Astrid Kvalbein

Institutt for musikkvitskap

Postboks 1017

Blindern 0315 OSLO

mob. +47 977 35 878

astrid.kvalbein@imv.uio.no

ABSTRACT

What is recognized as the Norwegian composer Fartein Valen's international breakthrough took place at the 1947 festival of ISCM (International Society for contemporary Music) in Copenhagen. This article investigates what this alleged breakthrough, followed by performances of Valen's music at the ISCM festivals also in 1948, 1951 and 1953, implied, and the role of the chairman of the Norwegian section, Pauline Hall, in promoting Valen's music and supporting him in opposing to the nationalist trends among Norwegian colleagues. Considering the reception of Valen in the ISCM and the support he gained especially in Britain, the text also suggests possible reasons for why his music seems to be best received in the North-western parts of Europe as well as Canada and the USA and less so in musical cultures where Austro-German modernism was hegemonic.

Keywords: Fartein Valen, Pauline Hall, ISCM, Nordic, modernism.

MERKNAD: Artikkelen er trykt i *Studia Musicologica Norvegica* 2016. I denne versjonen er det ein mindre korreksjon. (s. 45 i SMN 2016/s. 25 her).

Frå "den sorte gryte" og ut i verda:

Fartein Valen og Pauline Hall i ISCM

Sommaren 1938 var eit skiljemerke i livet til Fartein Valen. Nesten samtidig med han forlét komponistmiljøet i Oslo starta ein prosess som skulle få musikken hans lenger ut i verda enn nokosinne. Men kva innebar det såkalla internasjonale gjennombrøtet til Valen, særleg i åra etter at *Sonetto di Michelangelo* gjorde lukke på festivalen til ISCM (International Society for Contemporary Music) i 1947? Kven stod på for å gjere Valens musikk kjent i dei andre nordiske landa og i England spesielt? Kva rolle spelte den norske seksjonen av ISCM, ambassaden i London og forlaget heime, pluss dediserte enkeltmusikarar, og kan ein seie noko om kvifor Valens musikk slo betre an i nokre delar av Europa enn andre? Denne artikkelen ser nærare på mottakinga av Valen ute i verda, i levetida hans og dei første åra etter at han døde, i 1952.

Overfall på Theatercafeen

2. juni 1938 disputerte Olav Gurvin, som i 1957 skulle bli den første norske professoren i musikkvitenskap, over avhandlinga "Frå tonalitet til atonalitet: tonalitetsoppløysing og tonalitetsfesting" der Valen blir gitt plass side om side med Arnold Schönberg i ei framstegsoptimistisk skildring av korleis musikkhistoria utviklar seg.¹ Disputasen var ei storhending og komponisten sjølv var tilstade både under den faglege delen og på feiringa på Theatercafeen etterpå. Men i det lystige laget ut over kvelden oppstod ein situasjon han sidan omtalte slik:

etter Gurvins doktordisputas, møtte jeg en av førerne for den nasjonalistiske skole hos oss, en kjendt komponist som ogsaa er (?) kritiker i en av vaare største aviser, og han overfaldt mig helt ubehersket. Han hadde ogsaa uttalt i mange vidners nærvær paa Teaterkafeen, at jeg burde utryddes av den norske musik (og formodentlig av jordens overflate), at jeg fordervet ungdommen og var fæl paa alle maater.²

Kollegaen Valen skriv om skal ha vore David Monrad Johansen.³ Han og Valen har hatt ein omskifteleg, men relativt robust venskap i mange år trass i at dei utvikla svært ulike kompositoriske profilar i eit miljø som gjennom debattane om det nasjonale og moderne i musikken gjennom 1920- og 1930-åra blei meir og meir av ei "heksegryte". Diskusjonane blei ført av ei rad sterke personlegdomar med ditto verbale utfall, her var innslag av antisemittisme og anti-modernisme, og dyrking – delvis mytologisering – av norrøne litterære førebilete og norsk folkemusikk.⁴

Mens Monrad Johansen arbeidde ut frå ei tru på at musikken hans skulle vere del av eit nasjonsbyggjande prosjekt, sterkt manifestert i kor- og orkesterverket *Voluspå* (1927), konsoliderte Valen sin såkalla atonale polyfoni, fjern frå alle nasjonale prosjekt, med tekstleg inspirasjon frå verdslitteraturen snarare enn norske kjelder.⁵ Likevel støtta og inspirerte dei to kvarandre. Valen besøkte Monrad Johansen og gav han komposisjonsundervisning under eit opphald i Paris i 1928, og som kritikar i Aftenposten var Monrad Johansen ei offentlig stemme som tala vel om musikken til Valen, til dømes med ein grundig, rosande omtale av trioen, opus 5 i 1931.⁶

Likevel opplevde Valen at Monrad Johansen svikta han ved fleire høve, og verst var det då det to år på rad, i 1934 og 1935, blei føreslått å søke om statens kunstnarløn til Valen.⁷ Monrad Johansen – som sjølv hadde hatt komponistløn frå 1925 – stilte seg også bak forslag om andre søkjarar, noko som såra Valen djupt. Men etter at ho først gjekk til Arne Eggen i 1934, blei Valen tildelt kunstnarlønna i 1935 – mellom anna på bakgrunn av lobbyistar som brukte Monrad Johansens omtalar av Valen som del av argumentasjonen.⁸

Trass denne store anerkjenninga og at han fekk stadig større forståing for musikken utover på 1930-talet – var det sommaren 1938 frigjerande å få råd til å seie opp stillinga som inspektør i musikksamlinga ved Universitetsbiblioteket, slutte som lærar og trekke seg bort frå det turbulente miljøet i byen han ein periode ynda å kalle "Snobiania"⁹. Nokre få dagar etter opptrinnet på

Theatercafeen installerte Valen seg i familiens hus i heimbygda Valevåg i lag med søstera Sigrid, der han skulle bli buande livet ut.

Flyttinga kan sjå ut som ei tilbaketrekking frå alt kollegialt og fagleg fellesskap, til eit liv i isolasjon. Men korrespondansen til Valen vitnar om kontakt med eit stort nettverk. og etter berre eit par dagar i Valevåg kom eit særleg viktig brev dit, frå Pauline Hall. Ho hadde tenkt seg på festivalen til International Society for Contemporary Music (ISCM) i London om kort tid, og ville gjerne ta med nokre verk av Valen.

Brevet skulle bli opptakta til det som er rekna som komponistens internasjonale gjennombrot. Det var òg opptakta til ein allianse som til no er mindre omtalt enn Valens vanskelege forhold til komponistmiljøet i Oslo, og som denne artikkelen skal handle om i det vidare: alliansen mellom to internasjonalt orienterte kollegaer som via ISCM søkte bort frå det nasjonalistiske i Noreg og ut i verda. Tanken er å supplere og dels utfordre dei eksisterande framstillingane av Valens posisjon i utlandet ut frå kjelder knytt til både Valen sjølv, Hall og ISCM i Noreg og sentralt. Ambisjonen er ikkje å gi nokon brei gjennomgang av den internasjonale Valen-resepsjonen – det er ei omfattande oppgåve som enno ventar - men å følgje nokre andre spor i historiene om korleis Valen blei kjent og tatt imot ute i verda.¹⁰ I mi framstilling har Pauline Hall ei nøkkelrolle, med konfliktane og spenningane rundt det nasjonale i musikken i Noreg som eit brokete bakteppe.

Frå Continental til kontinentet

Fartein Valen og Pauline Hall var på denne tida begge utsett for klikk-kulturen, maktkampane og intrigane i komponistmiljøet i Oslo, der dei drygaste utslaga gjerne kom når spørsmål om ideologi blei kopla til kamp om pengar. Den såkalla "stipendsaken" i 1927 blei løyst ut då eit ufullstendig styre i Norsk Komponistforening omfordelte tilrådingane til statens kunstnarløn (frå Harald Sæverud til Per Reidarson), og førte både til utskifting av styret og ein real slåsskamp i samband med ein konsert i Universitetets aula.¹¹ For Valen var slike kampar eit strev. Han sakna framfor alt fred og ro til å arbeide med verka sine.

Hall på si side kunne ta ein offentlig debatt og peika ved fleire høve på kor trongsynt miljøet i Oslo kunne vere.¹² Også ho søkte vekk frå Oslo, ikkje ut på landet, men ut i Europa. Medan Valen var i Berlin (1909-1915) hadde Hall eit kortare opphald i Paris (1912-13) og Dresden (våren 1914). I 1926 til 1932 hadde ho så base i Berlin, som korrespondent for Dagbladet, avisa ho blei fast musikk-kritikar i frå 1934 til 1964.

Hall blei kjent med ISCM – eller rettare IGNM, Internationale Gesellschaft für Neue Musik – i den tyske hovudstaden. Organisasjonen var stifta i Salzburg i 1922, delvis inspirert av Arnold Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen (1918-1921) og liknande private musikkforeiningar, skipa ut frå ei erkjenning av at den nye musikken måtte ha eigne arenaer for å bli framført, ettersom dei etablerte og ofte konservative musikk institusjonane viste så lite interesse for det moderne. Ein annan viktig motivasjon for ISCM like etter den første verdskrigen, var å skape eit forum der musikken blei brukt som ei internasjonalt samlande kraft, ikkje som reiskap for noko lands nasjonalisme.

