 22. januar) Det handler om å finne stemmen sin. *Aftenposten Kultur*, s. 7.
- Engeset, B. (1991, 14. mai) Festivalsjefen. *Arbeiderbladet* s. 12.
- Eriksen, J. (1977, 23. mars) Akustikken var en gledelig opplevelse. *Arbeiderbladet*, s. 42
- Eriksen, T. H. (1998) "De gir ikke ved ørene" i *Årbok for norsk samtidsmusikk 1998*, s. 49-56
- Ferrera, L. (1984) "Phenomenology as a Tool for Musical Analysis." *The Musical Quarterly*, vol. 70, nr. 3, s. 355-373.
- Fjellheim, S. (2001, 29. oktober) POT fryktet samisk geriljakrig. *Dagbladet* [Online]. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/nyheter/pot-fryktet-samisk-geriljakrig/65760379>
- Fjermeros, H. (1990, 18. september) Opprørsk komponist. *Klassekampen*, s. 15
- Grinde, N. (1993) *Norsk musikkhistorie: hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år*. Musikk-husets forlag, Oslo.
- Guaita, A. (2014, 17. oktober) Harmonien og Nordheims kveld. *Bergens Tidende* [Online]. Hentet fra <https://www.bt.no/kultur/i/ajwpa/Harmonien-og-Nordheims-kveld>
- Guldbrandsen, E. E. (1989) "Mening på spill: en studie i form, struktur og retorikk i Alfred Jansons 'Mellomspill for orkester' (1985)". Magisteravhandling, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Guldbrandsen, E. E. (2012) "Kunstmusikk etter 1945" i Hovland, E. (red.) *Vestens musikkhistorie: Fra 1600 til vår tid*, s. 282-325. Cappelen Damm, Oslo.

- Haarstad, B. (1985, 16. oktober) Møt Alfred Janson. *Adresseavisen* s. 10
- Habbestad, I. (2009, 7. desember) Er 13,5% for lite? I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/er-135-lite>
- Hagerup, B. (2015, 7. mai) Gamle Stråmenn. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/gamle-stramenn/>
- Hall, P. (1963, 12. september) Finn Mortensens klaverkonsert i Lille Abonnement. *Dagbladet*, s. 6.
- Haugen, S. (1985, 19. oktober) Mangfold og variasjon. *Adresseavisen* s. 10
- Hedstrøm, Å. (2015, 12. januar) -En stridens mann. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/en-stridens-mann/>
- Hedstrøm, Å. (2015, 16. mars) Bredden i det smale. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/bredden-i-det-smale/>
- Hegdal, M. (1977, 23. mars) Åpningskonsert. *Dagbladet* s. 9.
- Hellstenius, H. (2015, 29. april) Samtidsmusikalsk missekonkurransse. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/samtidsmusikalsk-missekonkurransse/>
- Henriksen, J. H. (1977, 21. juni) Filharmonisk fest-åpning i Harstad. *Adresseavisen*, s. 28
- Herresthal, H. (1977, 23. mars) Filharmoni i eget hus. *Aftenposten*, s. 25
- Heyerdahl, T. K. (2014, 9. desember) Ratkjens unike taletid. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/ratkjes-unike-taletid/>
- HHR. (1976, 11. februar) Musikk kan forsterke opplevelsen av sosiale problemer. *Bergens Tidende*, s. 4.
- Hovda, K. (2014, 04. oktober) Samtiden i sine hender. *Dagens Næringsliv, Magasinet*, s. 14-16
- JADA. (1977, 19. februar) Persen fra Porsanger med uroppførelse i Trondheim. *Adresseavisen*, s. 2.
- Janson, A. (1985a) *Mellomspill for orkester*. Partitur. NB Noter, Oslo.
- Janson, A. (1985b) "Om mellomspill" i *Konsertprogram for Trondheim Symfoniorkester*. Frimurerlogen, Trondheim 17.10.85.
- Johansen, C. K. (2011, 23. Februar) Krever nytenkning om norsk musikk. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/krever-nytenkning-om-norsk-musikk/>
- Krogh, M. (2015, 22. februar) Musikalsk støy langt inn i svarte skogen. *Østlandets Blad* [Online]. Hentet fra <https://www.oblad.no/oppegard/historier/musikalsk-stoy-langt-inn-i-svarte-skogen/s/5-68-28488>
- Nesheim, E. (2004) *Musikkhistorie*. Musikkforlagene, Oslo.

- Nesheim, E. (2012) *De heftige årene: norsk modernisme 1956-68*. Unipub, Oslo.
- Nilssen, M. B. (1987, 7. mars) Med musikk som utfordring. *Aftenposten*, s. 22
- Norborg, J. (1963, 12. september) Konsert. *Nationen*, s. 2
- Norborg, J. (1977, 24. mars) Åpningskonserten i Oslo Konserthus. *Nationen*, s. 8
- Olden, C. (1963, 7. september) Fra smørbrødvalsen til Paik. *Dagbladet*, s. 7 og 13.
- Paus, M. (2015, 3. mars) – En "riktig" stil? I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/en-riktig-stil/>
- Pedersen, A. (2015, 24. mars) Annengangs? I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/annengangs/>
- Ratkje, M. S. K. (2014a) *Paragraf 112*. Partitur. NB noter, Oslo.
- Ratkje, M. S. K. (2014, 17. juli) Lettkjøpt dilemma? *Morgenbladet* [Online]. Hentet fra https://morgenbladet.no/kultur/2014/lettkjopt_dilemma
- Ratkje, M. S. K. (2014b, august) "Paragraf 112." [Online] Hentet 22.10.2017 fra <http://ratkje.no/2014/08/paragraf-112/>
- Riefling, R. (1977, 23. mars) Slik lød det under konsertåpningen. *VG*, s. 31.
- Rostad, B. og Thomassen O. C. H. (1979, 27. oktober) – Ulydighet? Nødvendig for å overleve som same. *Dagbladet* s. 5
- Rygnestad, A. (1986, 15. november) Blåste Treholtmusikk en lang marsj. *Aftenposten*, s. 2
- Salongen (2015, 24. april) [Radioprogram] Hentet fra <https://radio.nrk.no/serie/salongen/MKTR02008315/28-04-2015>
- Samson, J. "Canon (iii)". I *Grove Music Online* [Online], *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Hentet 22. oktober 2017 fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40598>
- Sandow, G. (2004) "A fine analysis" i Ashby, A. (red.) *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*. University of Rochester Press, Rochester N.Y.
- Skirbekk, S. (2015, 20. februar) "Institusjon". I *Store norske leksikon* [Online]. Hentet 22. oktober 2017 fra <https://snl.no/institusjon>
- Skjervold, E. (1985, 29. oktober) Uroppførelse. *Adresseavisen* s. 36
- Skouen, S. (1981) "Tid for dialog" i *Ballade* nr. 1, 1981, s. 18-19
- Storaas, R. (1977, 24. mars) Kjedelig åpningskonsert i flott sal. *Bergens Tidende*, s. 4.
- Söderlind, R. (2015, 18. mars) Varer modernismen evig? I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/varer-modernismen-evig/>

- Söderlind, R. (2015, 20. april) Hvorfor må samtidsmusikken være upopulær? I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/hvorfor-ma-samtidsmusikken-vaere-upopulaer/>
- Sørensen, D. W. (1963, 12. september) Nyhet i Filharmonien. *Aftenposten*, s. 13
- Thommessen, O. A. (1996) "Please accept my Heirs" i *Årbok for norsk samtidsmusikk 1996*, s. 33-42
- Thommessen, O. A. (2015, 3. mars) Annengangs er som regel annen-rangs. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/annen-gangs-er-som-regel-annen-rangs/>
- Tonekunst og unoter! (1964, 15. januar). *Tonekunst eller unoter?* [TV-program]. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/tonekunst-og-unoter/FTEM64000464/15-01-1964>
- Toop, R. (2004) "Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75". I Cook, N. og Pople, A. (red.) *The Cambridge history of twentieth-century music*, s. 453-477. Cambridge University Press, Cambridge.
- VOX (1988, 1. November) *VOX – musikk nå* [TV-program]. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/vox/FMUS00006188/01-11-1988>
- Wallin, R. (1993, 15. Januar) Hipp, hippere, hurra! *Klassekampen Magasinet*, s. 14
- Wikshåland, S. (1986, 15. November) Befriende tvetydighet. *Dagbladet Del 2*, s. 22
- Williams, A. (2004) "Ageing of the new: the museum of musical modernism" I Cook, N. og Pople, A. (red.) *The Cambridge history of twentieth-century music*, s. 506-538. Cambridge University Press, Cambridge.
- Wormdal, C. (1978, 8. september) – Vømmølismen er det mest reaksjonære som fins. *Dagbladet*, s. 5
- Øgrim, T. (2015, 9. april) Oslo-Filharmonien: ny plan for ny musikk på gang. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/oslo-filharmonien-ny-plan-for-ny-musikk-pa-gang/>
- Øgrim, T. (2017, 11. januar) Prepper jenter til komponering. I *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/prepper-jenter-til-komponering/>
- Ørstavik, M. (2013) "'Overraskende Romantisk': En fordypning i kritikkene av Arne Nordheims musikk 1960-2011". Masteroppgave, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Ørstavik, M. (2013, 28. juni) Rød komponist på blå festival. *Aftenposten Kultur*, s. 6
- Ørstavik, M. (2014, 4. november) Musikk, nasjon og natur. *Aftenposten Kultur* [Online]. Hentet fra https://www.aftenposten.no/kultur/i/OneRw/Musikk_-nasjon-og-natur
- Østerberg, D. (1997) *Fortolkende sosiologi 2: Kulturhistoriske emner*. Universitetsforlaget, Oslo.