Danmark og Sverige etablerte tidleg nasjonale seksjonar av ISCM, i høvesvis 1922 og 1923, mens initiativet lét vente på seg i Noreg. Først våren 1937 tok Pauline Hall kontakt med leiaren for den danske seksjonen, Aksel Agerby, med spørsmål om korleis ho kunne gå fram for å stifte ein norsk seksjon. På denne tida hadde debattane om det nasjonale blitt meir ekstreme i samfunnet og musikklivet, med innslag som Hall, ut frå bakgrunnen som politisk vaken Berlin-korrespondent, syntes var skremmande.¹³ Nokre norske komponistar hadde alt knytt kontakt med nazistane "Ständiger Rat" for internasjonalt musikk samarbeid, under leiing av Richard Strauss – som mellom anna arrangerte den store musikkfesten i Venezia i 1934, der Ludvig Irgens Jensens *Passacaglia* fekk eit gjennombrot.¹⁴

I den heimlege debatten gjekk Hall særleg sterkt ut mot den norske isolasjonismen, mot dei som meinte at det fantes, eller at dei sjølv skreiv, "rein" norsk eller nordisk musikk, fri frå felleseuropeisk materiale. Særleg skarpt formulerte ho seg i kritikken av Geirr Tveitts avhandling *Tonalitätstheorie des*

parallellen Leittonsystems (1937). Måten ho plukke frå kvarandre påstanden om at kyrkjetoneartane opphavleg var norrøne skalatypar på, løyste ut ein hissig debatt.¹⁵

Brevet til Aksel Agerby er datert dagen etter at kritikken av Tveitt stod på trykk og viser tydeleg kvifor Hall meiner ein norsk seksjon av ISCM er på sin plass:

Jeg har i årenes løp (jeg er 46 år gammel) arbeidet meget for å fremme kjennskapet til andre lands musikk, særlig dagens nyere musikk, og det er mulig at de chauvinistisk innstillede norske komponister betrakter meg som unasjonal ... Vi står såpass utenfor det internasjonale musikkliv her oppe, at det er nødvendig å få en forandring. Snevre musikksyn har så altfor lett for å få overmakten. "Troid – vær deg selv nok"-mentaliteten avgjør mange musikalske spørsmål her på bjerget.¹⁶

Agerby svarte raskt og venleg og inviterte Hall til London i 1938, dit ho altså tok med nokre raskt utvalde partitur frå Valens hand. Det er usikkert akkurat kva som var med, bortsett frå nokre klaverstykk, og kven som kan ha sett notane i London. Men ut frå Valens brev når han sender dei, ser vi at han gjerne overlét dei i hendene til ein forbundsfelle mot miljøet i Oslo:

Naar De taler om visse foreteelser i norsk musik, som kan ta pusten fra en, saa er jeg hjertens enig med Dem, og jeg kan sige det samme: jeg har faatt nok. I am through. Derfor er jeg ogsaa flyttet hit paa landet...¹⁷

Valen er entusiastisk til at Hall vil stifte ein seksjon av ISCM. Samtidig ser det ut til at ho har bede om å få bruke namnet og kunsten hans i arbeidet fram mot stiftinga:

Hvad deres andre forehavende angaar, saa beundrer jeg Deres mod og tapperhet og haaber at de maa lykkes for Dem. Og hvis det virkelig er saa, at mit mitt navn kan være til noen nytte, saa skal De gjerne faa det, med to streker under, hadde jeg nær sagt.¹⁸

Pauline Hall blei tydelegvis inspirert av å vere i London, der ho mellom anna hørte Anton Weberns musikk for første gong og rapporterte ivrig heim om Benjamin Britten og Paul Hindemiths musikk i tillegg til verk av ei lang rekkje meir ukjente komponistar.¹⁹ Ikkje lenge etterpå, 17. september 1938, kalla ho så

inn til stiftinga av ein norsk seksjon av ISCM. Hit kom atten musikarar og komponistar frå ei stor breidde i musikklivet, også nasjonalt orienterte kunstnarar. Harald Sæverud blei valt til nestformann – Hall var sjølvskriven formann – i tillegg var mellom andre David Monrad Johansen, Klaus Egge og Edvard Sylou-Kreutz på plass.²⁰

Like etter stiftinga gjekk styret i gang med arbeidet med å finne verk som kunne sendast juryen for neste års ISCM-festival i Warszawa. Den norske juryen tok ut åtte verk, mellom dei var Monrad Johansens *Symfonisk Fantasi*, Harald Sæveruds fjerde symfoni og Valens *Le cimetière marin*.²¹ Festivalen i Warszawa kunne slik ha blitt den første presentasjonen av Valen orkesttermusikk i eit større internasjonalt forum.

Men det skulle ikkje gå så glatt. Då Hall starta arbeidet med sin seksjon, kom nemleg Marius Moaritz Ulfrstad – ein av dei Valen hadde konkurrert med om komponistløn – på banen. Han hevda at han hadde stifta ein norsk seksjon av ISCM i 1932. Seksjonen hadde knapt vore aktiv, men Ulfrstad sendte inn ein bunke verk til juryen for festivalen i Warszawa – seks eigne i tillegg til to trykte hefte med romansar, i følgje Hall. Resultatet blei at den internasjonale juryen la alle framlegga til sides, ettersom kvart land berre kunne bli representert av ei gruppe. På generalforsamlinga i Warszawa måtte Hall og Ulfrstad forsvare sine seksjonar i det som utvikla seg til ein pinleg offentlig konfrontasjon – der han skal ha ropt ut at Hall var "grässlich".²² Saka var enno uløyst då andre verdskrig braut ut.

Halls seksjon av Ny Musikk la ned verksemda frå hausten 1940 og fram til frigjeringa. I 1945 kunne ho så argumentere overfor hovudkontoret i London med at Ulfrstad hadde skrive melodiar til NS-songboka under krigen og var blitt ekskludert frå Norsk Komponistforeining, og våren 1946 fekk ho godkjent sin seksjon som den einaste norske.²³

Frå avklaringa i slutten av mars måtte Hall handle raskt for å få norske verk til den internasjonale juryen for ISCM-festivalen 1946, som òg skulle vere i London.

Den norske juryen rakk eit møte i april og sende dei aktuelle verka med kurerfly for å vere sikre på å nå fristen. I sendinga låg mellom anna Valens *Pastorale*.

København 1947 – Amsterdam 1948 - Frankfurt 1951

Ingen norske verk blei tatt ut til ISCM-festivalen i 1946. Men i 1947 blei *Sonetto de Michelangelo* blei framført på ISCM i København under leiing av Øivin Fjeldstad. I årsmeldinga til Ny Musikk refererer Hall til dette som ”opptakten til nye oppførelser rundt om i verden og en gledelig innledning til stadig stigende interesse for hans arbeid”,²⁴ og i rapporten frå festivalen i Dagbladet kallar ho Valen-framføringa ”det største lyspunktet.” Ho skriv vidare:

For den som akter og ærer denne komponisten var det en stor glede å høre de uttalelsene som falt umiddelbart, jeg kan si – fra prominente musikere fra alle land, også fra Danmark og Sverige.²⁵

Framføringa i København blir omtalt som innleiinga til Valens internasjonale gjennombrøt i ei rad samtidige kjelder (avisoppslag med meir, sjå under) og i litteraturen om han.²⁶ Sjølv var komponisten overvelda av all responsen, som han fekk vite om gjennom rapportar og gratulasjonar i brev og telegram til Valevåg. Til Hall skriv han etterpå:

Det var intet av alt det som var skrevet om koncerten som gledet mig mere, og da jeg leste brevet for min søster, fikk hun taarer i øinene. Jeg fikk baade programheftet og telegrammet, tusen takk. Da jeg aapnet telegrammet sa jeg uvilkaarlig: Jeg er glad jeg ikke har skuffet Pauline Hall.²⁷

Året etter, i 1948, blei Valens fiolinkonsert framført på ISCM-festival, mindre enn eitt år etter urframføringa i Oslo, med Ernst Glaser som solist og Øivind Fjeldstad dirigent. Festivalen i 1948 var også den einaste der komponisten sjølv var til stades, sterkt oppmuntra til å ta den anstrengjande reisa av Pauline Hall, som også hjelpte til med det praktiske, som bestilling av billettar og veksling av pengar.²⁸

Fiolinkonserten blei raskt eitt av dei mest framførte verka til Valen, i inn- og utland, som denne artikkelen vil gi fleire døme på. Men ei særleg viktig rolle – bokstaveleg tala – blei gitt den unge fiolinisten Camilla Wicks, som etter å ha spelt konserten på turné i USA våren 1949 blir med på å lage film av konserten

på initiativ frå Olav Gurvin. Sjølv filmen er enkel: konserten spelast av etter ein introduksjon om Valen med bilete frå Valevåg– og premieren i 1951 fekk stor merksemd i avisene.²⁹ Seinare blei han vist i både Paris og London, i Sverige, Danmark og USA.

I 1951 var det så igjen Valens tur til å bli representert på ein ISCM-festival, i Frankfurt, som einaste norske komponist, med *La Isla de las Calmas*.

I dei første fem åra med norsk deltaking på ISCM-festane gjekk to komponistar igjen ved sidan av Valen: Harald Sæverud fekk *Galdreslått* framført i København i 1947 og *Symfoni nr. 5* i Brüssel i 1950. Den siste blei presentert side om side med Klaus Egges *Symfoni nr. 2*. Egge fekk i tillegg sin klavertrio oppført i Amsterdam i 1948 og *Klaverkonsert nr. 2* i Salzburg i 1952. Av det som blei tatt ut av den norske juryen til internasjonal vurdering desse åra var òg verk av Ludvig Irgens Jensen, Karl Andersen, Johs Rivertz, Knut Nystedt, Edvard Fliflet Bræin og Sparre Olsen. Utvalet viser til saman eit relativt stort spenn av ny norsk musikk, også av komponistar som tok i bruk folkemusikk og andre "nasjonale" verkemiddel. Men ikkje minst takka vere Valen stod også musikken fram som noko anna, moderne og meir verdsorientert. Slik bidrog han sterkt til å profilere den norske seksjonen i tråd med verdiane Pauline Hall kjempa for.³⁰

Samtidig er det påfallande korleis nokre komponistnamn er fråverande i programma til Ny Musikk og referata frå den norske juryen til ISCM-festivalane.

Bort frå det nasjonale, mot det universelle

Før den andre verdskrigen hadde Pauline Hall skrive anerkjennande om Fartein Valens ven David Monrad Johansen og ho gjekk som nemnt god for å sende hans *Symfonisk Fantasi* til juryering for ISCM-festen i 1939. Også etter krigen heldt ho fast ved at *Voluspå* var eit skilsetjande verk, i den elles nokså polemisk anti-nasjonalistiske artikkelen om norsk musikk i *Vår tids kunst og diktning i Skandinaven*.³¹

For motstandskvinna Hall var det likevel uaktuelt å bruke Ny Musikk til å fremje musikk av komponistar som etter hennar syn og på ulike måtar hadde hatt for nær kontakt med nazistisk styre eller tankegods. Etter krigen blei halve Ny Musikk-styret skifta ut og fleire medlem ekskluderte³² og Monrad Johansen, som hadde vore NS-medlem og samarbeidd med okkupasjonsmakta, kom aldri inn i varmen igjen,³³ sjølv om han ei stund etter å ha sona domen for landssvik fekk oppreising i dei fleste andre samanhengar i musikklivet.³⁴ Ubehaget sit tydelegvis i også etter at dei mest innbitne nasjonalistane – som Per Reidarson og Edvard Sylou-Kreutz – har blitt marginaliserte eller gått bort.³⁵

I slike saker var Hall langt steilare enn Valen, som uttrykte sympati for sin gamle ven under rettssaka mot han. Valen heldt òg kontakt med Olav Kielland, dirigenten som hadde (ur)framført fleire av verka hans før krigen, og som også var ekskludert frå komponistforeininga ein kort periode etter krigen.³⁶ Men det er tydeleg at det er krevjande for Valen å vere i kontakt med begge desse, som både var sterke og omskiftelege personlegdomar og stod for ein nasjonalisme han ikkje identifiserte seg med – og hadde erfart så mange negative utslag av.

I 1948, då Hall ber om å få lov å sende inn noko av Valen til ISCM med tanke på neste års festival i Palermo, vil han helst at ho lar det vere. Han hadde vore inne på tanken om å trekkje seg unna alt året før, men Hall sendte fiolinkonserten til den internasjonale juryen utan at han var klar over det. Han var glad for det då, men no set han foten ned:

Tusind hjertelig takk fordi De altid tenker paa mig, det gledet og rørte mig veldig.... Men jeg har tenkt adskillig over det og tror ar det er best for mig nu aa trekke mig litt tilbake, ellers vil jeg paany komme i den sorte gryde. Jeg forstaar at det er mange av de store som synes det har været gjort for meget væsen av mig i det siste og hvis jeg for tredje gang skulde komme paa en internasjonal musikk-fest saa vilde visse av den ekstreme nasjonale skole hos oss gaa ut av sitt gode skind av raseri, og jeg vilde paany oppleve det jeg har opplevet før og saa nødig vil inn i for annen gang.³⁷

Det er ikkje klart kven Valen siktar til, som vil putte han "i den sorte gryde". Men det er tydeleg at han er redd for å stikke seg for mykje fram, i grunna eller

ugrunna frykt for represaliar frå dei som enno arbeider for det nasjonale i musikken. Kan hende finst eit muleg spor i eit brev frå 1951:

Da Olav Kielland var her i høst holdt han en hel formiddag paa at forklare sin opfatning av det nasjonale og alt mulig. Det virker nærmest som en diskusjon om pavens skjegg forekom det mig. Han spurte bl.a. om jeg likte Pauline Hall. Jeg sa, hun er den eneste av de norske komponister som har været hyggelig mot mig, saa det er helt naturligt at jeg har til overs for henne. Det blev mottat uten protest og ellers viste han en forbausende fordomsfrihet i forhold til sine med-nasjonalister. Men han er jo saa uberegnelig, og nu har jeg inntryk av at det hele er blitt et prestisjespørsmål for ham, og da er det det samme om jeg paa ny skal ned i den sorte gryde for resten av livet. Men ikke mere om ubehagelige ting.³⁸

Same kven Valen var nervøs for, kan sitatet tene til å illustrere noko av kompleksiteten i forholdet til fleire av aktørane med sterke nasjonale preferansar: Olav Kielland urframførte fleire verk av Valen, både *Pastorale* i 1931 (som var dedisert til David Monrad Johansen), *Sonetto di Michelangelo* i 1932, *Cantico di ringraziamento* i 1933 og *Le cimetière marin* i 1934 og heldt fram med å dirigere Valen til etter komponistens død. Slik var han, i likskap med Monrad Johansen, ein svært viktig ambassadør for Valen. Ut frå brevet å dømme bar Kielland heller ikkje nag mot Hall, sjølv om ho så vidt eg kjenner til aldri engasjerte han gjennom Ny Musikk.³⁹ Men både Monrad Johansen og Kielland hadde personlege særdrag og ideologiske synsmåtar som Valen ikkje sette særleg pris på.

I desse spenningsfelte står den konsekvente Hall – som Valen raskt utvikla ein nær venskap med⁴⁰ – fram som ei han kan tru seg til, nærmast "lette på trykket overfor". Frustrasjonen over dei og det "nasjonale" kjem meir eksplisitt fram i breva frå Valen etter at han startar å korrespondere med henne, og han kan vere krass. I brevet då han avviser å sende inn eit verk til ISCM-juryering, føreslår Valen at ho heller skal sende inn si *Verlaine-suite*, det fransk-inspirerte orkesterverket ho gjorde lukke med i 1929, og ikkje berre fordi han synes det er vakkert:

Og jeg ønsker det ogsaa for vaare Brum-Baskers skyld, saa de kunde lære at det finnes ogsaa annen musikk i Norge enn den som er skrevet efter nynazisternes recept. Tenk at jeg har vaaget aa skrive noe saa fælt, men da faar jeg staa ved det.⁴¹

Det kan vere vanskeleg å skilje det personlege frå det politiske i det Valen skriv i breva og han er sjeldan så spissformulert i offentlege utsegner. Men i fleire kjelder går det fram at Valen frå å ha hatt nokså sterk sympati for Tyskland under første verdskrig⁴² i løpet av 1930-åra utviklar djup skepsis til nazismen og frykt for konsekvensane av Hitlers makt.⁴³ I intervju med komponisten frå åra etter andre verdskrig, legg han tydeleg vekt på at musikken skal løfte fram noko anna enn det nasjonale: kunsten skal handle om å vere *menneske*, på tvers av nasjonar og kulturar, med ei opa åndeleg kvelving over.

Valen er ikkje ein kunstnar som formulerer seg fyldig om dei ideologiske og estetiske posisjonane sine. Men i eit intervju i *Politiken* i samband med at fiolinkonserten hans er framført på ein stor dansk-norsk konsert i København i 1950,⁴⁴ spør journalisten og får til svar:

- Det nationale spiller saa stor en rolle i norsk musik, men Deres kunst er jo et ganske isoleret fenomæn i Norge og har andre særtræk, men ikke dette, synes jeg?
- Musikens sprog er det eneste, der er hele verdens sprog; jeg personligt kan ikke leve hele mit liv paa den lyriske toneart. De vil ikke misforstaa mig – er det ikke større at forsøge at være menneske!
- Hva betyder musikken for Dem?
- Den er simpelt hen min religion.
- Og udenfor musikken?
- Paa Valavåg [sic.], paa det yderste Vestland, dyrker jeg roser...⁴⁵

Her tar humanisten og universalisten Valen tydeleg til orde mot nasjonalistisk tenking. Han vil ikkje komponere med eit såkalla norsk tonefall, men skape verk som potensielt kan nå heile verda, gjennom den universelle musikken.

Paradoksalt nok gjer dette, saman med at han har vald å flytte til Vestlandet, at han er blitt isolert i Noreg. I motsetnad til fleire av dei nasjonalt og romantisk orienterte komponistane, er det heller ikkje den ville og barske venleiken ved fjorden han dyrkar. Valen kultiverer naturen, ved å dyrke roser ute og kaktus inne, han eksperimenterer med kryssningar av artar og gir plantane namn etter kjende komponistar.

Mens utanlandske aviser og tidsskrift ofte ser ut til å sjå ei naturleg kopling mellom Valen i vestlandsnaturen og verka hans, framstiller norske aviser i større grad det at komponisten busette seg i Valevåg som ei flukt frå motstanden i Oslo.

Etter ISCM-festivalen og suksessen med *Sonetto di Michelangelo* i København i 1947 er "frå kamp til siger"-dramaturgien påfallande i mange av avisoppslaga. Karakteristisk er underoverskrifta i VG då Valen blir portrettintervjua til 60-årsdagen same år: "60 år måtte gå før vår forkjetrede atonalist fikk laurbærkransen."⁴⁶ Stavanger Aftenblad skriv om korleis "Nye idéer, nye veier krever modige menn, menn som har kraft til å kjempe og har klippefast tro på at deres meninger og veier er riktige og fører framover" og konstaterer at Valen endeleg er blitt anerkjent – ute i verda.

Når Valen sjølv fører ordet, er formuleringane meir lågmælte. "Mine motstandere klarte aldri å ramme musikken min" seier han, "stille," i same intervju.⁴⁷

I mange samanhengar legg Valen vekt på at å skrive som han gjorde kom av indre trong og instinkt, det var aldri eit intellektuelt styrt prosjekt. Det atonale gav fridom, hevdar han under overskrifta "Jeg var jo ikke norsk!": "Det er faktisk slik at enkelte ting er lettere å utføre i den atonale stil. Det blir en mer kosmisk følelse."⁴⁸

Trua på musikken som eit "kosmisk" språk for heile verda er både ein trøst og ein visjon for Valen. I utlandet oppdaga vener "han ikkje visste han hadde." skriv han i eit brev frå 1949. Dette året hadde pianisten Alexandr Helmann vore på turné i Australia med Valen på programmet:

Jeg tror aldri noen har skrevet saa velvillig og forstaaelsesfullt, ja, formelig poetisk som en kritiker i Melbourne Herald ved navn John Sinclair. Jeg husker, da jeg var barn, sa altid min far til de unge pigene, naar de gjorde for meget staahei for aa faa en mann, at de skulde ta alt aldeles rolig, saa vilde den rette komme inn i stuen til dem, om han saa skulde komme fra Australia. I de første ensomme aarene herborte tenkte jeg ofte, om jeg hadde en eneste ven i hele verden; kanske han var i Australia. Og saa gikk det formelig i oppfyldelse med John Sinclair. Det er godt at musikkens sprog er universelt.⁴⁹

Sitatet over illustrerer at Valen sjølv òg var med på å forme historia om si eiga einsemd og kunstnariske isolasjon. Han møter den manglande forståinga med tolmod – liksom fromt ventande på "frieri" frå verda utanfor. Komponisten

kunne òg erklære, meir sjølvmedviten, nær profetisk, at "min tid kommer." Til dette kan ein spørje, slik også Dag Østerberg har gjort,⁵⁰ om ikkje Valens tid langt på veg var der mens han levde, nettopp fordi folk som trudde på han frå tidleg i karrieren kom til han og gjorde ein innsats for å fremje kunstnarskapet hans, det vere seg gjennom stipendsøknader eller privat økonomisk hjelp, PR-verksemd eller kunstnarisk høgt kompetente framføringar av verka hans. Trass motstand av ulikt slag hadde Valen ei påfallande evne til å knyte folk til seg som gagna musikken hans, og med tida fekk han fleire viktige "agentar" også i utlandet.

Fartein Valen-selskap i London

Same år som Valens musikk første gong var å høre under ein ISCM-festival, i 1947, tok den britiske komponisten og programsjefen i BBC, Humphrey Searle, over som generalsekretær.⁵¹ Han var òg kritikar i The Times og skreiv i 1947 ein omtale av ISCM-festen som blei sitert i ei rad norske aviser som prov på Valens (og Sæveruds) internasjonale gjennombrot. Her heiter det:

The actual musical level was not so high as in last year's festival. The international jury had, quite rightly, avoided well-known names for the most part, but with the result that most of the works performed were mediocre. There were, however, some significant exceptions among which the "Sonetto di Michelangelo" for chamber orchestra by the Norwegian composer, Fartein Valen, should take pride of place. Valen is apparently little known even in his own country, but his work showed and originality, conciseness, and sensitivity which were lacking in the other Scandinavian contributions – apart perhaps from Harald Sæverud's "Galdreslått", a pleasant and effective Norwegian dance⁵²

Searles begeistring for Valen – som blei sitert i ei rad norske aviser som prov på Valens (og Sæveruds) internasjonale gjennombrot – skulle føre mykje godt med seg for den norske komponisten, ikkje minst heime. Han skriv sjølv til avsendaren at etter artikkelen "it is as if the tide has turned, and I have received praise and courtesy in places where I formerly only had to expect hate and scorn"⁵³ Frå London sytte Searle vidare for at Valen blei framført i BBCs Third Programme – mellom anna *Pastorale*, i november 1947⁵⁴ og – etter at han hadde sett verket som jurymedlem i ISCM i 1948⁵⁵ – for at fiolinkonserten fekk

premiere i England. Det skjedde i Manchester alt i november 1948, med Antonio Brosa som solist.⁵⁶

Searle gjore dessutan ein stor innsats for stiftinga av eit Farten Valen-selskap i England på slutten av 1940-talet, saman med pianisten Alexandr Helmann, som hadde tatt initiativ til eit tilsvarande selskap i Noreg. Den anerkjente ukrainsk-britiske musikaren med ein sterk samtidsmusikkprofil opplevde urframføringa av Valens fiolinkonsert då han var på turné i Noreg hausten 1947, og blei djupt fascinert. Med tida blei han ein nær ven av Valen og ein sterk ambassadør for musikken hans, både som utøvar og gjennom Valen-selskapa – fram til han døydde 42 år ung i 1954, utan å ha fått uroppført klaverkonserten (op. 44) som Valen skreiv og dediserte til han.⁵⁷

I London arbeidde også ambassaden, ved kulturattaché Carl Hambro, for eit Fartein Valen Society, mens Olav Gurvin og Pauline Hall trekte i trådane frå sine posisjonar i Noreg. Prosessen fram mot det første offentlege arrangementet kravde noko diplomati – mellom anna mellom Gurvin, Valens forleggjar Lyche og Edward Clark som var president i ISCM frå 1947⁵⁸ – men hausten 1952 blei foreininga grunnlagt. Ekstra PR blei det då prinsesse Margaret ”i vakker kjole av østersfarget satin” på eit velgjerdsball på varehuset Selfridges fekk overrekt grammofoninnspelningar og eit særtrykk av fiolinkonserten.⁵⁹ I februar 1953 møtte så over 300 menneske til eit større opningsarrangement for selskapet der filmen om fiolinkonserten, som alt var sendt på BBC TV hausten før, blei vist før det blei spelt av opptak av den 3. symfonien og *Le cimetière marin*. Pauline Hall - som likevel var i London i for å ha møte med ISCM sentralt – heldt ein tale om Valen.⁶⁰

Valen blei altså fremja av eit samansett lag i England – frå komponistar og ISCM-tillitsvalde, mediefolk og musikarar til diplomatar og andre prominente personar. Valen Society – der også pianisten Robert Riefling, som i tiår var ein viktig ambassadør for Valens musikk var aktiv⁶¹ – arbeidde dei fram fleire framføringar av Valen i England og på BBC, i tillegg til at medlemmane fekk

innspelingar og partitur av Valens musikk. Selskapet eksisterte fram til rundt 1982, då Searle gjekk bort.⁶²

Desse ulike "agentane" var nok i ulik grad personleg gripne av Valens tonekunst, men sterke møte med musikken låg tydeleg til grunn for innsatsen til Helmann, Riefling og ikkje minst Searle, som sjølv komponerte tolvtonemusikk. Noko gjenyting frå pådrivarar som Gurvin og Hall eller den norske seksjonen av ISCM ser Searle ikkje ut til å ha fått. Norske Lyche gav faktisk ut Searles kvartett for fiolin, bratsj, klarinett og fagott, (op. 12, skriven til Edward Clark), men musikken til Searle blei aldri framført i regi av Ny Musikk, heller ikkje dei verka han sendte Valen til gjennomsyn.⁶³

Ut frå kjeldene som ligg føre er det same kva slåande at interessa for Valen var såpass sterk i akkurat England, i tillegg til i dei nordiske landa, mens miljø der den tysk-austerrikske tradisjonen stod sterkare, verkar meir reserveerte.

Vanskelegare forhold i Tyskland og Wien

I endå større grad enn med resepsjonen av Valen i England, er inntrykka av korleis Valens musikk blei tatt i mot i Tyskland og Austerrike basert på nokså spreidde kjelder. Men nokre spor finst: musikkhistorikaren Hans Engel hørte til dømes Valens musikk på Nordiske Musikk dagar i Oslo hausten 1934, og sytte for at *Pastorale* blei framført i Greifswald vinteren etter. Både denne og ei framføring av trioen i Berlin våren 1937 skal ha fått gode kritikkar.⁶⁴ *Pastorale* skulle òg vore spelt og kringkasta i Hamburg året etter, men blei tatt av programmet av politiske grunnar – verket blei stempla som "entartet" av dei nazistiske styremaktene.⁶⁵

I Wien gjorde Valens elev, songstudenten Sine Butenschön, på same tid ein iherdig innsats for komponisten på same tid. Men trass i at han karakteriserte komponisten som "eine hochinteressante Erscheinung" greidde ho ikkje å overtyde Erwin Stein, direktøren i Universal Edition (forleggjaren til m. a. Schönberg og Webern), om å gi ut Valen.⁶⁶ Kvinge Tjøme spekulerer i om denne avvisinga – i tillegg til at ein planlagt konsert med Robert Riefling blei avlyst

våren 1937 – kunne ha med å gjere at Valens musikk blei rekna som "entartet" i Wien, men gir få konkrete haldepunkt for dette. Valen sjølv skriv at konserten med den norske pianisten blei avlyst på grunn av sjukdom.⁶⁷ Då Riefling kom tilbake til Wien hausten 1937, med mellom anna Valens *Fire klaverstykker* opus 22 på programmet, møtte pianisten dessutan slik begeistring at han måtte gi ein ekstrakonsert i byen.⁶⁸ Riefling spelte òg Valen og Sæverud i Wien i Verein für Neue Musik, den austerrikske seksjonen av ISCM, i 1937, under leiing av Anton Webern.⁶⁹ På denne tida gjer visst musikken større lykke i Wien enn i London, noterer Valen sjølv.⁷⁰

Ei muleg forklaring på at han likevel ikkje hevda seg like godt på kontinentet som i England etter krigen, kan vere at den andre wienarskolen blei ståande som målestokken – i sam- og ettertid – og at Valen ikkje nådde opp mot standarden til Schönberg, Webern og Alban Berg. Kan hende var dette òg grunnen til at Kolischkvartetten ikkje framførte Valens *Strykekvartett nr. 2. Ensemblet*, som ikkje minst var kjent for å tolke Schönbergs musikk, fekk notar til kvartetten med tanke på eit besøk i Oslo og ein turné i USA sommaren 1937.⁷¹

1953 skriv norske aviser ivrig om eit initiativ frå Gerhard Krause, redaktør i musikktidsskriftet *Kontakte*, om å opprette eit Valen-selskap i Vest-Tyskland.⁷² Krause har kontakta Pauline Hall, som på si side ber Hans Heinz Stuckenschmidt⁷³ i den tyske seksjonen av ISCM om råd: er Krause rett mann til å representere Valen? I sitt svar karakteriserer den tyske kritikaren og musikkvitaren Krause som useriøs og "keine grosse Empfehlung für ein Fartein Valen-Gesellschaft." Hall avviser dermed initiativet.⁷⁴ Ingen andre freistnader på å stifte eit Valen-selskap i Tyskland er kjent. Når Valen frå tid til anna blei framført i landet, fortalde fiolinisten Tibor Varga – også ein kjent formidlar av Schönberg og andre modernistar – seinare, var innvendingane mot fiolinkonserten ofte at den ikkje var moderne *nok*.⁷⁵

I ISCMs historie blir ofte perioden då Schönberg, Berg og Webern var aktive, referert til som "dei gylne tidene". I den mest omfattande framstillinga til no skriv Anton Haefeli utførleg om 1920- og 1930-talet, men omtalar etterkrigstida

nokså kort under overskrifta "Stagnation". På denne tida sakka ISCM akterut i forhold til andre arenaer for moderne musikk – som festivalen i Donaueschingen (arrangert frå 1921) og etterkvart feriekursa i Darmstadt, meiner han – og fleire med han.⁷⁶ I tida mellom den andre wienarskolen og det som oppstod rundt personar som Karlheinz Stockhausen og Pierre Boulez utover på 1950-talet var det slik ein slags mellomperiode for den sentraleuropeiske modernismen. Dette kan ha gitt ei opning for Valen i ISCM, sjølv om han, slik Varga insinuerer, fleire stader snart ikkje var rekna som "moderne nok".

Sett frå ei anna side kan ISCM-historia kaste lys over kvifor Valen blei såpass aktivt fremja i England. Då organisasjonen blei stifta var det ikkje tilfeldig at hovudkontoret blei lagt til i London. Selskapet ønskte å motverke den sterke tysk-austerrikske dominansen i det europeiske musikklivet, utan å ta parti for Frankrike etter krigen. Mykje tyder på at britane også etter den andre verdskrigen søkte å styrke posisjonen til ein modernisme med opphav i nordvest. Samtidig slo tolvtonemusikken utover på 1950-talet inn som ein uomgjengeleg referanse for musikalsk utvikling. I eit slikt prosjekt passa Valen godt inn, med eit atonalt tonespråk som blei assosiert både med musikalsk framsteg og nordisk natur. Dessutan kunne ambisjonen om å skrive musikk som transcenderer ideane om det nasjonale, høve med dei sterke – om enn problematiske – internasjonalistiske ideologiane i ISCM.

Den britiske musikkvitaren – og pasifisten – Edward Dent, som var president frå stiftinga i 1922 fram til 1938, var i si tid gjennom fleire kampar og krevjande diplomatiske øvingar for å sikre at ISCM skulle vere så politisk nøytral som råd var.⁷⁷ I dei turbulente tidene i Europa mellom og etter dei to verdskrigane, blei det stadig meir problematisk å halde i hevd idealet – som Haefeli kallar "naivt"⁷⁸ – om at ISCM skulle vere ein apolitisk arena.⁷⁹ Pauline Hall, som kallar Dent for "den store humanisten og musikalske vismannen" legg òg stor vekt på at " ... det grunnleggende prinsipp [i ISCM] er at man skal kunne være medlem uansett rase, trosbekjennelse og politisk innstilling."⁸⁰ Men for henne – som truleg for fleire av ambassadørane for Valen – var det lenge problematisk å kome Tyskland i møte etter krigen.

Utfordringar i ISCM: Frankfurt 1951 og Salzburg 1952

På generalforsamlinga i ISCM i 1950 kom det opp eit framlegg om at festivalen skulle leggjast til Frankfurt året etter, som ein forsonande gest. Den tyske seksjonen var akkurat tilbake i ISCM etter å ha vore forbode av Hitler-regimet frå 1933, og så gått gjennom alle medlemmane og forsikra at ingen hadde hatt for tett med nazi-regimet å gjere. Men Hall stemte mot. Ho meinte det var for tidleg å "receive the German musical circles in good faith and to renew the bonds with young musicians in that country" som ein delegat på møtet uttrykte det.⁸¹

Hall blei stemt ned og det blei festival i Frankfurt, som nemnt med Fartein Valens *La Isla de las Calmas* på programmet. Frå denne framføringa er Halls rapportar nokså furiøse. "Jeg må bedrøve Fartein Valen i hans rosenhage med at fremførelsen her var meget slett" skriv ho i Dagbladet⁸² og held fram med forklaringa: den tyske seksjonen hadde insistert på å bruke berre dei faste dirigentane til orkestra på staden, og ikkje sleppe til nokon frå dei andre medlemslanda, slik dei brukte. Hans Müller-Kray, som dirigerte Valens verk, skal ha vist svært liten interesse for å forme det med noka form for sensitivitet eller plastisitet og sette eit rekordhøgt tempo, og Hall er skarp i kritikken både i avisa og i brev i etterkant. Samtidig understrekar ho at dette ikkje er uttrykk for skepsis mot alt tysk – den tyske kritikaren Hans Heinz Stuckenschmidt, som eg kjem tilbake til under, skal ha stått ved sidan av og støtta klagen hennar under dei altfor korte prøvene.⁸³

At prøvetida var for kort – og konsertane ofte for lange – var ein kritikk som gjekk igjen under ISCM-festivalane. Noko av problemet kom av det demokratiske idealet om at så mange seksjonar som råd var skulle vere representerte. Då Searle i 1947 rosar at mindre kjente komponistar fekk plass i programmet, støtta han dette prinsippet indirekte. Samtidig er han alt her inne på det som skulle bli ei sterkare og sterkare innvending mot ISCM i åra som følgde: at kravet om representasjon gjekk ut over kravet om musikalsk kvalitet – som trass alt burde vere det viktigaste.

Liknande kritikk kom frå stadig fleire hald fram mot 1950, og toppa seg under ISCM-festivalen i 1952, som var lagt til stiftingsbyen Salzburg. I høve 30-årsjubileet gjekk juryen her inn for at alle dei 30 seksjonane skulle vere representerte. Det resulterte i eit utflytande og svært ujamnt program, som mange – inkludert Pauline Hall – skreiv frustrert heim om. I tillegg hadde organisasjonen store utfordringar med den økonomiske styringa. I krisa var ingen villege til å ta på seg vervet som president, og generalforsamlinga ende med å diskutere om organisasjonen i det heile hadde livets rett lenger.

Den førebels løysinga blei at leiaren av seksjonen som skulle arrangere neste års ISCM-festival skulle ta hand om eit interimstyre og fungere som president i eitt år. Ettersom festivalen i 1953 var vedtatt langt til i Oslo, gjekk oppdraget til Hall, som tydelegvis hadde vunne stor tillit i ISCM. Sten Broman, leiaren for den svenske seksjonen, som føreslo ordninga, kalla henne ei "klok, kvick og spirituell kvinna som säkerligen kommer at visa sin organisasjonstalang vid Oslofesten."⁸⁴ Edward Dent, som sjølv ikkje kunne vere der, skreiv til Hall, med karakteristisk snert mot Wienerkulturen og kjærleik til det nordiske:

I did not go to Salzburg and I have felt very much disturbed by the news I heard of it. Too much politics and too much self-interest! But I felt completely reassured as soon as I heard you were now at the head of affairs, for I am certain that you will be an admirable President and keep the naughty children well under control. And the Northern air of your country ought to be stimulating and refreshing to everybody. I hate Salzburg – beautiful as it is – or was when I first knew it; there is too much of the Viennese spirit about it now.⁸⁵

Med dette blei Hall, som var representant for ein av dei minste seksjonane,⁸⁶ ikkje berre det næraste ISCM kom ein kvinneleg president til då.⁸⁷ Ho fekk òg mykje å bevise for heile organisasjonen.

ISCM i Oslo 1953: Valen minnes

Kva nytta så Pauline Hall den nyvunne maktposisjonen til? For det første stod ho ansvarleg for ein festival der juryen hadde fått eit uvanleg tydeleg mandat til å tenkje kvalitet framfor geografisk representasjon.⁸⁸ I tillegg fekk dei fridom til å setje opp verk som ikkje var sendt inn frå nokon av seksjonane. André Jolivets

konserter for trompet og kammerorkester blei tatt ut til å representere den inaktive franske seksjonen og Schönbergs fiolinkonsert, med Tibor Varga som solist, opna heile festivalen – som ein gest til ein ”stamfar” i ISCM – sjølv om han var død i 1951. Innslaget braut dermed med prinsippet om at berre nolevande komponistar skulle vere representerte.

I ly av det siste unntaket blei også *Le cimetière marin* av Fartein Valen – som døydde i desember året før – sett på hovudprogrammet. I tillegg blei det arrangert ein minnekonserter for komponisten utanom dei offisielle konsertane, og Fartein Valen-prisen, oppretta på initiativ frå Hall og finansiert av Lyche forlag, blei delt ut for første gong.⁸⁹ Slik brukte Hall posisjonen i ISCM til å løfte fram kollegaen frå Valevåg.

ISCM-festivalen i Oslo i 1953 blei elles ein suksess for Hall, norsk musikkliv og ISCM. Peter Gradenwitz i New York times kalla han ”the most international, the most social, the most contemporary-minded and even the most musical of its twenty-seven festivals”⁹⁰ Sten Broman hevda at han var den beste festivalen

...sedan ”storhetstiden” på 1920-talet när Hindemith, Bartók, Honegger og andra storheter bröt genom omedelbart efter Stravinskij. Efter den musikaliskt ganska misslyckade värdsmusikfesten i Salzburg i fjor kom årets i den norske huvudstaden som en upplivande refraichisseur.⁹¹

Hans Heinz Stuckenschmidt oppsummerte situasjonen slik i 1953:

Wer die Schicksale der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ein wenig kennt, der weiss, wie fragwürdig manche ihrer Äusserungen während der letzten paar Jahre gewesen sind. Die Salzburger Tagung 1952 zeigte, was revisionsbedürftig war. Wollte man weiterhin Feste veranstalten, deren Programme via dem Zwang diktiert waren, möglichst jede Nation mit einem Werk vertreten zu lassen, so war der Niedergang der Qualität sozusagen gesichert. Aber auch andere Fragen bewegten die Freunde der neuen Musik. War es, angesichts der vielen sommerlichen Musikfeste, die unabhängig von IGNM in Venedig und Donaueschingen, in Darmstadt und Wien, in Paris und Aldeburgh von zeitgenössiger Musik gewidmet waren, noch sinnvoll, die dreissigjährige Tradition fortzuführen? Wenn trotz aller Mängeln der Programmbildung das Fest im fliederduftenden Oslo ein künstlerischer Gewinn war, so verdankte man das der in einigen Fällen sehr glücklichen Hand der Juroren.⁹²

Stuckenschmidt, som her viser at også han på denne tida er skeptisk til om ISCM forsvarer plassen som arena for moderne musikk opp mot nye og andre, meiner at konsertane i Oslo var for lange og stilistisk sprikande ettersom seksjonane også her var breitt representerte. Men han aksepterer at noko av dette ligg i ISCMs vesen, og i forhold til i Salzburg året før, var dagane i Oslo svært forfriskande, konkluderer han.⁹³

Om Valen skriv Stuckenschmidt ikkje spesielt mykje og nokså nøkternt. I *Le cimetière marin* kombinerer komponisten "nordische Grübelei mit lateinischem Geist"⁹⁴ i eit gripande, fritt atonalt og fleirsjiktig verk "mehr motivisch als thematisch gearbeitet" noterer kritikaren.⁹⁵ For Pauline Hall, som kjente miljøet i Oslo frå innsida frå tiår tilbake, var likevel eksponeringa og mottakinga av Valen på ISCM-festen ei stadfesting av verdien av arbeidet ho la ned for han, som del av ein større innsats for å setje norsk musikkliv i betre kontakt med internasjonale impulsar. Dei følgjande eksempla frå klippsamlinga hennar fortel noko av dette.⁹⁶

Valen "gilt als der führende Norwegische moderne" forklarar Hans Rutz sveitsiske lesarar⁹⁷ også utan å vie Valen spesielt mykje plass i sin rapport. I likskap med dei fleste består den av korte karakteristikkar av dei fleste verka som blir presentert. Nederlandske Lex van Delden har tatt seg tid til å gå på minnekonserten og lar seg overtyde av komponistens utvikling frå det han karakteriserer som ein Brahms-liknande tidleg stil i inn i ein personleg bruk av tolvtonesystemet, frå opus 3 fram til opus 36.⁹⁸

Svenske og danske kritikarar verkar meir fortrulege med Valen frå før av, og eit par av dei – som tidlegare nemnde Sten Broman og danske Jürgen Baltzer - tillét seg å skrive at det er på tide at nyare og meir ambisiøse verk av Valen blir sett på programmet. Broman hevdar at Valen har skrive "intet mindre enn fem symfonier, av vilka de fyra ännu ligger uspelade!"⁹⁹ mens Baltzer meiner programmet på minnekonserten "var samensat efter de forhaandenværende søms princip" og viste "med deprimerende tydelighed, at man i Norge nok agter Fartein Valen, men ikke spiller hans senere, betydeligste værker."¹⁰⁰

Også enkelte norske kritikarar syntes at ein burde framført nyare verk av Valen, samtidig som fleire brukar karakteristikkar som "kjent og kjær" om repertoaret.¹⁰¹ 1953 saknar enkelte ein lysare tone i Valens musikk, der "alt er sårt, lidende"¹⁰² – og andre synes vokalmusikken er særleg vanskeleg å følge,¹⁰³ men komponisten blir møtt med respekt og opne sinn. Karakteristisk er Thorleif Ekens ord:

Når alt kommer til alt er det måten å bruke tolvtonerekken på det kommer an på. I Valens musikk går en strøm av varme gjennom det stadig pulserende rytmedrag og i de forskjellige stemmer merker man fin melodisk linjeføring. Når vi mener at Valen hevdet seg med overlegenhet, så er det ikke fordi vi kjenner denne musikken og er blitt glad i den, men det er noe ekte og inderlig følt over den, noe som ofte savnes hos komponister som sokner til den atonale retning.¹⁰⁴

Dei norske kritikarane - som i følge Broman "lärde sig under dessa veckor kanske mera än de tidigare inhämtat under hela sitt liv"¹⁰⁵ – er kanskje enno ikkje heilt fortrulege med atonal musikk, men nokon brodd mot Valen finst knapt lenger. Dirigent og kritikar Sverre Bergh forklarar noko av dette med gjennombrøtet i København i 1947, som "fikk gledelig mange til å tvile på sin egen skråsikre nedvurdering av Valens musikk. Det hjalp at verden forøvrig ble oppmerksom på komponisten."¹⁰⁶

Mange nordiske kritikarar er stolte over at både svenske, danske og norske verk blir så godt profilert og mottatt på festivalen. Edward Clark, den då nyleg avtroppa, britiske presidenten i ISCM, hevdar i eit større perspektiv at både dei nordeuropeiske landa og Sør-Amerika no er i ferd med å kome ut av den romantiske tåka som har skilt dei frå kjeldene til samtidsmusikken:

One was thus left to contemplate the present state of music in two main regions-Northern Europe and South America. Forty years ago these countries were separated from the main new sources of musical production by an impenetrable romantic fog. Now the Scandinavian countries appear as a new continent rising impressively in perspective, complete with 'Old Masters'-Sibelius, Nielsen, Valen, Rosenberg, and with a series of younger generations of great talent and promise.¹⁰⁷

At Clark framstiller Valen som ein av dei "gamle meistrane" mellom dei store, kjente frå Finland og Danmark tyder på at den norske komponisten etter hans syn fortener ein plass mellom dei som har definert ein særegen nordisk modernisme. Det Clark også gjer, med ei viss rett sett frå Noreg i ettertid, er å innvarsle ein ny æra for den nordiske modernismen, der Valen blir ståande som ein av stamfedrane.

Coda: den evig perifere Valen?

Kor varig blei Valens internasjonale gjennombrot? Også dette spørsmålet krev meir omfattande studium enn eg kan vise til, men mykje tyder på at interessa for Valen aldri er blitt etablert ein gong for alle, men må haldast i hevd og fornyast igjen og igjen – særleg internasjonalt.

I åra like etter at Valen døde rapporterer norske avisoppslag om stigande interesse for komponisten i utlandet – i England, USA og andre stader.

Dirigentar som Leopold Stokowski og Eugene Ormandy tar verk av Valen med rundt i verda.¹⁰⁸ Herbert Blomstedt, som på 1960-talet sette ei rad verk av Valen på programmet som sjefdirigent for Oslo-Filharmonien har sagt:

Fartein Valen var en lika originell tonsättare som Edvard Grieg, fast på ett helt annat sätt. Han var en modig pionär som i sitt nordliga hemland praktisk taget ensam sökte anslutning till de moderna strömningarna i Europa (...) Först efter hans död började yngre komponister och kritiker förstå vidden och djupet av hans gärning. (...) Fartein Valen är en norsk ikon som hör hemma i alla landets musikaliska tempel.¹⁰⁹

Trass rosen, antydar Blomstedt likevel her at han reknar Valen som aller mest interessant som eit ikon for *norsk* modernisme. I intervju med underteikna framstilte han det langt på veg som ein kulturpolitisk plikt å dirigere Valen så lenge han arbeidde i Oslo. Han har knapt tatt repertoaret med seg til andre orkester seinare.¹¹⁰

Utan å diskutere årsakene til dette nærare – det ville ført inn i ei kvalitetsvurdering av Valens satsteknikk, harmonikk, orkestrering med meir, som ligg utanfor rammene av denne artikkelen – er det interessant å notere at det ser ut den vesle bølga av Valen-entusiasme internasjonalt roa seg litt inn på

1960-talet. Humphrey Searle, som i 1955 inkluderte Valens musikk i si lærebok om kontrapunkt,¹¹¹ overlét til sin kollega Robert Layton å skrive om Valen i bokserien *Twentieth Century Composers* frå 1972. I kapitlet "Scandinavian composers since Sibelius" framstiller Layton Valen som "by nature a recluse" og musikken hans som "of a spirit who choses isolation quite deliberately." Vidare heiter det at han

suffered considerable neglect and his music made practically no headway outside Norway until after the Second World War when he enjoyed a shortlived vogue in both his own country and in England.¹¹²

Med uttrykket "a shortlived vogue" framstår Layton som langt mindre entusiastisk enn Clark var i 1953, då han skreiv Valen inn mellom dei store nordiske 1900-talskomponistane. Kan hende er konteksten den kanadisk-britiske musikkhistorikaren Paul Rapoport skriv Valen inn i meir treffande. Boka *Opus Est: Six composers from Northern Europe* har som eksplisitt mål om å løfte fram ufortent neglisjerte komponistar: nederlandske Matthijs Vermeulen, danske Vagn Holmboe, svenske Allan Pettersson og britane Havergal Brian og Kaikhosru Shapurji Sorabji, som forfattaren samla under denne skildringa:

In addition to being approximate contemporaries and from the less influential area of northern Europe, the six composers all wrote music for nonelectronic instruments in a standard five-line staff notation. Their music retains at least some traces of tonality and assumes standard, essentially 19th-century ideas about the roles of and the relationships among composer, performer, and listener. All six also wrote at least a few works titled 'Symphony'. They are "traditionalists", then, but this label does not mean that their music is conventional, reactionary, and irrelevant...¹¹³

Ein annan kanadiar, den verdskjente eksentriske pianisten Glenn Gould, beklaga òg i 1972 at "A conspiracy of silence has descended upon [Fartein Valen's] remarkable achievements."¹¹⁴ Gould blei i 1967 den første som spelte Valens 2. klaversonate på plate – side om side med verk av kanadiske 1900-talskomponistar: Oscar Morawetz, István Anhalt, Jaques Hétu og Barbara Pentland. Det ser ut som Gould syntes han fann ein skatt i Valen. I eit brev til CBS records skreiv han:

Valen's music provides the most 'refined' – if that's the appropriate word – utilization of conventional 12-tone technique this side of Alban Berg... I really do feel, that for the first time in many years, that I have encountered a major figure in the 20th Century music¹¹⁵

Trass Goulds referanse til Berg, er tendensen også her at Valen har hatt størst appell nord og vest i verda. Kan hende finst ein opplevd einskap mellom desse i ei eller anna tyding "perifere" musikkulturane, som Valen høver som ikon for.

Ikkje alle er like positive. I boka *Twentieth Century Music. A symposium* frå 1960 skriv den britiske komponisten Robert Simpson nærmast pliktskuldig at han bør nemne Valen i tillegg til Sæverud i avsnitta om Noreg etter Grieg. At han ikkje kjem utanom komponisten frå Valevåg er eit signal om at Valen har ein viss status på denne tida, men elles meiner Simpson at Valens musikk er gusten og utan ryggrad samanlikna med dei virile, meir nasjonalt orienterte kollegaene:

...Valen, whose wilting atonalism has attracted some recent attention. Music such as his is less aware of the real world than was Grieg's; wan, invertebrate, undeniably imaginative at times, its stands nearer to the last twitchings of Grieg's most sentimental impulses than it does to the potent, active forces that may either shape or smash the modern world.¹¹⁶

Om Valens atonale polyfoni framstod som "visnande" (wilting) i ein internasjonal kontekst i 1960, finst det nok mange ulike svar på. Men det kan sjå ut som om musikken har hatt bruk for endå meir omtenksamt stell enn mange av dei andre plantene som falda seg ut i det barske klimaet i musikklivet i mellomkrigstidas Oslo, og at verda utanfor ei stund gav både betre vekstvilkår og varmande rampelys for komponisten. For å forstå meir av korleis det internasjonale musikksamfunnet tok imot Valen, er det verdt å vie merksemd til hjelparar som Pauline Hall og til dei kontekstane musikken blei presentert innanfor. I tillegg til, sjølv sagt, å lytte til utsegnskrafta i den klingande musikken.

Notar

-
- ¹ Olav Gurvin, *Frå tonalitet til atonalitet: tonalitetssoppløysing og atonalitetsfesting* (Oslo: Aschehoug, 1938)
- ² Brev til Sine Butenschøn 3. juli 1938
- ³ Ivar Roger Hansen, *Mot fedrenes fjell: komponisten David Monrad Johansen og hans samtid* (Oslo: Kolofon, 2013) s. 368
- ⁴ Sjø t. d. Arne Holen et al., *1914-50: inn i mediealderen* (Norges musikkhistorie; Oslo: Aschehoug, 2000) 17ff, Berit Kvinge Tjøme, *Trekkfuglen* (Oslo: Novus, 2012) s. 301ff og 336ff, Ingrid Loe Dalaker, *Nostalgi eller nyskaping? Nasjonale spor i norsk musikk: Brustad, Egge og Groven* (Trondheim: Tapir akademisk forl., 2011) s. 39ff.
- ⁵ Valen skreiv ikkje songar med norske eller nordiske tekstar, med unntak av nokre motettar. Orkesterverka har òg titlar på andre språk eller litterære referansar som viser til utanlandsk poesi. For eit innblikk i Valens litterære univers, sjå Olav Gurvin, *Fartein Valen: en banebryter i nyere norsk musikk* (Drammen: Lyche, 1962) s. 166f, Ola Tjørhom, *Fartein Valen: vestlandspietist og modernistisk banebryter* (Oslo: Genesis, 2004) s. 95ff
- ⁶ Aftenposten 03.02.1931.
- ⁷ Konfliktane som oppstod når pengar blei kopla med ideologi skapte dei verste stridene i musikklivet på denne tida. Den såkalla "stipendsaken" blei løyst ut då eit ufullstendig styre i Norsk Komponistforening fordelte om tilrådingane til statens kunstnarløn (frå Harald Sæverud til Per Reidarson) i 1927, og førte til ein mykje omtalt slåsskamp i Universitetets aula. Sjø t. d. Hansen, *Mot fedrenes fjell: komponisten David Monrad Johansen og hans samtid* s. 283ff
- ⁸ Debatt i *Stortingstidene* 14. april 1934.
- ⁹ Mellom anna i brev til Magnhild Valen-Sendstad 28. juli 1918.
- ¹⁰ I dette arbeidet har eg i tillegg til å stø meg på føreliggjande litteratur gått gjennom klippssamlingar etter Fartein Valen på Nasjonalbiblioteket i Oslo (musikksamlinga) og i Misjonsarkivet i Stavanger (arkiv etter Sigrd Valen), Pauline Halls utklipp på Nasjonalbiblioteket i Oslo (musikksamlinga) og delar av dei etterlatne papira etter Olav Gurvin i handskriftsamlinga ved Nasjonalbiblioteket, Oslo, samt korrespondansearkiv same stad. I tillegg har eg gjort søk i ISCM-arkivet ved det Kongelige Bibliothek i København og ved British Library. Valens brev er gjort digitalt tilgjengelege av Arvid Vollsnes, og eg har nytta desse versjonane.
- ¹¹ Arvid O. Vollsnes, *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen: europeer og nordmann* (Oslo: Aschehoug, 2000) s. 145f
- ¹² På 1920-talet gjekk Hall mellom anna ut mot dei tette sambanda mellom kritikarstanden og Oslo Musiklærerforening, jf. Astrid Kvalbein, 'Musikalsk modernisering. Pauline Hall (1890-1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar', (Noregs musikkhøgskole, 2013) s.132f. I 1948 omtalte ho om lag dei same aktørane som "den erkereaksjonære provinsielle kritikerbanden" i ein artikkel om norsk musikkliv i *Vår tids kunst og diktning i Skandinavien* (København, Martins forlag, 1948), s. 205.
- ¹³ Kvalbein, 'Musikalsk modernisering. Pauline Hall (1890-1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar', s. 159ff
- ¹⁴ Arvid Vollsnes: *Ludvig Irgens-Jensen: the life and music of a Norwegian composer* (London: Toccata Press, 2014) s. 134f.
- ¹⁵ Dagbladet 22. mai 1937. Reidar Storaas, *Mellom triumf og tragedie* (Oslo: Samlaget, 2008) s. 111ff., Holen et al., *1914-50: inn i mediealderen* s. 125ff
- ¹⁶ Brev til Aksel Agerby 23. mai 1937
- ¹⁷ Brev til Pauline Hall 22. juni 1938
- ¹⁸ Brev til Hall 22. juni 1938
- ¹⁹ Dagbladet 13., 20., 23. og 27. juli 1946
- ²⁰ I Ny Musikk protokolll for 1938-1961 står òg Reidar Brehmer, Arne Eggen, Odd Grüner-Hegge, Leif Halvorsen, Erling Kjellsby, Daniel Løvdahl, Harald Lie, Alf Peates, Melvin Simonsen og Reidar Thommesen. Karl Aagard-Østvig, Karl Andersen og Gudrun Nordraak-Feyling gjekk inn i styret saman med Sæverud og Hall.
- ²¹ Dei andre verka var Karl Andersens *Symfoni for kammerorkester*, Ludvig Irgens Jensens *Tema con Variazioni*, Olav Kjellands *Sinfonia*, Harald Lies *Symfoni* og Bjarne Brustads *Eventyrsuite*. Ny Musikk protokolll 1938-61
- ²² Brev til Flemming Weis 23. mars 1946

- ²³ For meir om denne forhistoria, sjå Kvalbein, 'Musikalsk modernisering. Pauline Hall (1890-1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar', s. 275ff.
- ²⁴ Frå årsmøtet 18. desember 1947, Ny Musikk's protokoll
- ²⁵ Dagbladet 6. juni 1947
- ²⁶ Sjå Tjøme, *Trekkfuglen* s. 548ff, Gurvin, *Fartein Valen: en banebryter i nyere norsk musikk* s. 144, Bjarne Kortsen, *Fartein Valen: life and music* (Oslo: Tanum, 1965) bd. 1 s. 89. Alle desse framstillingane fortel nokså kort om suksessen i København og refererer ikkje til andre utanlandske kritikkar enn i The Times, ein eg kjem til under. Inntrykka av Valens suksess er slik i hovudsak formidla av Valen sjølv og andre nordmenn, nokon tilstade under festivalen.
- ²⁷ Brev til Pauline Hall 11. juli 1947
- ²⁸ Brev til Valen 21. april 1948
- ²⁹ Wicks spelar med Filharmonisk Selskaps Orkester, dir. Øivin Fjeldstad. Filmen ligg p. t. på Nasjonalbibliotekets nettsider: <http://www.nb.no/nbsok/nb/74f2d6ae156fd8619b60c812658a4b08?index=1>
- ³⁰ Hall poengterer sjølv noko av det same mange år seinare. I Dagbladet 15. januar 1962 seier ho at den norske ISCM-seksjonen skuldar Valen like mykje takksemd som han skuldar Ny Musikk, fordi han alltid har vore "et eksempel og en målsetter".
- ³¹ Pauline Hall, 'Musikk', in Haakon Shetelig (ed.), *Vor tids kunst og digtning i Skandinavien* (København: Martins forlag, 1948), s. 207f
- ³² Kvalbein, 'Musikalsk modernisering. Pauline Hall (1890-1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar', s. 282
- ³³ I eit brev til Valen 30. september 1949 skriv ho at ho enno "grøsser ved tanken" på om ein offisielt tilgitt Monrad Johansen skulle ønske seg tilbake til Ny Musikk. Musikken til Geirr Tveitt blei heller aldri framført i regi av Ny Musikk.
- ³⁴ Hansen, *Mot fedrenes fjell: komponisten David Monrad Johansen og hans samtid* s. 499ff.
- ³⁵ Reidarson var medlem i Nasjonal Samling og blei fråtatt kunstnarløna i 1945, Edvard Sylou-Kreutz, som var musikksjef i NRK under krigen, døde i mai 1945
- ³⁶ Hans Fredrik Dahl and Dag Solhjell, *Men viktigst er æren: oppgjøret blant kunstnerne etter 1945* (Oslo: Pax, 2013) s. 84 ff.
- ³⁷ Brev til Hall 12. oktober 1948
- ³⁸ Brev til Hall 13. februar 1951
- ³⁹ På den andre sida hadde ho og Ny Musikk heller ingen innvendingar då han kom inn i komponistforeininga igjen etter berre eit halvt års eksklusjon i 1946, jf. Kvalbein, 'Musikalsk modernisering. Pauline Hall (1890-1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar', s. 282
- ⁴⁰ Alt i 1940 dediserte Valen *Die dunkle Nacht der Seele* for sopran og orkester, opus 32, til Pauline Hall "paa 50-årsdagen".
- ⁴¹ Brev til Hall 12. oktober 1948
- ⁴² Fleire brev i åra 1914-18. Gurvin, *Fartein Valen: en banebryter i nyere norsk musikk* s. 64
- ⁴³ Fleire brev i åra 1936-49, t. d. til Sigrid 11. mars 1936
- ⁴⁴ Konserten var med Det Kongelige Kapel, dirigent John Frandsen. Ernst Glaser var solist i Valens konsert og Harald Sæverud dirigerte sin eigen *Salme*. I tillegg var Robert Riefling solist i Brahms' klaverkonsert i B-dur (Kritikaren i Ekstrabladet, Jürgen Balzer, fann denne noko gamaldags i samanhengen og meinte at til dømes Egges klaverkonsert heller kunne vore framført, noko som stadfester at nettopp Egge, Valen og Sæverud blei rekna som dei sterkaste representantane for ny norsk musikk i Norden rundt 1950.)
- ⁴⁵ Politiken 20.04.1950
- ⁴⁶ VG 15. november 1947, journalist Arne Østvedt
- ⁴⁷ Stavanger Aftenblad 20. november 1947, signatur JAY
- ⁴⁸ Ukjent avis 18. april 1951, signert Veronica
- ⁴⁹ Brev til Unni Schønfelder 31. desember 1949
- ⁵⁰ Dag Østerberg, 'Fartein Valen: musikalsk distinksjon', *Kultursosiologiske emner* (Oslo: Universitetsforlaget, 1997), s. 146ff
- ⁵¹ Et Al. Colin Mason 'Searle, Humphrey'.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25279>>, accessed March 29, 2016.
- ⁵² The Times, primo juni 1947. Kritikken er usignert men Valen takkar Searle personleg i eit brev 29. august 1947.

-
- ⁵³ Brev til Searle 29. august 1947
- ⁵⁴ Valen skriv òg i brev i 1947-1948 om at Searle vil få inn den 3. symfonien pluss utvalde korverk og klaververk på programmet i BBC. Dette er p. t. ikkje å finne i det søkbare arkivet <http://genome.ch.bbc.co.uk/>
- ⁵⁵ Searle trekk fram fiolinkonserten som "outstanding" i sin rapport frå ISCM i *The Musical Times*, vol 89, No. 1265, July 1948 s. 220
- ⁵⁶ Dette skal ha skjedd i september 1948 i Manchester, med spanske Antonio Brosa som solist. Brosa skal òg ha spelt konserten på turné i USA, i flg. brev frå Valen til Karin Brecke 15. september 1948 og på ein konsert overført i BBC Third Programme hausten 1954, i følgje Haugesunds avis 14. desember 1954. Heller ikkje denne er å finne i BBC søkbare arkiv, som kan vere mangelfullt.
- ⁵⁷ Konserten blei først urframført i januar 1953, få veker etter at Valen døde (i desember 1952), i Filharmoniske Selskaps Orkester i Oslo. Robert Riefling var solist, Olav Kielland dirigerte.
- ⁵⁸ Clark var ein nøkkelperson i oppbygginga av BBC Concerts of Contemporary Music i åra 1926-39 og ein forkjempar for ny musikk gjennom fleire verv i britisk musikkliv. Jf. Jennifer Doctor 'Edward Clark'. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45470>>, accessed March 31, 2016.
- ⁵⁹ Sitert frå Stavanger Aftenblad primo november 1952.
- ⁶⁰ Aftenposten 12. februar 1953, Dagbladet 17. februar 1953
- ⁶¹ For eit levande bilete av Riefling som Valen-formildar, sjå <https://tv.nrk.no/program/FMUS00004687/min-tid-kommer-nok>
- ⁶² Ei grundigare framstilling av verksemda til selskapet vil krevje ein gjennomgang av materiale etter Searle som er overlevert Lyche forlag og p. t. ligg i usorterte bunkar hos Norsk Musikforlag.
- ⁶³ Suiten *Night Music* og *Ballade* for piano, som Valen er begeistra for og ønskjer å formidle til norske musikarar, iflg. brev til Searle 10. april 1948. Eg er ikkje kjent med om desse kan ha blitt framført i regi av andre enn Ny Musikk.
- ⁶⁴ Tjøme, *Trekkfuglen*, 420ff og 447.
- ⁶⁵ Gurvin, *Fartein Valen: en banebryter i nyere norsk musikk*, 88
- ⁶⁶ Brev til Sigrid Valen 16. april 1937
- ⁶⁷ Brev til Butenschøn 20. februar 1937
- ⁶⁸ Konsert nummer to var rett nok utan Valen på repertoaret. Det siste hadde truleg mest med å gjere at den 26 år unge pianisten ville vise mest muleg virtuost repertoar, i følgje Olaf Eggstad, som p. t. arbeider med eit doktorgradsprosjekt om Riefling. E-post til undertekna 2. april 2016.
- ⁶⁹ Den austerrikske seksjonen av ISCM blei tvangsnedlagt i 1938, då landet blei annektert av Tyskland.
- ⁷⁰ Brev til Unni Langaard 13. desember 1937.
- ⁷¹ Valen fortel om dette i brev til Sine Butenschøn 14. juni 1937. Han trøyster seg med forklaringa som er at kvartetten ikkje rakk å innstudere verket på grunn av at dei hadde ferie. Men ikkje noko tyder per i dag på at dei tok verket opp igjen ved eit seinare høve.
- ⁷² VG 28. september 1953
- ⁷³ Hans Heinrich Eggebrecht 'Stuckenschmidt, Hans Heinz', Grove Music Online. Oxford Music Online <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27012>>, accessed March 31, 2016.
- ⁷⁴ Brev til Hall 17.12.1953
- ⁷⁵ Dagbladet 17. september 1958
- ⁷⁶ Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart* (Zürich: Atlantis, 1982), 286ff.
- ⁷⁷ For ei framstilling av korleis ISCM manøvrerte mellom press frå aust (Sovjet) og vest i Europa på midten av 1930-talet, sjå Anne C. Shreffler, 'The International Society for Contemporary Music and its Political Context (Prague, 1935)', i *Music and International History in the Twentieth Century*, ed. Jessica C. E. Gienow-Hecht (New York - Oxford: Berghahn Books, 2015),
- ⁷⁸ Haefeli peikar mellom anna på at ISCM før krigen arrangerte tre festivalar under Mussolinis proteksjon. Ibid., 199f
- ⁷⁹ Annegret Fauser, 'The Scholar behind the Medal: Edward J. Dent (1876–1957) and the Politics of Music History', *Journal of the Royal Musical Association*, 139:2 (2014)
- ⁸⁰ Pauline Hall, *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september - 1963* (Oslo: Ny musikk, 1963), 11.
- ⁸¹ Nederlandske Guillaume Landré, i følge referat frå generalforsamlinga 1950.
- ⁸² 7. juli 1951

- ⁸³ Brev til Valen 12. juli 1951. Utfordringane med prøvetider var ikkje nye. I 1926 blei ein lengre konflikt mellom Arnold Schönberg og ISCM løyst ut av at komponisten ikkje ville avslutte prøvene på sitt verk i tide. Sjå Fauser, 'The Scholar behind the Medal: Edward J. Dent (1876–1957) and the Politics of Music History' s. 243f
- ⁸⁴ Sydsvenska Dagbladet Snällposten 14. juli 1952
- ⁸⁵ Brev frå Dent 8. mai 1953
- ⁸⁶ Medlemstalet i den norske seksjonen låg på om lag 70, mot rundt 700 i dei svenske og danske.
- ⁸⁷ Den første kvinnelege presidenten kom i 1980, jf. Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM)*, 617ff
- ⁸⁸ Her sat Conrad Beck (Sveits), Sten Broman (Sverige), Roman Palester (Polen, p. t. Paris), Matyas Seiber (Ungarn, p.t. London), Luigi Dallapiccola (Italia) og Øivin Fjeldstad (Noreg). Hall var altså ikkje formelt i juryen, men fekk æra for store delar av programsetjinga likevel. Jf. Kvalbein, 'Musikalsk modernisering', 302ff
- ⁸⁹ Prisen på 5000 kroner gjekk til Karl Birger Blomdahl for *I speglarnas sal* for orkester, kor og solistar.
- ⁹⁰ New York Times 21.06.1953.
- ⁹¹ Sydsvenska Dagbladet Snällposten 22.06.1953
- ⁹² Neue Zürcher Zeitung 6. juli 1953. Mi omsetjing: " Den som kjenner til lagnaden til ISCM, vil vite kor tvilsame mange av ytringane frå organisasjonen har vore dei par siste åra. Kongressen i Salzburg viste kva som trong å endrast. Dersom ein vil lage musikkfestar som skal vere diktert av tvangen til å, så langt råd er, la alle nasjonar vere representerte med eit verk, vil kvalitetstapet så å seie vere sikra. Men også andre spørsmål engasjerte venene av den nye musikken: var det i det heile tatt riktig å føre den tretti år lange tradisjonen vidare i lys av dei mange sommarlege musikkfestane som også, uavhengig av ISCM, er vigd til samtidsmusikk: i Venezia og Donaueschingen, i Darmstadt og Wien, i Paris og Aldeburgh? Når festen i syrin-angande Oslo blei ein kunstnarisk siger, var det takka vere at han var i hendene på ein jury som gjorde til dels svært lykkelege val."
- ⁹³ Die Berliner Seite 12. juni 1953
- ⁹⁴ Neue Zürcher Zeitung 6. juli 1953
- ⁹⁵ Die Neue Zeitung 7. juni 1953
- ⁹⁶ I Nasjonalbiblioteket, musikkksamlinga, Oslo.
- ⁹⁷ Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich 04.07.1953
- ⁹⁸ Het Parool 4. juni 1953. Det fullstendige programmet på minnekonserter var Fiolinsonaten opus 3, Goethe-songane opus 6, motetten *Hvad est du dog skøn* opus 12 og klaverstykket Valse Noble frå opus 22, Preludium og Fuga opus 28, Preludium nr. 2 frå opus 29 og Intermezzo opus 36. Valens opusliste går fram til opus 44.
- ⁹⁹ Sydsvenska Dagbladet Snällposten 22. juni 1953. Broman overdriv noko her, Valen skreiv ikkje meir enn fire symfoniar. Den fjerde blei til gjengjeld urframført i Sverige, 16. oktober 1957.
- ¹⁰⁰ Ekstrabladet 8. juni 1953.
- ¹⁰¹ Dag Winding Sørensen, Aftenposten 4. juni 1953.
- ¹⁰² Hallvard Johnsen i Vårt Land 4. juni 1953
- ¹⁰³ Finn Ludt i Morgenbladet 4. juni 1953
- ¹⁰⁴ Morgenposten 2. juni 1953
- ¹⁰⁵ Sydsvenska Dagbladet Snällposten 22. juni 1953
- ¹⁰⁶ Dagbladet 2. juni 1953
- ¹⁰⁷ Edward Clark, 'The I. S. C. M. festival', *The Musical Times*, 94/1346 (August 1953 1953)
- ¹⁰⁸ Klipp frå ukjent avis, hausten 1954
- ¹⁰⁹ Tjøme, *Trekkfuglen*, 665
- ¹¹⁰ Intervju med A. Kvalbein 25. februar 2014
- ¹¹¹ Humphrey Searle, *Twentieth Century Counterpoint* (London: Williams & Norgate., 1955)
- ¹¹² Layton, Robert: "Scandinavian composers since Sibelius", i Humphrey Searle et al., *Britain, Scandinavia and The Netherlands* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1972), 157f
- ¹¹³ Paul Rapoport, *Opus est : six composers from Northern Europe : Matthijs Vermeulen, Vagn Holmboe* (London: Kahn & Averill, 1978), 15
- ¹¹⁴ I ein programintroduksjon på CBC's Tuesday Night Concert, 18. juli 1972, sitert frå Michael Stegemann, 'Text and Pretext', *Glenn Gould plays Contemporary Music* Sony Classical (1967/1992)
- ¹¹⁵ Brev til Jane Friedman i CBS 23. oktober 1971, sitert frå Tjøme, *Trekkfuglen*, 649

Litteratur

- Clark, Edward. 'The I. S. C. M. festival', *The Musical Times*, 94 (1346), (1953), 377-78.
- Dahl, Hans Fredrik and Solhjell, Dag. *Men viktigst er æren: oppgjøret blant kunstnerne etter 1945*. Oslo: Pax, 2013.
- Dalaker, Ingrid Loe. *Nostalgi eller nyskaping? Nasjonale spor i norsk musikk: Brustad, Egge og Groven*. Trondheim: Tapir akademisk forlag 2011.
- Fausser, Annegret. 'The Scholar behind the Medal: Edward J. Dent (1876–1957) and the Politics of Music History', *Journal of the Royal Musical Association*, 139:2 (2014): 235-60.
- Gurvin, Olav. *Frå tonalitet til atonalitet: tonalitetsoppløysing og atonalitetsfesting*. Oslo: Aschehoug, 1938.
- . *Fartein Valen: en banebryter i nyere norsk musikk*. Drammen: Lyche, 1962.
- Haefeli, Anton. *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*. Zürich: Atlantis, 1982.
- Hall, Pauline. 'Musikk', i *Vor tids kunst og digtning i Skandinavien*, redigert av Haakon Shetelig, 191-221. København: Martins forlag, 1948.
- . *25 år Ny musikk: 1938 - 17. september – 1963*. Oslo: Ny musikk, 1963.
- Hansen, Ivar Roger. *Mot fedrenes fjell: komponisten David Monrad Johansen og hans samtid*. Oslo: Kolofon, 2013.
- Holen, Arne, et al.. *1914-50: Inn i mediealderen*. Norges musikkhistorie; Oslo: Aschehoug, 2000.
- Kortsen, Bjarne. *Fartein Valen: life and music*. Oslo: Tanum, 1965.
- Kvalbein, Astrid. 'Musikalsk modernisering. Pauline Hall (1890-1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar'. Noregs musikkhøgskole, 2013.
- Layton, Robert: "Scandinavian composers since Sibelius", i Searle, Humphrey, et al.. *Britain, Scandinavia and The Netherlands*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972.
- Rapoport, Paul. *Opus est: six composers from Northern Europe: Matthiis Vermeulen, Vagn Holmboe*. London: Kahn & Averill, 1978.
- Searle, Humphrey, et al.. *Britain, Scandinavia and The Netherlands*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972.
- Searle, Humphrey. *Twentieth Century Counterpoint*. London: Williams & Norgate, 1955.
- Shreffler, Anne C.. 'The International Society for Contemporary Music and its Political Context (Prague, 1935)', in *Music and International History in the Twentieth Century*, edited by Jessica C. E. Gienow-Hecht. New York - Oxford: Berghahn Books, 2015, 58-90.
- Simpson, Robert. 'Ianus Geminus: Music in Scandinavia', in *Twentieth Century Music: a symposium*, edited by Rollo Myers. London: John Calder, 1960.
- Stegemann, Michael. 'Text and Pretext', in *Glenn Gould plays Contemporary Music* Sony Classical, 1967/1992.
- Storaas, Reidar. *Mellom triumf og tragedie*. Oslo: Samlaget, 2008.

-
- Tjøme, Berit Kvinge. *Trekkfuglen*. Oslo: Novus, 2012.
- Tjørhom, Ola. *Fartein Valen: vestlandspietist og modernistisk banebryter*. Oslo: Genesis, 2004.
- Vollsnes, Arvid O.. *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen: europeer og nordmann*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Vollsnes, Arvid. *Ludvig Irgens-Jensen: the life and music of a Norwegian composer*. London: Toccata Press, 2014
- Østerberg, Dag. 'Fartein Valen: musikalsk distinksjon', i *Kultursosiologiske emner*. Oslo: Universitetsforlaget, 1997.